

Johann Pibert

Berlin

Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie

Abstract: Filmkulturelle Wandlungsprozesse in der heutigen Netzwerkgesellschaft, insbesondere derjenige der Relokalisierung, lenken den Blick auf eine zunehmend personalisierte und aktive Filmerfahrung. Vor diesem Hintergrund wird hier ein transdisziplinärer, anwendungsorientierter filmpsychologischer Ansatz vorgeschlagen, der in seiner Ausrichtung situativ, prozessual-dynamisch und affektiv-integrativ ist. Er orientiert sich an der ästhetischen Erfahrung von Rezipient_innen audiovisueller Kunstwerke. Ausgehend von Bewegung und Vitalität untersucht die affektiv-integrative Filmpsychologie die Verflechtung von Affektdramaturgie, dynamischer Affizierung und Performanz der Rezipient_innen. Als eigenständiges Forschungsfeld wird die sogenannte filmpsychologische Erfahrungsmatrix präsentiert.

Johann Pibert (Dipl.-Psych.), Student der Filmwissenschaft sowie der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Studium der Psychologie und der Betriebswirtschaftslehre an der Universität Mannheim 2005-2011, Schwerpunkt Wirtschaftspsychologie. Forschungsprojekt zur Filmpsychologie seit 2017.

1. Einleitung

Wandlungsprozesse der Filmkultur können aus unterschiedlichen, auf komplexe Weise miteinander verwobenen Perspektiven beleuchtet werden. Zunehmende Medienkonvergenz und Digitalisierung spiegeln sich in wirtschaftlichen Veränderungen wider: Video-on-Demand-Anbieter wie Netflix oder Amazon, die sich eines wachsenden Erfolgs erfreuen, vermarkten ihre Eigenproduktionen (zumeist Serien) unabhängig von der klassischen Filmverwertungskette.¹ Die Beliebtheit serieller Formate kann mit dem Erfolg audiovisueller Kurzformen etwa auf YouTube kontrastiert werden. Dieses ästhetische Schisma wird wiederum erst als Symptom der Netzwerkgesellschaft² verständlich: Dem schnellen Teilen und Konsumieren steht häufig die ständige Wiederholung gegenüber. Dieser beispielhafte Gedankengang zeigt auf, dass Wandlungsprozesse nicht nur aus unterschiedlichen Blickwinkeln, sondern auch auf mehreren Ebenen betrachtet werden können.

Möchte man filmkulturelle Wandlungsprozesse als Hintergrund filmpsychologischer Bemühungen zeichnen, erscheint es angesichts der gegebenen Komplexität hilfreich, eine kohärente Position als Ausgangspunkt einzunehmen. Die filmtheoretische Position von Francesco Casetti, der Relokalisierung als zentralen Wandlungsprozess ansieht,³ ist dafür besonders geeignet, weil sie die Erfahrung der Rezipient_innen (im Sinne ihres Erlebens) und die dazugehörigen Praktiken ins Zentrum des Interesses rückt und dadurch die psychologische Trias Fühlen, Denken und Verhalten⁴ abbildet. Casetti definiert Relokalisierung als einen Prozess, bei dem die Erfahrung mit einem Medium in neuen Umwelten (z. B. im Zug) und mit wechselnden Technologien (z. B. am Tablet) reaktiviert und Neubestimmt wird.⁵ Er beschreibt einen Wandlungsprozess von der klassischen Filmerfahrung des Beiwohnens im Kino zur relokalierten Erfahrung, die er durch die Performanz der Rezipient_innen in einer expandierenden, ubiquitären Screen-Landschaft charakterisiert.⁶ Die Performanz umfasst drei traditionelle, jedoch neu ausgerichtete Praktiken (sinnlich, kognitiv und affektiv) sowie vier ganz neue, konativ gefärbte Praktiken (technologisch, textuell, relational und expressiv).⁷ Insbesondere

¹ Vgl. Birkel/Castendyk/Goldhammer 2017.

² Siehe Castells 1996.

³ Casettis Forschung zur Relokalisierung ist umfassend in seiner Monografie *The Lumière Galaxy* dargestellt; siehe Casetti 2015.

⁴ Die psychologische Trias Fühlen/Affekt, Denken/Kognition und Verhalten/Konation repräsentiert nicht nur basale psychische Funktionen, sondern auch soziale Funktionen des Selbst; vgl. Aronson/Wilson/Akert 2004: 151–153. Somit können Fühlen, Denken und Verhalten auf höherer, gesellschaftlicher Ebene betrachtet werden.

⁵ Vgl. Casetti 2012: 14.

⁶ Vgl. Casetti 2015: 185–186.

⁷ Vgl. Casetti 2010: 25–26, 2015: 186–189.

asoziiert Casetti die zunehmende Emotionalisierung⁸ mit einem „wachsende[n] Bedürfnis nach Staunenswertem“⁹ und hebt die Bedürfnisse nach Relationalität (Austausch und Vernetzung) und Expressivität (Selbstinszenierung) als wesentlich für die heutige Zeit hervor.¹⁰ Insgesamt stellt er fest, dass die Filmerfahrung zunehmend personalisiert und aktiv wird.¹¹

Aus filmpsychologischer Sicht ergibt sich somit die zentrale Forschungsfrage nach einer adäquaten Konzeptualisierung (und später Operationalisierung) der zeitgenössischen Filmerfahrung. In einem aktuellen Review filmpsychologischer Studien zur Filmerfahrung formuliert Ed S. Tan die Relevanz dieser Fragestellung wie folgt:

