

Jens Eder

### "Noch einmal mit Gefühl!" Zu Figur und Affekt im Spielfilm

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14180>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eder, Jens: "Noch einmal mit Gefühl!" Zu Figur und Affekt im Spielfilm. In: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Schüren 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 93–107. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14180>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jens Eder

## „Noch einmal mit Gefühl!“

### Zu Figur und Affekt im Spielfilm<sup>1</sup>

DA CAPO –NOCH EINMAL MIT GEFÜHL, so lautet der deutsche Titel eines russischen Films, von dem gleich die Rede sein wird.

Die Aufforderung „Noch einmal mit Gefühl“ kann man aber auch als Devise eines Ensembles von Filmtheoretikern verstehen, nach einer Konzentration auf die *kognitiven* Vorgänge des Filmverstehens das Repertoire zu erweitern und sich verstärkt dem zuvor marginalisierten *affektiven* Aspekt des *Filmerlebens* zuzuwenden: der Frage, welche Gefühlsvorgänge bei Zuschauern stattfinden und wie Filme diese Vorgänge steuern<sup>2</sup>.

Im Rahmen dieser Fragestellung bewegt sich auch der vorliegende Text. Er zielt darauf, das affektive Feld auszudifferenzieren, in das figurenbezogene Emotionen (etwa Gefühle der Sympathie und Empathie) eingebettet sind.

Mit „affektives Feld“ meine ich hier den Bereich affektiver Phänomene beim Zuschauer, die ein Film aktivieren kann. Um die Metapher offenzulegen: Filme sind sozusagen darauf angelegt, affektive Felder zu erzeugen wie Magneten magnetische und Kondensatoren elektrische, und diese Felder sind in sich differenziert. Unterschiedliche affektive Vorgänge bei den Zuschauern können wie verschieden gerichtete Feldstärken in physikalischen Kraftfeldern gegeneinanderstehen oder zusammenwirken.<sup>3</sup> Das versuche ich nun an einem Beispiel zu verdeutlichen.

### Da Capo –noch einmal mit Gefühl

Pjotr Todorowskis Film ANKOR, JETSCHTSCHJE ANKOR von 1992 war in Russland ein Kassenerfolg und wurde mit zwei Preisen ausgezeichnet.<sup>4</sup> In Deutsch-

- 1 Britta Hartmann, Jörg Herrmann, Knut Hickethier und Hans-Christof Kräft danke ich für kritische Nachfragen und konstruktive Hinweise.
- 2 Nur um einige Namen zu nennen: Zu dem Ensemble gehören u. a. Noël Carroll, Carl Plantinga, Dirk Eitzen, Greg Smith, Torben Grodal, Murray Smith und Ed Tan.
- 3 Die metaphorische Rede davon, dass Filme bei ihren Zuschauern „affektive Felder erzeugen“, verweist auf die schwierigen Fragen, inwiefern man innerhalb des Publikums ähnliche Verstehens- und Wirkungsverläufe annehmen kann und ob es auf die intendierten oder die tatsächlichen Verläufe ankommt. Dazu kann ich hier nur einige Andeutungen geben. Ed S. Tan sieht den Film etwa als ein Stimulus-Angebot, das darauf angelegt ist und dazu tendiert, bei den Zuschauern einen bestimmten Emotionsverlauf auszulösen (vgl. Tan 1996, 250).

land strahlte Arte ihn im Jahr 2000 aus. An der satirischen Tragikomödie lassen sich nicht nur einige wesentliche Unterscheidungen auf dem Gebiet der Affektsteuerung gut veranschaulichen, sondern es wird auch deutlich, welchen Sinn solche Unterscheidungen für die Filmanalyse haben können.

Zum Inhalt: Ein sibirischer Winter kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Während eisige Winde um die Gebäude einer abgelegenen Garnison pfeifen, probt drinnen ein Soldatenchor patriotische Weisen und Loblieder auf Stalin. Neben Gesang und Exerzieren vertreiben sich die Bewohner der Garnison die Zeit mit Besäufnissen, Beförderungsintrigen und Liebesaffären.

Der junge Leutnant Poletajew verliebt sich in die hübsche Ärztin Ljuba, eine leidenschaftliche Liaison beginnt. Als sich herausstellt, dass Ljuba die Frau des Garnisonskommandanten Vinogradow ist, bekommt es Poletajew aber zunehmend mit der Angst zu tun. Auch sein Zimmergenosse Michowol kann ihm nicht raten, denn der hat selbst ein chronisches Liebesproblem: In volltrunknem Zustand packt ihn die Sehnsucht, er fordert seine zahlreichen fernen Geliebten per Brief auf, zu ihm zu eilen, und muss tags darauf dem Postboten die Briefe verkatert wieder abjagen.

Um einer Entdeckung durch Vinogradow zu entgehen und die hoffnungslose Beziehung zu beenden, lässt sich Poletajew in den Norden abkommandieren. Während seiner Abwesenheit erfährt Vinogradow von der Affäre, gerät jedoch selbst in Schwierigkeiten. Sein Sergeant, auf dessen Hilfe er angewiesen ist, verweigert sich den Nachstellungen einer hässlichen Geheimdienst-Sekretärin und wandert durch ihre Rache für Jahre ins Gefängnis.

Vinogradow kann ihn nicht schützen, er steht selbst auf der Liste des Geheimdienstes. Bisher wusste niemand, dass er zwei Ehefrauen hat: Ljuba hat er an der Front aus Liebe geheiratet, obwohl er zwei Kinder mit einer ersten Frau hat, die er nicht mehr liebt. Das kommt nun durch die Intrige der Hauptmannsfrau Kryokowa ans Licht. Die hat schon mit allen wichtigen Männern der Garnison geschlafen, um ihrem stets betrunkenen Gatten eine Beförderung zu verschaffen, der sie dafür in Eifersuchtsausbrüchen durchs Gelände jagt. Nur bei dem integren Vinogradow beißt sie auf Granit. Sie erpresst seine Unterschrift, indem sie Vinogradows erste Frau dazu bewegt, mit den Kindern zu ihm und Ljuba ins Haus zu ziehen, und ihn bei dem Geheimdienst-Major als Bigamisten anzeigt.

