

Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film

Marburg: Schüren Verlag 2005, 464 S., ISBN 3-89472-512-5, € 24,90

Die emphatische Hinwendung zu den Eigenheiten kinematografischer Wahrnehmung führte die Filmwissenschaft nicht unmittelbar auch zur Reflexion der Gefühle, die der Begegnung mit einem Film entspringen, der Affekte, die seine ästhetische Struktur als *potentia* begleiten. Zögerlich nur entwickelte sich die systematische Erschließung dieses Kernbereichs filmischer Erfahrung. Vorangetrieben vor allem durch kognitivistische Ansätze, findet sich das Fühlen und Empfinden im Kino erst seit Mitte der 90er Jahre zunehmend in sein Recht gesetzt, offerieren sich der Forschungsgemeinschaft elaborierte Analysekonzepte. Mit ihrem Buch *Kinogefühle. Emotionalität und Film* geben die Herausgeber/innen einen Überblick über den aktuellen Stand der Debatte, eine Momentaufnahme der Diskussion. Das Spektrum der versammelten Artikel reicht von grundlegenden Abhandlungen wie jenen von Raymond Bellour, Francesco Casetti oder Hans J. Wulff über die Analyse unterschiedlicher Textsorten wie dem Familienfilm (Roger Odin) und dem Bollywood-Kino (Alexandra Schneider) bis hin zu Ausführungen zu einzelnen ästhetischen und narrativen Verfahren (Slow Motion, Partituren, Happy End, Liebeserklärung).

Vermieden wird die Reproduktion und Verfestigung jener Grenzen, die von den Vertretern einzelner Traditionslinien, vornehmlich den Autor/innen kognitivistischer und psychoanalytischer Provenienz, lange Zeit zur Konturierung des je eigenen Ansatzes gezogen wurden; Grenzen, die stets auch blinde Flecken produzierten, ein Verständnis des Phänomens ‚Kinogefühle‘ in seinen vielgestaltigen Facetten eher erschwerten. Die Anthologie gliedert sich entsprechend nicht nach methodischen Zugängen, sondern nach thematischen Feldern.

In der analytischen Konzentration auf die Gefühle sieht Thomas Elsaesser einen grundlegenden Paradigmenwechsel der Forschung, einen „emotional turn“ (S.416): Der Film ziehe nicht mehr in erster Linie als Text oder Diskurs die Aufmerksamkeit auf sich, sondern als Ereignis. Das Erlebnis -- als fragmentiertes, unintegriertes -- überstrahle das Prinzip der Erfahrung, die kumulativ und totalisierend verfare, und die ihr Modell im klassischen Erzählkino finde. (Vgl. S.419) Den Film als „*emotion machine*“ zu denken, um Ed Tans viel zitierte Formel aufzugreifen, meint also auch, jenes singularisierende Moment im Filmerleben aufzuspüren, das sich den formalen Schematismen widersetzt. Damit befreit der Paradigmenwechsel zugleich vom psychoanalytischen Reduktionismus, um noch diesseits des Begehrens die Vielgestaltigkeit der Kinogefühle einschließlich ihrer senso-motorischen, haptischen Dimension zu erschließen.

Man stößt auf folgendes Spannungsfeld, das die Reflexion der Gefühle auch in vorliegender Textsammlung prägt: Auf der einen Seite findet sich ein Set narrativ

modularisierter Emotionen. Hierher gehört die Kategorie des Konflikts, mit der sich Peter Wuss in seinem Beitrag auseinandersetzt, ebenso wie jene der Figur und ihrer empathischen Potentiale: die Artikel von Jens Eder, Vinzenz Hediger und Christine Noll Brinckmann vermitteln diesbezüglich wichtige Einsichten. Nicht zuletzt ist an die filmische Konstruktion moralischer Systeme zu denken; in ihrer Konfrontation mit dem seinerseits moralisierenden Zuschauer öffnet sich der Filmtext aber bereits hier auf sein Außen. Hans J. Wulff akzentuiert diese „referentielle Transparenz“ des Films mit ihrer „stillschweigende[n] Integration vorbewusst angenommener Normen in die Simulation der erzählten Welt“: „[...] so sehr die diegetische Realität auch eigenständig sein mag, es bleibt die Alltagswelt des Zuschauers «durch den Film hindurch» sichtbar.“ (S.393)