A lot less effort has been spent in theoretically elaborating further on what the film experience is. [...] Today's ubiquitous access to moving images through a multiplicity of screens has made it more urgent than ever for psychologists to understand the experiences associated with extremely different cinematic devices.¹²

Tan identifiziert ferner eine Forschungslücke hinsichtlich „this conscious awareness, *what it is like* to watch theatrical films, or in other words the phenomenology of the film experience“¹³. Er verdeutlicht, dass die damit angesprochene bewusste Filmerfahrung im Sinne des phänomenalen Erlebens der – in der Filmpsychologie dominierenden – experimentellen Forschung schlecht zugänglich ist.¹⁴

Der in diesem Artikel vor dem Hintergrund der Relokalisierung präsentierte affektiv-integrative filmpsychologische Ansatz ist ein Versuch, diese Forschungslücke zu schließen. Die Filmphänomenologie¹⁵ fungiert dabei als paradigmatischer Kunstgriff zur Verflechtung philosophischer und psychologischer Entitäten bei der Modellierung von Filmerfahrung,¹⁶ sodass der vorliegende Entwurf einen transdisziplinären Charakter aufweist. Die empirische Forschung, die hierdurch angeregt werden könnte (jedoch aufgrund der angelegten Transdisziplinarität nicht

⁸ Siehe Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007: 8.

⁹ Casetti 2010: 26.

¹⁰ Vgl. ebd.: 23–24.

¹¹ Vgl. ebd.: 24, 26. In den Cultural Studies wird analog hierzu von „einer zunehmenden Individualisierung des Mediengebrauchs“ ausgegangen, wobei Individualisierung als grundlegender Wandlungsprozess betrachtet wird; Adolf 2015: 413.

¹² Tan 2018: 14.

¹³ Ebd.: 9, 13.

¹⁴ Vgl. ebd.: 10.

¹⁵ Ich beziehe mich auf die Filmphänomenologie, wie sie etwa von Vivian Sobchack in *The Address of the Eye* vertreten wird; siehe Sobchack 1992. Sobchack sieht Filmerfahrung im Einklang mit Casetti als zentral an und definiert sie als „an embodied and meaningful existential activity“; ebd.: xvii.

¹⁶ Diese Idee geht auf Daniel Stern zurück, der die psychologische Erforschung der gelebten Erfahrung im Hier und Jetzt, im sogenannten Gegenwartsmoment, aus einer phänomenologischen Perspektive begründete; siehe Stern 2005.

zwangsläufig müsste), wäre entsprechend dem Gegenstand des phänomenalen Erlebens nicht experimentell, sondern korrelativ – mit Methoden wie Befragung oder Beobachtung – und würde durch den Vorzug der externen Validität Film-erfahrung adressieren, wie sie tatsächlich stattfindet.¹⁷

Im Folgenden werden nach einem knappen Überblick über filmpsychologische Ansätze (2.) Arbeitsdefinitionen einer affektiv-integrativen Filmpsychologie vorge-schlagen (3.). Daraufhin werden mögliche Forschungsfelder und Forschungsfragen aufgezeigt (4.), bevor ein kurzer Ausblick (5.) den Artikel abschließt.

2. Filmpsychologische Ansätze

Die 1916 veröffentlichte Monografie von Hugo Münsterberg *The Photoplay: A Psychological Study*¹⁸ markiert den Beginn der Filmpsychologie.¹⁹ Münsterbergs Kernannahme liegt in der Korrespondenz zwischen filmtechnischen Mitteln und mentalen Funktionen: So wird in der Großaufnahme die Aufmerksamkeit simuliert, in Rückblenden das Gedächtnis, in Vorblenden und Traumsequenzen die Fantasie.²⁰ Emotionen schreibt Münsterberg einen entscheidenden Stellenwert zu: Er postuliert nicht nur implizit eine Präzedenz von Emotionen vor Kognitionen,²¹ sondern unterscheidet explizit zwischen der Darstellung von Emotionen, ihrer Übertragung auf die Zuschauer_innen, deren emotionalen Reaktionen sowie der ästhetischen Emotion im Sinne einer (Nicht-)Befriedigung.²² Laut Tan ist Münsterberg ferner der einzige Vertreter der Filmpsychologie, der Filmerfahrung aus einer phänomenologischen Perspektive untersucht.²³ Die herausragende Bedeutung der Arbeit Münsterbergs lässt sich etwa daran vergegenwärtigen, dass Tan sie als eine nach wie vor gültige sowie vollständige „agenda for the psychology of the film“²⁴ ansieht und seinen Review entsprechend an dieser ausrichtet.

Filmpsychologische Ansätze lassen sich grob in wahrnehmungsorientierte, kognitive sowie kognitiv orientierte affektive Ansätze einteilen.²⁵ Zur *wahr-nehmungsorientierten* Tradition gehören z. B. die gestaltpsychologisch fundierte These von der partiellen Illusion der Realität von Rudolf Arnheim,²⁶ der ökologische

¹⁷ Während die phänomenologische Methode deskriptiv ist, entwickelte Stern das mikroanalytische Interview als „Versuch, sich einer Objektivierung der gelebten subjektiven Erfahrung anzunähern“; ebd.: 235.

¹⁸ Vgl. Münsterberg 1916.

¹⁹ Vgl. Tan 2018: 2.

²⁰ Vgl. Schweinitz 1996: 18–19.