Vinogradow beordert Leutnant Poletajew zurück und konfrontiert ihn wegen der Affäre mit Ljuba. Statt Poletajew zu bestrafen, will er wissen, ob es zwischen ihm und seiner geliebten zweiten Frau ernst ist. Als der Leutnant bejaht, fordert Vinogradow ihn in einem rituellen Besäufnis auf, sie zu heiraten. Er, der

4 Preise: Kinotavr 1993, Nika 1992 (bester Film). Vgl. Engel 1999, 275, 318, 348.

Ältere, verzichtet voll Schmerz und verspricht, dem jungen Paar einen ehrenvollen Abschied von der Roten Armee zu verschaffen.

Gemeinsam ziehen die Betrunkenen durch die Garnison und suchen die Intriganten heim. Die Strafaktion gipfelt darin, dass Vinogradow den hinterhältigen Geheimdienst-Major verprügelt.

An dieser Stelle beginnt die Schlussequenz, auf die ich gleich näher eingehen möchte. Zuvor aber eine grobe Skizze der Entwicklung des Films hinsichtlich der ausgelösten Emotionen. Um den paradoxen Charakter des Schlusses deutlich zu machen, nehme ich hier zunächst eine Haltung ein, die in Drehbuchratgebern, aber auch in der Filmtheorie verbreitet ist, dabei selten klar ausformuliert, aber oft stillschweigend vorausgesetzt wird: Die Annahme, Gefühle im Spielfilm würden schlicht durch Figuren und Handlung erzeugt.

Zunächst gilt es zu unterscheiden zwischen den Emotionen, die den Figuren zugeschrieben werden können, – den *dargestellten* Emotionen – und denjenigen, die sie beim Zuschauer hervorrufen bzw. hervorrufen sollen, den *erzeugten oder intendierten* Emotionen.

Die Gefühle, die am ausführlichsten und eindrucklichsten dargestellt werden, bilden, so könnte man sagen, das *emotionale Thema* eines Films. In der knappen Nacherzählung eben war z. B. direkt und indirekt die Rede von Angst, Gier, Freude, Trauer, von Eifersucht, Sehnsucht, Rachsucht, vor allem aber von Liebe in verschiedenen Spielarten, glücklich und unglücklich, romantisch und abgeklärt, uneigennützig und besitzergreifend. Ein reiches *Spektrum* an Emotionen, verglichen etwa mit *RAMBO* (Originaltitel: *FIRST BLOOD*, USA 1982, Ted Kotcheff) oder *SCREAM* (*SCREAM*, USA 1996, Wes Craven), wo es vorwiegend um Wut bzw. Angst geht.

In unserem Zusammenhang geht es nun nicht um die dargestellten Emotionen, sondern um die *beim Zuschauer erzeugten*. Auf deren Variabilität, ihre Abhängigkeit von Temperament, persönlichen Erfahrungen, soziokulturellen Kontexten usw. kann ich hier nicht eingehen. Ich muss mich damit begnügen, als eigener Testzuschauer, der auf die Nachvollziehbarkeit seiner Emotionsreaktionen hofft, einen knappen Bericht über einige allgemeine Aspekte zu geben.

*DA CAPO* ist – mit Kristin Thompson gesprochen (1999, 45f) – ein Film mit „parallel protagonists“, d.h. es gibt mit Poletajew und Vinogradow zwei Protagonisten, für die man beide emotional Partei ergreift, die aber unvereinbare Ziele haben: Beide lieben Ljuba. Die gleichzeitige Sympathie für die beiden Helden löst widerstreitende Wünsche aus: Man will, dass Poletajew mit Ljuba zusammenkommt, aber auch, dass Vinogradow sie nicht verliert. Da Ljuba sich in Poletajew verliebt und Vinogradow Verantwortung für seine Familie trägt, ist es jedoch eher Poletajew, dem man den Sieg wünscht.

Die Figurenkonstellation kann hinsichtlich der emotionalen Anteilnahme in drei große Gruppen gegliedert werden. Figuren, die wie Poletajew, Ljuba und

Vinogradow durch Handlungen, Äußeres usw. *sympathisch* wirken, stehen *unsympathische* Figuren wie die Geheimdienst-Sekretärin und der Geheimdienst-Major gegenüber.<sup>5</sup> Drittens gibt es eine Gruppe von Figuren, die in erster Linie *komisch* sind wie der Briefeschreiber Michowol und das Paar Kryokow. Während Sympathie und Antipathie sich gegenseitig ausschließen, wirkt Komik als Form der Distanzierung, die Sympathie oder Antipathie abschwächt, bricht oder aufhebt, nicht aber ausschließt. Doch es soll hier ja nur um Schwerpunkte der emotionalen Anteilnahme gehen.

Die Einstufungen „sympathisch – unsympathisch – komisch“ sind außerdem als Tendenzen zu verstehen, nicht als absolute Werte. Momente der Komik, der Sympathie oder Antipathie gibt es bei fast allen Figuren, es gibt keine Schwarzweißmalerei: Komische Distanzierung tritt auch gegenüber den sympathischen und unsympathischen Figuren auf; unter den komischen Figuren ist Michowol sympathischer als die Kryokows; Vinogradow zeigt moralisch bedenkliche Züge wie die Rücksichtslosigkeit gegenüber seiner Familie; der Liebeschmerz der Geheimdienst-Sekretärin macht sie für einen Moment fast sympathisch usw.

Die Richtung der emotionalen Parteinahme ist jedoch insgesamt ziemlich eindeutig. Mit den einen Figuren fühlt man mit, gegen die anderen ist man aufgebracht, über die dritten lacht man, empfindet ihnen gegenüber nur schwächere Formen von Mitgefühl oder Entrüstung.