Auf der anderen Seite sind all jene Affekte und Emotionen zu verorten, die sich den systemischen Bindungen gerade entziehen, auch wenn sie meist in Absetzung zu den narrativen Konstruktionen aufscheinen: Sie entspringen dem Durchbrechen struktureller Determinierung, existieren vornehmlich als deren Überschreitung. Francesco Casetti reflektiert dies in Hinblick auf das Verhältnis von Attraktion und Narration, von sinnlicher Wahrnehmung und verständigem Sinn. Treffend wird das immer auch sperrige, kontrastierende Moment der Attraktion herausgearbeitet, das bei aller narrativen Vermittlung einen Eigenwert entwickelt und das klassische Erzählmodell von innen her dynamisiert. Filme seien per se mit Wahrnehmungsprovokationen angereichert, die sich der Erzählung nicht immer beugen: „Oft beinhalten sie auch die Möglichkeit, die diegetische Ebene zu hinterfragen. [...] Die sinnliche Wahrnehmung hinterfragt den Sinn.“ (S.28f.)

Doch scheint die Attraktion als solche benennbar und das heißt: sublimierbar zu sein. Dem entgegen lenkt Raymond Bellour mit seinem an Gilles Deleuze orientierten Konzept der „Falte“ das Augenmerk auf ästhetische Verfahren, die Emotionen als einen „namenlosen Kern“ evozieren, „eine lebende Spalte, die sich in der – in ihrem Zentrum perzeptiven – Erfahrung des Kinozuschauers auftut.“ (S.70) „Die Emotion ist jene Falte, die im perzeptiven Zwischenraum zwischen Unbewusstem und Bewusstem den von den Organen erhaltenen Eindruck in der Seele fixiert.“ (S.64) Bellour zielt auf intensive, nicht durch die Narration bestimmte Gefühle, die etwa von der Bildstruktur, einem Intervall und ähnlichem herrühren können.

Die Bedeutung dessen, was Sprache und Erzählung entgeht, scheint auch in Richard Dyers Anmerkungen zu „Film, Musik und Gefühl“ durch, in denen eine für den Komponisten Nino Rota charakteristische „Spannung zwischen Narration und Partitur“ (S.133) diagnostiziert wird. Das Affektive der Musik könne nicht „auf die Emotionen reduziert werden [...], die traditionellerweise und mit Leichtigkeit in Worten und Erzählungen zum Zug kommen.“ (S.126) Mit einem ähnlichen Gedanken schließt Heide Schlüpmanns Beitrag zur kinematografischen Emanzipation der Gefühle: Beschränke sich Douglas Sirks *All That Heaven Allows*

(USA 1956) in narrativer Hinsicht auf eine bloße Reproduktion standardisierter Gefühle, so gelange die Farbe in diesem Film zu einer affektiven Autonomie, die die melodramatischen Klischees entwickele und auf Distanz rücke. (Vgl. S.450)

Die Fokussierung auf die Mikroperzeptionen, auf den Eigensinn ästhetischer Verfahren jenseits ihrer narrativen oder anders gestalteten systemischen Bindung, relativiert unmittelbar zwei Einschränkungen, die vor allem in kognitivistischen Studien zum Tragen kommen: Die analytische Fixierung auf die Prinzipien des klassischen Erzählkinos einerseits und die reduktionistische Kategorisierung der Gefühle andererseits. Häufig wird von Emotionsprototypen wie Angst, Wut oder Freude ausgegangen, die in solcher Reinform jedoch realiter (und das heißt auch: im Film) eher selten vorzukommen scheinen. So heben sowohl Ed Tan als auch Murray Smith in ihren Beiträgen zu diesem Band die zentrale Bedeutung von Grundemotionen und ihnen entsprechenden Gesichtsausdrücken hervor. Zwar arbeiten auch sie relativ dicht am Bildmaterial, dennoch entgeht ihnen nahezu zwangsläufig jene Mannigfaltigkeit der Gefühle, die das Kinoerleben wie jeden Realitätsbezug durchformt. Eben hier zeigen sich die Vorzüge der ‚weicheren‘ Ansätze von Raymond Bellour oder Hermann Kappelhoff, der in Anknüpfung an seine Habilitationsschrift *Matrix der Gefühle* (Berlin 2004) eine für ästhetische Valeurs hochsensible Genealogie des Melodramatischen (und mit ihm: der bürgerlichen Seele) entwickelt.

Kinogefühle ist ein ebenso reichhaltiges wie inspirierendes Buch, eine Textsammlung, die durch die breite Anlage der versammelten Forschungsperspektiven längst überfällige konzeptuelle Begegnungen ermöglicht. Ein Buch, das zum Weiterspinnen anregt. Wie Jens Eder formuliert: „Ein Austausch ist notwendig, Übersetzungsarbeit erforderlich.“ (S.242) *Kinogefühle* liefert hierzu einen wichtigen Beitrag.

Peter Riedel (Marburg)