²¹ Vgl. Münsterberg 1916: 112.

²² Vgl. ebd.: 112–130.

²³ Vgl. Tan 2018: 9, 13.

²⁴ Ebd.: 2.

²⁵ Der vorliegende, an Tans Review anknüpfende Überblick erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; er dient vielmehr der Einordnung des hier vorgeschlagenen Ansatzes.

²⁶ Vgl. Arnheim 1957: 24.

Ansatz von James J. Gibson, der im Gegensatz zu Arnheim von direkter und realistischer Filmwahrnehmung ausgeht,²⁷ sowie zahlreiche filmologische Arbeiten.²⁸

Mit dem aus heutiger Sicht unverzichtbaren Konzept der mentalen Repräsentation hielt die *kognitive* Wende Einzug in die Filmpsychologie, was zu einem verstärkten Austausch mit Geisteswissenschaftler_innen führte.²⁹ Deshalb sind nicht nur Psychologen wie z. B. Peter Ohler³⁰ oder Skip Dine Young³¹, sondern auch Film- und Medienwissenschaftler wie z. B. David Bordwell³² oder Peter Wuss³³ Vertreter der kognitiven Filmpsychologie. Am produktivsten erscheint mir die Gegenüberstellung der beiden Ansätze von Ohler und Wuss: Laut Ohlers Prozessmodell der Filmverarbeitung³⁴ wird filmische Stimulusinformation im sensorischen Kurzzeitspeicher enkodiert, dort repräsentiert und gelangt daraus selektiv in den zentralen Prozessor mit einer begrenzten Verarbeitungskapazität. Im Rezeptionsprozess bringt dieser nun das sogenannte Situationsmodell, das die aktuelle mentale Repräsentation der filmischen Information darstellt, permanent auf den neuesten Stand. Ferner unterstützen drei überdauernd im Gedächtnis gespeicherte Wissensbestände den Aufbau des Situationsmodells: das generelle Weltwissen, das narrative Wissen und das Wissen um filmische Darbietungsformen. Das PKS-Modell von Wuss³⁵, das *perzeptiv*, *konzeptuell* und *stereotypengeleitete* filmische Strukturen voneinander unterscheidet (beispielsweise in ihrer Zeichenhaftigkeit, Auffälligkeit oder dem Bewusstseitsgrad), kann inhaltstheoretisch in Ohlers Prozessmodell integriert werden.³⁶

Durch den Einbezug affektiver Phänomene wechselte die kognitive Tradition ihre Perspektive.³⁷ Die so entstandenen *affektiven* Ansätze sind insofern *kognitiv orientiert*, als sie (anders als Münsterberg) von einer Präzedenz von Kognitionen vor Emotionen ausgehen.³⁸ Tan sieht dies durch die Narratologie bedingt:

²⁷ Siehe Gibson 1979.

²⁸ Vgl. Casetti 1999: 95–98; zur Filmologie siehe z. B. Jullier 2009.

²⁹ Vgl. Tan 2018: 4.

³⁰ Siehe Ohler 1994.

³¹ Siehe Dine Young 2012.

³² Siehe Bordwell 1985.

³³ Siehe Wuss 1993.

³⁴ Vgl. Ohler 1994: 32–41.

³⁵ Vgl. Wuss 1993: 64.

³⁶ An dieser Stelle sei auf die Verwandtschaft zwischen der kognitiven Filmpsychologie und der Filmsemiotik verwiesen; vgl. Ohler 1994: 28–29. Weitere, mit Filmpsychologie verwandte Disziplinen sind insbesondere die Filmpsychoanalyse, die Kunst- und die Medienpsychologie.

³⁷ Der Übergang ist gar im Titel eines Sammelbandes verankert: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*; Sellmer/Wulff 2002.

³⁸ Vgl. dazu Plantinga/Smith 1999: 2. Entsprechend werden diese affektiven Ansätze als „psychologisch-kognitivistisch“ bezeichnet und von „philosophisch-ästhetische[n]“

The narrative simulation account is, I think, dominant in today's psychological approaches to the issue of why the cinema offers the intense and remarkable emotional experience.³⁹

Sein auf Basis von Appraisal-Theorien entwickeltes Modell des Films als ‚Emotionsmaschine‘⁴⁰ gehört zu den einflussreichsten affektiven Ansätzen.⁴¹ Begreift man Filmerfahrung als unmittelbares phänomenales Erleben, wie dies im hier vertretenen Ansatz geschieht, sollte zumindest die Möglichkeit von Emotionsauslösung ohne kognitive Vermittlung gegeben sein.⁴² Da dieser Anspruch im Sinne einer Erweiterung der kognitiv orientierten affektiven Ansätze verstanden werden kann und darüber hinaus mit Ansätzen der kognitiven Filmverarbeitung sowie Filmwahrnehmung vereinbar ist, möchte ich von einer *affektiv-integrativen* Filmpsychologie sprechen.