Sympathie und Antipathie in Bezug auf Figuren bilden die Grundlage für affektiv aufgeladene *Wünsche*<sup>6</sup>: Man hofft etwa, dass Poletajew und Ljuba ein Paar werden; dass Vinogradow sich damit abfinden kann; dass die Geheimdienst-Sekretärin bestraft wird; usw. Würde es so geschehen, wären Befriedigung und Freude zu erwarten, würde es anders kommen, Enttäuschung oder Traurigkeit. Für die Filmdramaturgie so zentrale Phänomene wie Neugier und Spannung sind als affektive Erwartungshaltungen zu verstehen, denen bestimmte Wünsche zu Grunde liegen (vgl. Tan 1996; Eder 1999, 16ff et passim).

In der geschilderten Cliffhanger-Situation sieht in dieser Hinsicht alles sehr vielversprechend aus: Vinogradow ist aus freien Stücken zurückgetreten und hat den Weg freigemacht für das *matching couple* Ljuba und Poletajew. Der Konflikt zwischen den parallelen Protagonisten ist damit aufgehoben. Die Intri-

5 Sympathie und Antipathie als Grundrichtungen der emotionalen Anteilnahme an Figuren werden durch ein komplexes Ensemble von Mitteln gesteuert. Eine zentrale Rolle spielt dabei die moralische Beurteilung von Handlungen und Motiven der Figuren (vgl. Murray Smith 1995, 188 et passim). Aber auch die Bewertung der Figur in anderer Hinsicht als der Moral (z. B. in Bezug auf Attraktivität, Ähnlichkeit), ihre Darstellungsweise, Position in der Figurenkonstellation u.a. müssen in Betracht gezogen werden.

6 Diese kann man in Anlehnung an Robert Solomon auch als „zukunftsgerichtete Emotionen“ auffassen (vgl. etwa Solomon 2000, 103, 292).

ganten haben ihre Strafe erhalten, was man mit Genugtuung zur Kenntnis nimmt.

Was aber geschieht nun? Um es kurz zu machen: Das Schlimmstmögliche. Den sympathischen Figuren wird übel mitgespielt, unsympathische werden belohnt. Hier die Ereignisse der Schluss-Sequenz in der Reihenfolge ihrer Montage:

- Vinogradow zieht seine Galauniform an und erschießt sich.
- Der Chor probt – ohne Ljuba und Poletajew.
- Ljuba reist weinend ab.
- Der betrunkene Poletajew ruft vor Vinogradows Haus vergeblich nach ihr – auch er hat sie verloren.
- Ein Wachsoldat flirtet mit der Geheimdienst-Sekretärin.
- Vinogradows erste Frau sitzt trauernd neben ihren schlafenden Kindern.
- Die schwangere Vera, Frau eines der Ehebrecher, betrachtet sich im Spiegel.
- Die Ehebrecherin Kryokowa wird von ihrem betrunkenen Mann durch den Schnee gejagt.
- Michowol reitet dem Postkutscher diesmal vergebens hinterher und muss damit rechnen, dass auf seine Briefe hin mehrere seiner Geliebten gleichzeitig anreisen.

Nun erscheint der Schluss von *DA CAPO* auf dem Hintergrund der bisherigen Beobachtungen zu den figurenbezogenen Emotionen in affektiver Hinsicht allerdings als paradox: Obwohl allen sympathischen Figuren das Schlimmstmögliche passiert, stellen sich weder wirkliche Traurigkeit noch Enttäuschung ein, eher eine Art sentimentgesättigter, sanft sarkastischer Heiterkeit: „So ist das Leben“. Der Schluss wirkt auf eine eigenartige, näher zu beschreibende Weise ausgesprochen gelungen. Wie wird diese Wirkung erreicht?<sup>7</sup>

Durch zwei übergreifende Strategien:

Die eine besteht im Einsatz von Verfahren, die eine *emotionale Distanzierung* hervorrufen oder begünstigen, die Intensität der figurenbezogenen Emotionen mindern, etwa das Mitgefühl abschwächen. Dafür nutzt der Film die zeitliche *Trägheit* von Emotionen und das Mittel der Überrumpelung durch Erzählgeschwindigkeit. Eben wähten wir uns noch in Sicherheit, hatten das Gefühl der Genugtuung bei der Bestrafung der Intriganten, erwarteten ein positives Ende. Dann geht plötzlich alles ganz schnell. Ist Vinogradows Suizid noch

7 Man könnte das auch als produktionsästhetisches Problem formulieren: Wenn die Filmemacher wollen, dass der Film mit inhaltlicher Härte gegen die Sympathieträger unter den Figuren endet, wie bringen sie es fertig, beim Zuschauer Enttäuschung zu vermeiden und sogar Heiterkeit zu erzeugen? Die affektive Wirkung des *DA CAPO*-Schlusses liefert ein Argument gegen die Mainstream-Maxime, dass ein unglückliches Ende für die Zuschauer immer eine Zumutung sei.

ein Schock, so erzählt die Montagesequenz über Ljubas Abreise und Poletajews vergebliche Suche nach ihr äußerst elliptisch und lakonisch hinweg. Man weiß als Zuschauer gar nicht, wie einem geschieht, und realisiert erst zu spät und im Nachhinein, was den sympathischen Hauptfiguren widerfährt. Das schnelle Erzähltempo ist mit anderen Mitteln der Distanzierung kombiniert wie dem Zurücktreten des Bildtons zugunsten kommentierender Musik.

Eine emotionale Distanzierung wird auch durch das Element der Komik erreicht, aber damit sind wir schon bei der zweiten Strategie: der *Konterkarierung* figurenbezogener Emotionen untereinander und durch andere Affekte.

Diese geschieht zum einen in einem *Nacheinander*. Schnell wechseln sich in der Montage tragische und komische Szenen ab. Gegen Ljubas und Poletajews mitempfundenes Leid steht der derbe *running gag* (im wörtlichen Sinn), dass die Ehebrecherin von ihrem volltrunkenen Mann durch den Schnee gejagt wird, ein mehrfach gezeigtes Ritual. Und der Film endet auf einem Schlussgag: der tragikomischen Note von Michowols vergeblichem Versuch, seine Briefe aufzuhalten. Diese Anordnung der Szenen mit komischem Schwerpunkt am Ende ist wichtig.

So wie das Amüsement, der milde Spott über Michowol durch Mitleid gebrochen ist, bricht bittere Komik durch die Art der Darstellung in Szenen traurigen Inhalts hinein: etwa durch die Art, wie Poletajew betrunken nach Ljuba gröhlt und sich beim Rückwärtstorkeln unfreiwillig hinsetzt. Hier mischen sich widerstrebende figurenbezogene Emotionen, Mitgefühl und Belustigung in einem *Zugleich* zu einem dissonanten Akkord der Gefühle. Der Begriff der Tragikomik enthält schon diese Mischung.

### **Das Wechselspiel affektiver Phänomene und die Einbettung figurenbezogener Emotionen in Affektkontexte**

Mischungen, Kontraste und Konterkarierungen finden nun aber – und das ist in unserem Zusammenhang eine entscheidende Beobachtung – nicht nur

- zwischen unterschiedlichen figurenbezogenen Emotionen wie Mitleid und Belustigung statt, sondern
- auch zwischen figurenbezogenen Emotionen und solchen, die mit den Figuren nichts zu tun haben, und
- zwischen Emotionen und anderen Affekten. Aus diesen vielfältigen Wechselwirkungen entsteht erst die spezifische Gesamtwirkung des Schlusses.

Um das zu zeigen, ist es erforderlich, erst einmal einen Schritt vom Beispiel zurückzutreten und allgemeinere Überlegungen anzustellen. Bisher war nur von figurenbezogenen Emotionen die Rede und nebenbei in etwas diffuser und in-

tuitiver Weise von ominösen anderen Affekten. Was ist damit eigentlich gemeint?

Jeder Spielfilm setzt durch seine Geschichte, Dramaturgie und Darstellungsweisen nicht nur bestimmte Verstehensprozesse in Gang, sondern löst auch spezifische Affektverläufe bei Zuschauern aus, die durch sein Reizangebot nahegelegt werden. So wie Filme eine je eigene Struktur der Informationsvergabe besitzen, die sich etwa mithilfe des Vergleichs zwischen Story und Plot oder über Muster auf Stereotypen- oder perzeptueller Ebene beschreiben lässt, so besitzen sie – als Angebotsstruktur – auch eine spezifische *Affektstruktur*<sup>8</sup>.

Der anfangs bereits erwähnte Unterschied zwischen einer Untersuchung des *Filmverstehens* und einer des *Filmerlebens* soll hier noch einmal verdeutlicht werden, bevor ich näher auf die Affektstruktur eingehe.

Welche Aspekte von *DA CAPO* könnte eine kognitivistisch orientierte Analyse in den Vordergrund stellen, die sich auf die Verstehensprozesse konzentriert? Etwa dass der Plot mit seiner Vielzahl ineinandergreifender Handlungsstränge komplex gebaut ist und sehr schnell und elliptisch erzählend voranschreitet, was zu gelegentlichen Orientierungsproblemen führen kann. Dass der zentrale Handlungsstrang die Dreiecksgeschichte zwischen Poletajew, Ljuba und Vinogradow ist, der zentrale Konflikt also zwischen den Rivalen Poletajew und Vinogradow besteht. Dass die Handlung sich in linearer, kausalchronologischer Folge entwickelt und Fragen und Hypothesen der Zuschauer sich vorrangig auf die Zukunft der Handlung richten; es gibt keine Rückblenden. Dass die Szenen nicht in so enger Kontinuität miteinander verbunden sind wie beim klassischen Hollywood-Kino. Dass sich auf eher unterschwelliger Ebene bestimmte Muster wiederholen und dass Genre-Stereotype der Liebeskomödie und des Soldatenfilms zum Einsatz kommen.<sup>9</sup> Eine typische klassisch kognitivistische Analyse, so könnte man zusammenfassen, stellt Handlung und Verstehensprozesse in den Vordergrund. Die Emotionen, die hier üblicherweise in die Analyse mit einbezogen werden, sind handlungsbezogen: Interesse, Spannung, Überraschung und Neugierde leiten sich aus Wünschen und Erwartungen hinsichtlich des Handlungsverlaufs ab.

Wenn nun die Affektstruktur des Films in die Untersuchung mit einbezogen wird, scheint sich in der Filmtheorie eine gewisse Tendenz abzuzeichnen, sich bei den Gegenständen und Mitteln der Affekterzeugung auf die Handlung, allenfalls noch die Figuren zu konzentrieren und bei den erzeugten Affekten auf Emotionen, Affekte mit kognitiver Komponente also. Innerhalb des affektiven

8 Der Ausdruck „affect structure“ stammt von Tan (vgl. etwa 1996, 195).

9 Hier beziehe ich mich vor allem auf Bordwells Theorie filmischen Erzählens und auf Peter Wuss' „PKS-Modell“; vgl. etwa Bordwell 1985, Wuss 1993. Zu einer kognitivistisch orientierten Theorie der (Mainstream-) Dramaturgie vgl. Eder 1999.



Feldes können jedoch zwischen verschiedenen Arten von Affekten, die auf verschiedene Arten von Gegenständen bezogen sind, vielfältige Wechselwirkungen stattfinden: Redundanzen, Konsonanzen und Dissonanzen; Schichtungen, Mischungen und Kontraste. Eine hoffentlich nicht zu schräg klingende musikalische Metapher: Der Film stellt die Partitur für ein vielstimmiges Sinfoniekonzert der Zuschaueraffekte bereit, und figurenbezogene Emotionen spielen darin oft, aber nicht immer die erste Geige.