3. Arbeitsdefinitionen einer affektiv-integrativen Filmpsychologie

Eine Arbeitsdefinition von Film, die sich an der ästhetischen Erfahrung der Rezipient_innen orientiert, könnte lauten: Der Film ist ein audiovisuelles Kunstwerk, das über eine Affektdramaturgie verfügt und einen Rezeptionsraum für die ästhetische Erfahrung erschafft. Der Begriff der Audiovisualität verdeutlicht, dass audiovisuelle Gestalten psychologisch relevante Einheiten filmischer Kompositionen darstellen.⁴³ Der hier verwendete Begriff des Kunstwerks fokussiert im Gegensatz zur klassischen Ästhetik nicht das Kunstschöne, sondern ganz allgemein filmische Atmosphären⁴⁴, die im Zusammenspiel mit Rezeptionsatmosphären zu begreifen sind. Die psychologische Ästhetik vermeidet demnach „die – aus psychologischer Sicht ohnehin schwer zu rechtfertigende – Einengung des Ästhetischen auf die Kunst [im klassischen Sinne, J. P.]“⁴⁵ und wendet sich denjenigen audiovisuellen Kunstwerken zu, die für eine spezifische Fragestellung von Belang sind – und zwar unabhängig davon, ob die betreffende Erfahrung

affektiven Ansätzen unterschieden, Tröhler/Hediger 2005: 10, vgl. Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007: 16.

³⁹ Tan 2018: 11.

⁴⁰ Siehe Tan 1996.

⁴¹ Vgl. Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007: 15.

⁴² Nach Robert B. Zajonc sind kognitive Prozesse keine notwendige Voraussetzung affektiver Phänomene; siehe Zajonc 1980.

⁴³ So basiert Michel Chions Konzept der „synchresis“, die er als „the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time“ definiert, auf gestaltpsychologischen Prinzipien; Chion 1994: 63. Zum Thema Film als Synkretismus siehe ferner Wuss 1993: 285–309.

⁴⁴ Siehe Brunner/Schweinitz/Tröhler 2012.

⁴⁵ Allesch 2006: 148.

relokalisiert ist oder nicht. Voraussetzung für einen Film ist jedoch, dass eine Affektdramaturgie⁴⁶ vorliegt. Dieser Begriff erweitert die klassische Dramaturgie um die audiovisuelle Rhythmisierung, die als ästhetische Strategie audiovisuelle Rhythmik und Kinetik vereint⁴⁷ und die dynamische Affizierung der Rezipient_innen als „körperliche Erfahrung *energetischer Spannungen* und *kinetischer Kräfte*“⁴⁸ begreift. Ästhetische Erfahrung ist demnach ein phänomenales Erleben oder schlicht Vitalität/Lebendigkeit.⁴⁹ Der Begriff des Rezeptionsraums verweist schließlich auf die durch Relokalisierungsprozesse indizierte topologische Erweiterung des Handlungs-, Bild- und Filmraums.⁵⁰ Im Rezeptionsraum entstehen Begegnungsmomente zwischen Film und Rezipient_in sowie intersubjektive Begegnungsmomente⁵¹ zwischen den Rezipient_innen, wobei von einer eigenständigen, mit dem Filmischen verflochtenen Dynamik sowie Atmosphäre auszugehen ist.

Die an der ästhetischen Erfahrung ausgerichtete Arbeitsdefinition von Film führt zu folgender Arbeitsdefinition von Filmpsychologie: Die Filmpsychologie ist eine transdisziplinäre, anwendungsorientierte Forschungsdisziplin, die das Erleben und Verhalten von Rezipient_innen audiovisueller Kunstwerke vor, während und nach der ästhetischen Erfahrung beschreibt, erklärt und vorhersagt.⁵² Zentral ist dabei die Verflechtung von Affektdramaturgie, dynamischer Affizierung und Performanz⁵³ der Rezipient_innen. Der hier vorgestellte filmpsychologische Ansatz ist situativ, prozessual-dynamisch und affektiv-integrativ. Er ist situativ, weil er assemblierte Rezeptionssituationen in hypertopischen, häufig aleatorisch zustande kommenden Rezeptionsräumen⁵⁴ fokussiert. Er ist ferner prozessual-dynamisch, weil seine basale theoretische Fundierung in Vitalität und Bewegung liegt, wodurch Prozessen eine höhere theoretische Relevanz vor statischen Konzepten zukommt. Er ist darüber hinaus affektiv-integrativ, weil er eine Präzedenz affektiver Phänomene vor

⁴⁶ Vgl. Kappelhoff/Bakels 2011: 89.

⁴⁷ Vgl. Bakels 2017: 221.

⁴⁸ Ebd.: 220.

⁴⁹ Vgl. Stern 2011.

⁵⁰ Hermann Kappelhoff hat filmische Bewegung im Handlungs-, Bild- und Filmraum als Form der ästhetischen Erfahrung beschrieben; siehe Kappelhoff 2007.

⁵¹ In einem Begegnungsmoment wird „eine emotionale gelebte Geschichte“ geteilt; Stern 2005: 17.

⁵² Beschreiben, Erklären, Vorhersagen und Verändern sind aufeinander aufbauende Basisziele psychologischer Tätigkeit; siehe z. B. Hussy/Schreier/Echterhoff 2013: 12–19. Während sich filmpsychologische Prognosemodelle (z. B. hinsichtlich Filmzufriedenheit) direkt aus Erklärungsmodellen ergeben, ist das Verändern im Sinne einer Beratung (z. B. einer Filmproduktion) oder einer Förderung (z. B. von Medienkompetenz) zunächst ein distales Ziel. Stellt man ferner Beschreiben, Erklären und Vorhersagen in Analogie zu filmanalytischen Grundoperationen Beschreibung, Interpretation und Bewertung, ergibt sich als Unterschied, dass die Letzteren in der Regel zeitgleich stattfinden und sich so miteinander vermischen; vgl. Wuss 1993: 22–23.

⁵³ Vgl. Casetti 2015: 179–201.