Ich werde im Folgenden verschiedene Bereiche affektiver Felder, verschiedene Ebenen von Affektstrukturen, verschiedene *Aspekte affektiver Teilnahme* unterscheiden und mögliche Wechselbeziehungen andeuten. Es soll u. a. deutlich werden, welchen Ort figurenbezogene Emotionen im affektiven Feld eines Filmes einnehmen, wie sie in den Kontext anderer Affekte eingebettet sind. Dabei stütze ich mich vor allem auf die Phänomenologie, die analytische Philosophie und auf filmtheoretische und psychologische Autoren, die dieser Tradition nahe stehen.<sup>10</sup>

Das Ziel des klassifikatorischen Aufwands besteht darin, die Affektstruktur von Filmen, das komplizierte Zusammenspiel affektiver Regungen sensibler wahrnehmen und präziser beschreiben zu können. Wahrnehmbar und beschreibbar wird es aber erst durch eine differenzierte Begrifflichkeit: In einem solchen Anfangsstadium der Theoriebildung heißt es zunächst einmal Worte finden für das, was man sagen möchte. Natürlich wäre auch eine historische, soziale und kulturelle Kontextualisierung erforderlich. Darum kann es hier aber noch nicht gehen.

Vielmehr heißt es mit dem Allgemeinen zu beginnen: Was ist hier gemeint mit *Affekt*? Der Ausdruck wird sehr unterschiedlich verwendet (darauf hat Hans J. Wulff 1999 hingewiesen). Auf eine ausführliche Begründung meiner Verwendungsweise muss ich hier verzichten und statt dessen stipulativ vorgehen: Ich verwende den Ausdruck *Affekt* weder gleichbedeutend mit „Gefühl“, noch meine ich damit eine besonders intensive Emotion (wie etwa im Fall des juristischen „Handelns im Affekt“ oder in den Affektenlehren der Musiktheorie und Poetik), sondern ich verwende ihn als Oberbegriff für eine Reihe verschiedener mentaler Phänomene, zu denen *unter anderem* auch die Emotionen gehören. Genauer: Unter *Affekten* verstehe ich in Anlehnung an Mulligan und Car-

10 Vgl. z.B. Husserl<sup>7</sup>1993, II/1/V; Mulligan 1997; Solomon 2000; Carroll 1999; Künne 1986; Searle 1983. Philosophie und Psychologie können dabei helfen, einen Bereich rezeptionstheoretischer Prämissen zu klären, auf denen letztlich jede Interpretationstheorie, Narratologie oder Dramaturgie aufbaut, die aber lange nur intuitiv gesetzt und stillschweigend vorausgesetzt wurden. (Es ist klar, dass dies hier ein Desiderat bleiben muss.) Eine meiner in vorerwähnter Hinsicht ähnliche, vielleicht etwas gröbere Beschreibung der Affektstruktur hat schon 1996 (unter dem Oberbegriff der Emotionen) Ed Tan geliefert. Dabei verwendet er jedoch eine andere, psychologische Definition der Emotion (vgl. Tan 1996, Kap. 3) und unterscheidet nicht zwischen Emotionen und anderen Affekten (vgl. ebd., Kap. 7).

roll eine Klasse mentaler Episoden, die sich durch ihre phänomenale Qualität, ihren Modus, von Kognitionen wie z.B. Wahrnehmungen, Gedanken oder Urteilen unterscheiden (vgl. Mulligan 1997, 2ff; Carroll 1999, 21). Affekte „fühlen sich auf eine bestimmte Weise an“, und zwar anders als Kognitionen. Sie „bewegen“ denjenigen, der sie empfindet, lösen Handlungsdispositionen aus. Ludger Kaczmarek hat die psychologische Literatur dahingehend resümiert, dass der Zustand, der Affekte auslöst, oder das Objekt, auf das sie bezogen sind, eine bestimmte *Valenz* gewinnen, ein Gut oder Schlecht für die Person, die die Affekte empfindet (Kaczmarek 1999). Affekte sind entweder angenehm oder unangenehm. Und Affekte gehen mit bestimmten messbaren und fühlbaren neurologischen und physiologischen Vorgängen einher, mit Hormonausschüttungen, Muskelspannungen, Schweiß, Erröten und Gänsehaut etwa.

Mulligan zufolge lässt sich der Bereich episodischer affektiver Phänomene in vier große Gruppen unterteilen:

- 1) *Triebe und Instinkte* („drives and instincts“) wie Hunger,
- 2) *Empfindungen* („sensations or feelings“) wie Schwindel oder Übelkeit,
- 3) *Stimmungen* („moods“) wie Traurigkeit oder Euphorie und
- 4) *Emotionen* wie Furcht vor etwas oder Liebe zu jemandem.<sup>11</sup>

All diese Arten von Affekten können nicht nur im Film *dargestellt*, sondern auch beim Zuschauer *hervorgerufen* werden, wie ich das vorher für die Emotionen bereits unterschieden hatte. Dabei spielen Kognitionen wie etwa die Wahrnehmung der Filmbilder oder die Einschätzung von Situationen eine wichtige kausale Rolle.

Im Film mag der *Sexualtrieb* durch einen Porno aktiviert werden oder tantalistischer Hunger, wenn man mit leerem Magen die Köstlichkeiten aus *EAT DRINK MAN WOMAN* (OT: YIN SHI NAN NU, Taiwan 1994, Ang Lee) an sich vorüberziehen sieht. Die *Empfindung* der Übelkeit kann sich einstellen, wenn die Kamera in *THE BLAIR WITCH PROJECT* (*THE BLAIR WITCH PROJECT*, USA 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) besonders wild wackelt, vielleicht entsteht die von Mikunda beschriebene Empfindung „visueller Spannung“ durch die Art der Bildgestaltung (vgl. Mikunda 1985). Eine *Stimmung* der Tristesse wird vielleicht erzeugt durch Bilder grauer Landschaften, die von einer klagenden Oboe be-

11 Mulligan 1997, 2ff. Die genaue Begründung der Vierteilung ist relativ unklar. Husserl unterscheidet nur zwischen Gefühlen und Empfindungen. Andere rechnen die Triebe nicht zu den Affekten oder zählen so etwas wie Hunger zu den Empfindungen, nicht zu den Trieben. Das halte auch ich für intuitiv plausibler, aber hier geht es zunächst einmal darum, nichts von vornherein ohne Diskussion auszuschließen. Jedenfalls scheint mir Mulligans Unterscheidung verbreitete Intuitionen einzufangen. Vielleicht könnten die Bezüge der jeweiligen Affekte zu Handlungsdispositionen oder zum Körper als Unterscheidungskriterien dienen. Vgl. auch Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. III, Kap. V, §§ 16ff; Broad 1971; Solomon, Kap. III–V; Carroll 1999, 21.

gleitet werden. Und die *Emotion* der Freude mag entstehen, wenn die Heldin den Schurken endlich besiegt. Ich werde mich im Folgenden auf die Stimmungen und die Emotionen konzentrieren.

Emotionen zeichnen sich gegenüber den anderen Affekten dadurch aus, dass sie *intentional* sind.<sup>12</sup> Zu denken ist bei diesem Begriff nicht an die Handlungstheorie, sondern an die Philosophie des Geistes seit Brentano und Husserl. Die Intentionalität von Emotionen hat nichts mit Absichtlichkeit zu tun, sondern mit dem Bezogensein auf etwas, auf einen Gegenstand oder Sachverhalt. Ein Beispiel aus den in *DA CAPO* dargestellten Emotionen: Poletajew liebt und fürchtet nicht nur, er liebt *Ljuba* und fürchtet, *dass Vinogradow ihn bestraft*. Emotionen können also nicht nur in kausalem Bezug durch einen Gegenstand der Wahrnehmung ausgelöst werden, sondern sind als mentale Episoden immer auf *intentionale Gegenstände* gerichtet. Intentionalität und Kausalität sind dabei streng zu trennen. Der intentionale Gegenstand muss nicht einmal existieren, etwa wenn ein Teenager sich vor Freddy Krueger fürchtet, wenn der Fernseher aus und die Wohnung dunkel ist. Als mentale Erlebnisse sind Emotionen immer in Akten der Kognition, in Urteilen oder nichtpropositionalen Vorstellungen fundiert, enthalten sie als Komponente, setzen sie begrifflich voraus. Sie erben das Merkmal der Intentionalität von den Kognitionen, bei denen immer gilt: Ich nehme *etwas* wahr, denke *etwas*, stelle mir *etwas* vor. Ohne entsprechende Kognition keine Emotion: Wenn ich mich vor etwas fürchte, dann muss ich es wahrnehmen oder mir vorstellen und muss geurteilt haben, dass es gefährlich ist.

Anders bei den Triebreaktionen und Empfindungen. Sie können zwar durch Kognitionen kausal verursacht werden, doch im Gegensatz zu Emotionen richten sie sich *nicht* auf einen intentionalen Gegenstand und benötigen *keine* kognitive Basis. Bei Empfindungsausprägungen wie: „Ich habe Schmerzen“ oder: „Mir ist übel“ macht es keinen Sinn, nach einem „Etwas“ zu fragen, auf das die Affekte bezogen sind (vgl. Künne 1986). Für Stimmungen wie Heiterkeit oder Langeweile gilt das entweder ebenfalls, oder – anderen Auffassungen zufolge – ihre kognitive Basis und ihr intentionaler Gegenstand sind zumindest sehr diffus und unbestimmt, etwa die ganze Umwelt.<sup>13</sup> Jedenfalls sind auch sie nicht so eng an Vorstellungen von Figuren oder Urteile über sie gebunden wie die Emotionen.

12 Vgl. auch Damasio, der hier von „sekundären Emotionen“ spricht und die anderen Affekte unter „primäre Emotionen“ zusammenfasst (Damasio 1997, Kap 7).

13 Musil (1978) unterscheidet hier feiner zwischen bestimmten und unbestimmten Gefühlen und Stimmungen (S. 1196 ff).

Es überrascht deshalb nicht, dass sich kognitivistische Filmtheoretiker vor den anderen Affekten zunächst den Emotionen zugewandt haben. Denn hier ist ein direktes Anknüpfen an die kognitiven Prozesse des Filmverstehens möglich.

Eine Ausnahme ist Greg Smith, der sich nicht auf die Gefühle beschränkt, sondern deren Zusammenhang mit den Stimmungen (*moods*) untersucht hat (Smith 1999). Smith vertritt die These, dass der *primäre* emotive Effekt von Filmen nicht darin besteht, Emotionen zu erzeugen, sondern die diffuseren Stimmungen (vgl. ebd., 115). Er begründet dies damit, dass Stimmungen einfacher hervorzurufen seien als Gefühle. Plausibler scheint mir die Begründung, dass Emotionen meist kurzlebig und auf einzelne, genau bestimmbare Figuren oder Ereignisse bezogen sind, Stimmungen dagegen länger anhalten und schon vorbereitend durch Musik oder visuelle Eindrücke erzeugt werden können, ohne dass viele Handlungsinformationen vorausgesetzt sind. Man spricht in der Filmmusiktheorie ja geradezu von der „Mood-Technik“ (vgl. etwa Bullerjahn 1999, 17).

Der Primats-These von Smith muss man sich nicht anschließen, um seine Darstellung des Zusammenhangs von Stimmungen und Emotionen teilen und auf dieser Grundlage feststellen zu können, dass die lokalen Emotionen im Film in eine Ebene von globalen *moods* eingebettet sind. Auch bei den Stimmungen lässt sich übrigens zwischen dargestellten und erzeugten unterscheiden. Das Stimmungs-Thema der Figuren in *DA CAPO* ist vor allem gekennzeichnet durch Öde und Einsamkeit, durchbrochen von Rauschzuständen. Beim Zuschauer wird vorwiegend eine Stimmung melancholischer Heiterkeit hervorgerufen.

Durch Stimmungen wird die Wahrnehmung der fiktionalen Welt für den Zuschauer affektiv eingefärbt. Sie schaffen eine Prädisposition für Emotionen, ebnen den Weg für sie: Wenn ich in einer traurigen Stimmung bin, werde ich eher Trauer über ein fatales Ereignis empfinden, und es wird mir schwerer fallen, mich über etwas zu freuen.<sup>14</sup> Für die Aufrechterhaltung der Grundstimmung über längere Zeit sind umgekehrt wieder Momente starker Emotion erforderlich.