⁵⁴ Ebd.: 67–97, 129–153.

kognitiven annimmt, diese jedoch zu integrieren versucht. Der transdisziplinäre Charakter der affektiv-integrativen Filmpsychologie soll sie außerdem in den Dienst anderer filmwissenschaftlicher Disziplinen stellen. Der Anwendungsbezug schließlich bedeutet, dass der Schwerpunkt auf korrelative Anwendungsforschung statt experimenteller Grundlagenforschung zu legen ist.

4. Forschungsfelder und Forschungsfragen

Das zentrale Konstrukt, das den Ausgangspunkt von Forschungsfragen der affektiv-integrativen Filmpsychologie darstellt, ist die ästhetische Erfahrung: Die ästhetische Erfahrung ist das unmittelbare phänomenale Erleben in der Begegnung von Film und Rezipient_in; sie umfasst Vitalitätsformen, Affekte und Kognitionen. Die Begriffe Erfahrung, Erlebnis (oder Erleben) und Ereignis (oder Event) sind verwandt, wobei Erfahrung Begegnungsmomente, Erlebnis die Rezipient_innen und Ereignis den Film betont. Der Begriff der Unmittelbarkeit verdeutlicht ferner, dass die ästhetische Erfahrung im Gegenwartsmoment stattfindet bzw. der Logik von Kairos folgt.⁵⁵ Außerdem bedeutet *phänomenal*, dass es sich um ein reales, verkörpertes und gestalthaftes Erleben handelt.⁵⁶ In einem affektiven Ansatz gilt das Interesse vor allem Vitalitätsformen⁵⁷ und Affekten⁵⁸. In Bezug auf das filmpsychologisch ebenfalls relevante Verhalten sei angemerkt, dass es parallel zum Erleben stattfinden sowie diesem vor- oder nachgelagert sein kann.⁵⁹

Die Festlegung auf die ästhetische Erfahrung als Schlüsselbegriff ergibt sich nicht nur aus der Gegenstandsdefinition von Psychologie, sondern aus den jüngsten

⁵⁵ Siehe dazu Stern 2005.

⁵⁶ Paradigmatische Ausgangsposition ästhetischer Erfahrung ist somit die Filmphänomenologie, wie bereits in der Einleitung dargelegt wurde.

⁵⁷ Vitalitätsformen sind dynamische Formen des Erlebens. Sie werden mit Adjektiven bzw. Adverbien wie z. B. ansteigend, gleitend, pulsierend, flüchtig, verblappend usw. beschrieben; siehe Stern 2011: 16–17.

⁵⁸ Der Affektbegriff wird hier emotionspsychologisch als Oberbegriff für Emotionen, Gefühle und Stimmungen verwendet: Emotionen sind kurz andauernde, emotionale Reaktionen, die das subjektive Erleben, physiologische Veränderungen und den Emotionsausdruck umfassen können, während bei Gefühlen die kognitive Komponente der subjektiven Wahrnehmung stärker zum Tragen kommt. Stimmungen fehlt ein klarer Bezug zum auslösenden Ereignis, im Vergleich zu Emotionen sind sie daher schwächer und dauern länger an; vgl. Schmidt-Atzert 1996: 18–26, Merten 2003: 10–16.

⁵⁹ Unter Verhalten wird hier die Performanz nach Casetti verstanden; siehe Casetti 2015: 179–201. Sie stellt die Gesamtheit der Praktiken audiovisueller Erfahrung dar. Der Begriff der Praktiken audiovisueller Erfahrung soll hier offen angelegt und dadurch breiter gefasst sein als bei Casetti. Während ästhetische Erfahrung auf die Begegnung von Film und Rezipient_in abzielt, beinhaltet audiovisuelle Erfahrung auch das Davor und Danach. Audiovisuelle Erfahrung umfasst allerdings nicht nur das Verhalten, sondern auch entsprechende Affekte und Kognitionen. Lediglich Vitalitätsformen sind auf die ästhetische Erfahrung beschränkt, da sie die Begegnung voraussetzen.

Veränderungen in der Filmwissenschaft und -praxis: Dazu zählen insbesondere die Rückkehr zur filmischen oder kinematografischen Erfahrung in der Filmtheorie⁶⁰, die Anwendung phänomenologischer Theorien der Filmerfahrung in der Film-analyse⁶¹, die Untersuchung der Moviegoing Experience seit dem Aufkommen der New Film History⁶², die zunehmende Inszenierung der Kinovorführung als Event im Filmmarketing sowie die Intensivierung emotionaler Strategien in der Filmproduktion. Solche Veränderungen erinnern daran, dass Vitalität und Affekt, Bewegung und Emotion, *motion* und *e-motion*⁶³ seit jeher zusammengehören.

Filme verfügen über eine komplexe, hierarchisch organisierte Komposition, die sich in der Zeit entfaltet. Deshalb weist auch die ästhetische Erfahrung eine hierarchische Struktur auf – sie kann auf mehreren Aggregationsebenen erforscht werden. Dasselbe gilt für das Verhalten von Rezipient_innen, das letztlich zum Filmerlebnis gehört. Werden Filmereignis, Filmerfahrung und Filmerlebnis auf unterschiedlichen Aggregationsebenen angesiedelt, entsteht die *filmpsychologische Erfahrungsmatrix*, welche in Tab. 1 dargestellt ist. Die Grundidee hinter der Erfahrungsmatrix besteht darin, die Vitalitätspentade⁶⁴ mit der psychologischen Trias zu kombinieren und die Elemente derart anzuordnen, dass sie die Dimensionen Film-Begegnung-Rezipient_in bzw. Ereignis-Erfahrung-Erlebnis in sinnvoller Weise abbilden. So kommt die Verflechtung von philosophischen Entitäten (insbesondere Raum und Zeit) mit psychologischen Konstrukten zustande – ein Versuch, Geistes- und Sozialwissenschaft in einem transdisziplinären Ansatz zu vereinen.

Im Zentrum der Vitalität liegt die Bewegung, die sich im Raum und in der Zeit entfaltet, wobei in der Begegnung stets eine Synchronisation⁶⁵ zwischen Film und Rezipient_in vorliegt. Filmische Bewegung strebt ferner auf einen dramaturgisch wie auch immer gearteten Sinn. Diese Gerichtetheit (oder Intentionalität) verweist sodann auf die Formalästhetik des Films. Außerdem verfügt die filmische Bewegung über eine Kraft (oder Intensität), die sich in Affekten der Rezipient_innen niederschlägt, welche wiederum mit deren Kognitionen verbunden sind. Schließlich können Affekte und Kognitionen im Verhalten eingebettet sein. Die Übergänge zwischen Film, Begegnung und Rezipient_in bzw. Ereignis, Erfahrung und Erlebnis sind bewusst fließend angelegt, damit bei konkreten Forschungsfragen unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden können. Nichtsdestotrotz ist die Begegnung von Film und Rezipient_in im Einklang mit der Definition der ästhetischen Erfahrung ein Ganzes.

⁶⁰ Siehe Casetti 2010.

⁶¹ Siehe Bakels 2017.

⁶² Siehe dazu z. B. Elsaesser 1986.

⁶³ Vgl. Bischof/Feest/Rosiny 2006.

⁶⁴ Siehe Stern 2011: 13.

⁶⁵ Vgl. Stern 2005: 88–122; insbesondere die Ausführungen zur Affektabstimmung.

Film		Begegnung					Rezipient_in		
Filmereignis		Filmerfahrung					Filmerlebnis		
Aggregations- ebene	Formal- ästhetik	Vitalität					Affekt	Kognition	Verhalten
		Inten- tiona- lität	Bewe- gung	Raum	Zeit	Intensität			
<i>Mikro- Ebene</i>	Einstellung		Handlungs- raum	Gegen- warts- moment		Emotion	Stimulus- information, Zeichen	technolo- gische und	
<i>Meso- Ebene</i>	Szene/Sequenz		Bildraum: Ausdrucks- bewegungs- einheit	Bewusst- heits- episode		Gefühl	Situations- modell, mentale Repräsen- tation	textuelle Praktiken	
<i>Makro- Ebene</i>	Film		Filmraum vs. Rezeptionsraum	erzählte vs. Erzählzeit		Atmosphäre vs. Stimmung	Zufrieden- heit, Inter- pretation (Plot → Story)	Bindung, Filmwahl	
<i>Meta- Ebene</i>	Filmkultur		Netzwerk: Screen- Landschaft, Hypertextualität	Lebens- phase		Unterhaltung	Wissen	relationale und expressive Praktiken	

Tab. 1: Filmpsychologische Erfahrungsmatrix

Die ästhetische Erfahrung lässt sich auf vier unterschiedlichen Aggregationsebenen untersuchen. Die *Mikro-Ebene* repräsentiert die jeweils kleinsten Analyseeinheiten: Eine einzelne Einstellung enthält eine spezifische Bewegung im Handlungsraum, die im Gegenwartsmoment (Kairos) erlebt wird. Dieses Erleben besteht aus dynamischen Vitalitätsformen, konkreten emotionalen Reaktionen sowie bestimmten wahrgenommenen Stimulusinformationen und Zeichen. Forschungsfragen auf dieser Ebene können z. B. das Erleben von Schlüsselmomenten eines Films betreffen: Welche Elemente der Komposition lösen welche Emotionen aus? Wird der entsprechende Gegenwartsmoment als entscheidender Kairos besonders gut erinnert?

Auf der nächsthöheren *Meso-Ebene* entfaltet sich die Bewegung im Bildraum, das heißt im Rahmen einer Szene oder einer Sequenz. Das Erleben ist nun eine Bewusstheitsepisode – eine Phase, deren Zeiteinheit immer noch der Kairos ist. In dieser Phase fügen sich Vitalitätsformen zu einer dramaturgischen Einheit zusammen, bedingt durch die Ausdrucksbewegungseinheit.⁶⁶ Die Vitalitätsformen

⁶⁶ Ausdrucksbewegungseinheiten „sind durch eine jeweils eigene kompositorische Logik gekennzeichnet, die sie aus der Wahrnehmungsperspektive als zeitliche Gestalt erkennbar werden lässt; sie weisen ein gestalthaftes, basales Verlaufsmuster auf, das dem einer Geste ähnelt: Anfang, Entfaltung, Ende“; Bakels 2017: 71.

sind mit Gefühlen verbunden, die komplexer und reichhaltiger sind als Emotionen. Kognitionen sind hier im Situationsmodell mental repräsentiert und somit ebenfalls höher aggregiert. Insgesamt fokussiert die Meso-Ebene Rezeptionsprozesse am stärksten. Forschungsfragen hierzu könnten lauten: Wie lässt sich die Ausdrucksbewegungseinheit einer bestimmten Szene mithilfe von Vitalitätsformen beschreiben? Welche Gefühle und Gedanken sind damit verbunden? Welche Funktion hat die Szene für das Filmerlebnis?