Meistens werden die filmischen Mittel auf redundante Weise eingesetzt, lenken den Zuschauer in dieselbe affektive Richtung. Prinzipiell können Darstellungsmittel aber auch kontrastiv gegeneinander gesetzt werden. Ebenso können auch Stimmungen und Emotionen auseinanderfallen. Alle Kombinationen von der gegenseitigen Verstärkung über die neutrale Mischung bis zu Widerstreit und Kontrast sind hier möglich.

14 Allerdings gibt es auch das Phänomen von Kontrasten und überraschenden Stimmungsumschlägen. Durch die „affektive Fallhöhe“ kann ein freudiges oder verstörend trauriges Ereignis umso stärker wirken, wenn die Stimmung zuvor entgegengesetzt war und den Zuschauer „in Sicherheit wiegte“.

## Der Schluss von DA CAPO

Mit den getroffenen Unterscheidungen lässt sich nun besser verstehen, was am Schluss von DA CAPO vor sich geht. Er ist so konzipiert, dass er beim Zuschauer sozusagen verschiedene Schichten von Affekten übereinander legt, die auf komplexe Weise miteinander interagieren. Die *figurenbezogenen Emotionen* bilden nur eine unter diesen Schichten.

Erstens klingt die verfrühte Genugtuung über die scheinbar positive Auflösung der Liebesgeschichte und die Bestrafung der Intriganten nach, zweitens die Bestürzung über Vinogradows Suizid. Drittens entwickelt sich die beschriebene eigenartige Mischung aus Gefühlen der Traurigkeit und Belustigung, bezogen auf das Schicksal der Figuren in der Montagesequenz. Innerhalb dieser Mischung schwächt die Erzählweise die negativen Emotionen gezielt ab.

Viertens kommt nun neben diesen figurenbezogenen Emotionen durch den Einsatz der Musik eine weitere Ebene von *moods* hinzu. Zunächst unterlegt und verbrämt der patriotische Chorgesang, der die Montagesequenz begleitet, das traurige Geschehen mit einer Stimmung des feierlich-optimistischen Pathos. Nachdem die Sequenz zu Ende ist, die Schlusstitel zu laufen beginnen und man nach und nach realisiert, dass das Ende tatsächlich alles andere als *happy* war, wendet sich eine burlleske, an Nino Rota erinnernde Bläsermusik gegen das Einsetzen von Traurigkeit. Die durch die Musik erzeugten Stimmungen steuern also ebenfalls den bedrückenden figurenbezogenen Emotionen entgegen.

Darüber hinaus eröffnen sie aber noch eine fünfte Ebene. Die pathetische Stimmung wie auch der Text des patriotischen Liedes stehen in einem auffälligen Kontrast zu den dargestellten Situationen. Wo der Chor von blühenden Gärten singt, sehen wir nichts als eine unwirtliche Schneelandschaft. Wo das Lied die Leistungen der Menschen idealisiert, sehen wir, dass die Guten scheitern, die Korrupten siegen und die übrigen sich irgendwie weiter durchwursteln. Das Lied endet mit dem Ausruf „meine Heimat!“ – und wir sehen einen Säufer, der sich gerade selbst in größere Schwierigkeiten gebracht hat, verlassen, dumpf und klein inmitten einer Schneewüste stehen.

Dieser starke ironische Kontrast wird als Kommentar einer Erzählinstanz außerhalb der Geschichte bemerkbar und ruft jene mit Sentimentalität gemischte, sarkastische Belustigung hervor, die den stärksten affektiven Effekt des Filmschlusses bildet.<sup>15</sup> Ironie entsteht auch durch die Verwendung idealisierender Bilder, die als Stereotype erkennbar sind. Die schwangere Vera, die vor dem Spiegel in mildem Lichte ihren Bauch streichelt, mag als sozialistisch-realis-

15 Dabei muss festgehalten werden, dass der Stimmungscharakter der Musik zumindest unerschwellig auch dann erhalten bleibt, wenn sie als ironischer Kommentar aufgefasst wird. Die Stimmung der Musik wird, um ein etwas verbrauchtes hegelianisches Wortspiel zu verwenden, im affektiven Zusammenklang des Endes „aufgehoben“.

tische Genre-Idylle oder als Verkörperung eines Mutterschaftsklischees naiver Innerlichkeit verstanden werden, das die kaputte Außenwelt ignoriert. Gleichzeitig bringt ihr Bild ein Moment ironisierter Versöhnlichkeit in die Sequenz hinein.

Auf die Verfahren der Darstellung bezogen, finden sich ironische Kontraste, die mit der Wahrnehmung affektiver Inkongruenzen zwischen Emotionen und Stimmungen zusammenhängen, auf mehreren Ebenen: zwischen Musik, Liedtext und Handlung, zwischen stereotyper Bildgestaltung und Bildinhalt, zwischen den Szenen und innerhalb von Szenen.

Auf diese Weise vermittelt sich nicht nur eine historische und politische Aussage, die mit der Stalinzeit abrechnet und die Frage nahe legt, ob es heutzutage *mutatis mutandis* wirklich anders sei. Es vermittelt sich in Form sarkastischer Distanz auch eine *affektive Haltung zur Welt*: So sind die Dinge, nicht nur damals, sondern auch heute, und das Beste ist, man nimmt sie mit Galgenhumor und sich selbst nicht allzu wichtig.

Nun kann der Zuschauer noch in einer weiteren, sechsten Hinsicht affektiv Stellung beziehen, nämlich indem er sich zu dieser „*message*“ des Films irgendwie verhält. Sie kann ihm sympathisch oder unsympathisch sein, er kann ein Gefühl der Solidarisierung oder der Ablehnung gegenüber der Erzählinstanz oder dem Filmemacher entwickeln. Teilt er die politische Aussage und die affektive Haltung, kann dies retrospektiv das traurige Geschehen rahmen und rechtfertigen. Der Zuschauer kann sich siebentens unabhängig davon auch zu Stil und Form des Films in bestimmter Weise affektiv verhalten, die Vielschichtigkeit der Affektsteuerung bewundern oder die plumpe Kameraführung bemängeln.