Die Begegnung zwischen Film und Rezipient_in – in unterschiedlichsten Rezeptionssituationen – tritt auf der *Makro-Ebene* am deutlichsten zutage: Die Bewegung des Films als Ganzes steht hier der Bewegung der Rezipient_in gegenüber. Der Filmraum verbindet sich mit dem Rezeptionsraum, so wie sich filmische Atmosphären mit Stimmungen der Rezipient_in verbinden. Die jeweiligen Konstrukte erfordern einen Fit,⁶⁷ damit die Erzählzeit in erzählter Zeit aufgeht⁶⁸ und sich außerdem Zufriedenheit einstellt. Die Filmzufriedenheit entscheidet u. a. darüber, ob die Interpretation des Films über die Konstruktion der Story aus dem Plot hinausgeht. Forschungsfragen auf der Makro-Ebene betreffen also insbesondere den Entstehungsprozess der Filmzufriedenheit.⁶⁹

Das filmpsychologische Interesse reicht im affektiv-integrativen Ansatz weit über die Rezeption eines einzelnen Films hinaus – nämlich zur Filmkultur, welche auf der *Meta-Ebene* zu verorten ist.⁷⁰ Die Bewegung der Filmkultur vollzieht sich in Netzwerken. Aktuell sind insbesondere eine expandierende Screen-Landschaft⁷¹ und eine zunehmende Hypertextualität⁷² zu beobachten, welche die Lebensphasen sämtlicher Kohorten bestimmen. Unterhaltung und Wissen – als Fühlen und Denken auf globaler Ebene interpretiert – sind der Netzwerklogik genauso unterworfen wie das *Verhalten*, das auf der Meta-Ebene vor allem auf die Befriedigung der Bedürfnisse nach Relationalität und Expressivität ausgerichtet ist.

⁶⁷ Der Fit (oder die Passung) zwischen dem Film- und dem Rezeptionsraum bzw. den filmischen Atmosphären und den Stimmungen der Rezipient_in geht auf das Konzept der Immersion zurück; siehe dazu z. B. Curtis 2008. Die Idee des Fit löst außerdem das Problem, das im Zusammenhang mit dem Genuss negativer Emotionen häufig formuliert wurde; vgl. Batinic 2008: 118.

⁶⁸ Damit ist – im Sinne von Immersion – gemeint, dass die Erzähl- bzw. Rezeptionszeit, deren Einheit der Chronos ist, nicht als solche erlebt wird, sodass die erzählte Zeit ins Zentrum des Erlebens rückt; vgl. Kappelhoff 2007: 310–311.

⁶⁹ Filmzufriedenheit wird definiert als Einstellung im Sinne eines positiven oder negativen Bewertungsurteils hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung; vgl. Pibert 2011: 68. Aus filmpsychologischer Sicht ist sie der Dreh- und Angelpunkt der Filmkultur. So erkannte bereits Münsterberg die herausragende Bedeutung der (Nicht-)Befriedigung (s. o.).

⁷⁰ Die eingangs skizzierten Wandlungsprozesse machen die Einbeziehung der Meta-Ebene unabdingbar. Auch das Konstrukt der Erfahrung verweist auf diese Notwendigkeit: „Experience is always *grounded* in a physical context [Filmereignis, J. P.], in addition to being *embodied* in a subject [Filmerlebnis, J. P.] and *embedded* in a culture“; Casetti 2015: 131.

⁷¹ Ebd.: 99–128.

⁷² Ebd.: 181.

Zusätzlich wirken sich relationale und expressive Praktiken auf der Makro-Ebene auf die Filmwahl aus. Dort moderieren sie auch den Einfluss der Filmzufriedenheit auf das Bindungsverhalten. Selbst technologische und textuelle Praktiken auf der Meso- bzw. Mikro-Ebene können von ihnen abhängig sein.

Die Erfahrungsmatrix bildet das eigenständige Forschungsfeld der affektiv-integrativen Filmpsychologie, das vor allem durch die Synchronisation zwischen Film und Rezipient_in und somit durch die Verflechtung von Film- und Rezeptionsästhetik gekennzeichnet ist. Stellt man die Filmpsychologie darüber hinaus in den Dienst anderer filmwissenschaftlicher Disziplinen, ergeben sich weitere Forschungsfragen, die in die Forschungsfelder der Filmtheorie, der Filmanalyse, der Filmgeschichte und der Filmpraxis hineinreichen. In der Filmtheorie könnte beispielsweise Casettis Forschung zur Relokalisierung im Sinne affektiver Phänomene ergänzt werden.⁷³ In der Filmanalyse erscheint eine Instrumentenentwicklung zur Messung der Affektdramaturgie sowie des entsprechenden Erlebens sinnvoll. Die filmhistorische Rezeptionsforschung könnte um die Untersuchung der *aktuellen* audiovisuellen Erfahrung erweitert werden. In der Filmpraxis könnten z. B. Strategien für Kinobetreiber_innen formuliert und umgesetzt werden. Und schließlich erscheint die Beratung der Filmproduktion als distales Ziel möglich. Insgesamt kann eine anwendungsorientierte Filmpsychologie den Transfer zwischen Theorie und Praxis begünstigen: Die Untersuchung der ästhetischen Erfahrung und der dazugehörigen Praktiken kann dabei helfen, der eingangs skizzierten Komplexität von Wandlungsprozessen besser gerecht zu werden.

5. Ausblick

Ziel dieses Artikels war es, vor dem Hintergrund filmkultureller Wandlungsprozesse einen filmpsychologischen Ansatz vorzuschlagen, der durch eine situative, prozessual-dynamische und affektiv-integrative Ausrichtung der ästhetischen Filmerfahrung gerecht werden soll. Ein solcher Ansatz könnte künftig dazu beitragen, der vorwiegend experimentellen filmpsychologischen Grundlagenforschung eine Anwendungsforschung an die Seite zu stellen. Dabei liegt die wesentliche Herausforderung darin, adäquate Methoden zu entwickeln, da unmittelbares phänomenales Erleben nur mittelbar zugänglich ist. Darüber hinaus erfordert Transdisziplinarität die Bereitschaft zu Übersetzungsleistungen zwischen verschiedenen Disziplinen, die nicht immer gegeben ist. Es bleibt ferner zu ergründen, auf welche Weise filmpsychologische Erkenntnisse in der Filmpraxis sinnvoll anzuwenden wären und welchen gesellschaftlichen Stellenwert sie erlangen könnten. Die affektiv-integrative Filmpsychologie ist also mit Hoffnungen

⁷³ Zur Analyse relokalisierter kinematografischer Konfigurationen zieht Casetti die Konzepte Wiedererkennen, Identifikation und Akzeptanz heran, weshalb sein Ansatz im Grunde kognitiv ist; vgl. Casetti 2015: 32–34, 209.

verbunden – etwa, dass die Begeisterung über die potenziellen Möglichkeiten gegebene Widrigkeiten überwinden kann.

Literaturverzeichnis

- Adolf, Marian (2015): „Individualisierung“. In: Hepp, Andreas et al. (Hrsg.): *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 407–415.
- Allesch, Christian G. (2006): *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien: WUV.
- Arnheim, Rudolf (1957): *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Aronson, Elliot/Wilson, Timothy D./Akert, Robin M. (2004): *Sozialpsychologie*. München: Pearson.
- Bakels, Jan-Hendrik (2017): *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin: De Gruyter.
- Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (2007): „Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien“. In: Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, S. 8–38.
- Batinic, Bernad (2008): „Medienwahl“. In: Batinic, Bernad/Appel, Markus (Hrsg.): *Medienpsychologie*. Heidelberg: Springer, S. 107–125.
- Birkel, Mathias/Castendyk, Oliver/Goldhammer, Klaus (2017): „Transformation der Filmwirtschaft. Studie zur wirtschaftlichen Bedeutung der Filmindustrie in Deutschland.“ In: *Media Perspektiven* 2017.6, S. 342–351.
- Bischof, Margrit/Feest, Claudia/Rosiny, Claudia (Hrsg.) (2006): *e_motion*. Hamburg: LIT.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hrsg.) (2012): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren.
- Casetti, Francesco (1999): *Theories of Cinema 1945–1995*. Austin: University of Texas Press.
- Casetti, Francesco (2010): „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche“. In: *Montage AV* 19.1, S. 11–35.
- Casetti, Francesco (2012): „The relocation of cinema“. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 1.2, S. 5–34.
- Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- Castells, Manuel (1996): *The Rise of the Network Society*. Malden: Blackwell.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Curtis, Robin (2008): „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder“. In: *Montage AV* 17.2, S. 89–107.
- Dine Young, Skip (2012): *Psychology at the Movies*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, Thomas (1986): „The New Film History“. In: *Sight & Sound* 55.4, S. 246–251.
- Gibson, James J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hussy, Walter/Schreier, Margrit/Echterhoff, Gerald (2013): *Forschungsmethoden in Psychologie und Sozialwissenschaften für Bachelor*. Berlin: Springer.

- Jullier, Laurent (2009): „L'esprit, et peut-être même le cerveau...‘ La question psychologique dans la Revue internationale de filmologie, 1947–1962“. In: *Cinemas* 19.2–3, S. 143–167.
- Kappelhoff, Hermann (2007): „Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie“. In: Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, S. 297–311.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik (2011): „Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 5.2, S. 78–95.
- Merten, Jörg (2003): *Einführung in die Emotionspsychologie*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Münsterberg, Hugo (1916): *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Appleton.
- Ohler, Peter (1994): *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS.
- Pibert, Johann (2011): *Der Einfluss der Dienstleistungsinteraktion auf die Kundenzufriedenheit und die Kundenbindung – dargestellt am Beispiel des Verkaufshauses Mannheim der Peek & Cloppenburg KG Düsseldorf* (Unveröffentlichte Diplomarbeit). Mannheim: Universität Mannheim.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (1999): „Introduction“. In: Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, S. 1–17.
- Schmidt-Atzert, Lothar (1996): *Lehrbuch der Emotionspsychologie*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Schweinitz, Jörg (1996): „Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg“. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Hugo Münsterberg – Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: SYNEMA, S. 9–26.
- Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2002): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Stern, Daniel N. (2005): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- Stern, Daniel N. (2011): *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- Tan, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Erlbaum.
- Tan, Ed S. (2018): „A psychology of the film“. In: *Palgrave Communications* 4.82, 1–20.
- Tröhler, Margrit/Hediger, Vinzenz (2005): „Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung“. In: Brütsch, Matthias et al. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 7–20.
- Wuss, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Sigma.
- Zajonc, Robert B. (1980): „Feeling and Thinking. Preferences Need No Inferences“. In: *American Psychologist* 35.2, 151–175.