Anders als die zuvor beschriebenen Gefühle und Stimmungen sind diejenigen, die sich auf Aussage und ästhetische Gestaltung des Films richten, von der fiktionalen Welt abgekoppelt, nehmen eine Meta-Perspektive zu ihr ein. Gregory Currie unterscheidet in dieser Hinsicht zwischen „*character desires*“ und „*narrative desires*“, zwischen Wünschen und Emotionen, die sich „von innen“ auf die Figuren und solchen, die sich „von außen“ auf die Erzählung richten.<sup>16</sup> Er macht dies am Beispiel von Shakespeares *Othello* deutlich: Wir wollen einerseits, dass Desdemona überlebt und Othello von seiner Raserei zur Vernunft kommt, aber andererseits wollen wir das auch gerade nicht und akzeptieren gerade das tragische Ende als passend und richtig. Treffender als Curries Terminologie scheinen mir Ed Tans Bezeichnungen: „*Fiktions-Emotionen*“ richten sich auf die fiktionale Welt, „*Artefakt-Emotionen*“ auf den Film als Kunstwerk (vgl.

16 Vgl. Currie 1999. „Character desires“ lassen sich in etwa auf die Formel bringen: „Wollen, dass Fx“, wobei x eine Figur ist. „Narrative desires“ folgen in etwa dem Schema „Wollen, dass die Erzählung N eine ist, derzufolge Fx“. Hier kann x eine Figur sein, muss es aber nicht.

Tan 1996, 64ff). Beide können im Kontrast zueinander stehen, und genau das ist nicht nur bei *Othello*, sondern auch bei *DA CAPO* der Fall.

Zusammengefasst: Der Schluss des Films spielt verschiedene figurenbezogene Emotionen an und gegeneinander aus, manipuliert Intensität und Dauer von Affekten, oszilliert zwischen ihnen hin und her, erzeugt schillernde Mischungen und kräftige Kontraste zwischen Stimmungen und Emotionen, lässt sie sich gegenseitig verstärken und konterkarieren und erzeugt aus diesem Zusammenspiel – sozusagen als Supervenienzphänomen – Artefaktemotionen als neue Affekt-Effekte, die sich auf die Machart des Werks und nicht auf seine Geschichte beziehen. Das Beispiel *DA CAPO* sollte einen Eindruck von der Komplexität affektiver Felder vermitteln und die Notwendigkeit deutlich machen, bei der Analyse von Spielfilmen eine Reduktion auf Figuren- und Handlungsemotionen zu vermeiden. Diese sind zwar von zentraler Bedeutung, müssen aber im Zusammenhang mit anderen Strategien der Affektlenkung gesehen werden.

## Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Broad, C.D. (1971) Emotion and Sentiment. In ders.: *Broad's Critical Essays in Moral Philosophy*, hrsg. v. David R. Cheney. London: Allen and Unwin, pp. 283–301 (Erstveröffentlichung 1954 in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XIII).
- Bullerjahn, Claudia (1999) Ein begriffliches Babylon. Von den Schwierigkeiten der Filmmusik-Nomenklatur. Teil 2: Filmmusik-Techniken. In: *ZMMnews WS 1999/2000*, pp. 16–22.
- Carroll, Noël (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford / New York u.a.: Oxford University Press.
- Carroll, Noël (1999) Film, Emotion, and Genre. In: Plantinga, Carl / Smith, Greg (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore (MA) / London: Johns Hopkins University Press, pp. 21–47.
- Currie, Gregory (1999) Narrative Desire. In: Plantinga, Carl / Smith, Greg (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore (MA) / London: Johns Hopkins University Press, pp. 183–199.
- Damasio, Antonio R. (1997) *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München: dtv.
- Eder, Jens (1999) *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit.
- Engel, Christine (Hrsg.) (1999) *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Horton, Andrew / Brashinsky, Michael (1992) *The Zero Hour. Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton (N.J.) / Oxford: Princeton University Press.
- Husserl (1933) *Logische Untersuchungen. Bd. III: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Tübingen: Niemeyer.
- Kaczmarek, Ludger (1999) *Affektuelle Steuerung der Rezeption von TV-Spielfilmen: Begriffsklärungen und theoretische Grundlagen*, (28.8.2000) (Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere 5, 1999).

- Künne, Wolfgang (1986) Edmund Husserl: Intentionalität. In: Speck, Josef (Hrsg.): *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Neuzeit IV*. Göttingen: UTB, pp. 165–215.
- Mikunda, Christian (1985) *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München: Filmland Presse.
- Mulligan, Kevin (1997) *From Appropriate Emotions to Values*. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript (Vortrag in Hamburg 12.11.1997 unter dem deutschen Titel „Wie verhalten sich Gefühle und Werte zueinander?“).
- Musil, Robert (1978) *Der Mann ohne Eigenschaften. Bd. II*. Aus dem Nachlass hrsg. v. Josef Frisé. Reinbek b. H: Rowohlt.
- Plantinga, Carl / Smith, Greg (Hrsg.) (1999) *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore (MA) / London: Johns Hopkins University Press.
- Searle, John (1983) *Intentionality*. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press.
- Smith, Greg (1999) Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. In: Plantinga, Carl / Smith, Greg (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore (MA) / London: Johns Hopkins University Press, pp. 103–126.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Solomon, Robert C. (2000) *Gefühle und der Sinn des Lebens*. Frankfurt: 2001.
- Tan, Ed S. (1996) Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine. Mahwah (N.J.): Lawrence Erlbaum Ass.
- Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge (Mass.) / London: Harvard University Press.
- Wulff, Hans J. (1999) *Affekt / Mood*, (28.8.2000) (Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere 5, 1999).
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Edition Sigma.