

Claudia Triebe

### **Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson. Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten**

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14533>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Triebe, Claudia: Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson. Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 32–42. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14533>.

#### **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.

## Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson

### Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten

**Zusammenfassung:** Filmschaffende erzeugen durch eine bedeutungsvolle narrative Struktur, eine vielschichtige Inszenierung der Charaktere aber auch durch ihre visuelle, akustische und rhythmische Gestaltung ein komplexes emotionales Filmdesign und evozieren ein kognitives und emotionales Filmerlebnis. Die verschiedenen Ansätze der Filmkognitivisten sowie der vorhandenen filmwissenschaftlichen Emotionsforschung nicht außer Acht lassend, richtet dieser Beitrag den Fokus auf das filmische Gesamtwerk von Peter Jackson hinsichtlich der Kompositionen audiovisueller Gestaltungsmittel, um Erkenntnisse zu ermitteln, wie und wodurch der Einsatz filmtechnischer Stilmittel die Involvierung des Publikums in das filmische Geschehen und die Evozierung von Emotionen, Stimmungen und affektiven Reaktionen zur Folge hat.

Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. [...] So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft.<sup>1</sup>

Die Kamera fährt durch den Wald. Ein Ast schlägt dem Zuschauer scheinbar ins Gesicht. Das Schreien zweier Mädchen ist zu hören und im nächsten Moment sind diese Mädchen auch sichtbar. Sie laufen schreiend durch den Wald. Die Kamera begleitet die laufenden blutverschmierten Beine der Mädchen. Musik setzt ein. Eine Schwarzweißaufnahme zeigt laufende Mädchenbeine auf einem Schiff, ebenfalls begleitet von der Kamera. Es erfolgt ein Schnitt auf die blutigen Beine, die durch den Wald laufen. Die Kamera verfolgt den Lauf. Die Fahrt geht weiter, wechselt aber wieder in eine Schwarzweißaufnahme dieser Mädchen, die schreiend lachend über die Planken an der Reling eines Schiffes laufen. Erneut erfolgt in der Fahrt ein Wechsel zu den schreienden, blutverschmierten Mädchen, die

1 Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 17–18.

durch den Wald laufen. Die Kamera verfolgt den Lauf zunächst von der Seite und dann von hinten. Ein erneuter Wechsel in die Schwarzweißsequenz und die Kamera fährt vor den auf sie zu laufenden Mädchen zurück und wechselt in die Perspektive dieser Mädchen. Sie laufen auf ein an der Reling stehendes Paar zu, das sich zu ihnen umwendet. Die Kamera fährt vor. Ein erneuter Schnitt zeigt die Perspektive der durch den Wald laufenden Mädchen. Die Kamera bewegt sich schnell vorwärts. Eine Straße wird sichtbar. Die Kamera fährt weiter vor auf eine Frau zu, welche aus einem Haus tritt und eilig auf die Mädchen zugeht. Sie erblickt die Mädchen. Die Kamera übernimmt die Perspektive der Frau. Die laut schreienden Mädchen bewegen sich mit ihren blutverschmierten Gesichtern bis zur Großaufnahme auf die leicht hin und her schwenkende Kamera zu.<sup>2</sup> »Films do not ›make‹ people feel. A better way to think of filmic emotions is that films extend an invitation to feel in particular ways.«<sup>3</sup> Diese Montage zweier Zitate aus der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und der Beschreibung einer Filmszene aus Peter Jacksons HEAVENLY CREATURES (1994) gewährt einen kurzen Einblick in die von mir angestrebte Untersuchung. Wie Filmemacher mit spezifischen filmästhetischen Mitteln, verschiedene Möglichkeiten ›zu fühlen‹, anbieten, welche auch über das individuell Erfahrbare hinaus gehen, und inwieweit diese ›bewegten Bilder‹ als ›bewegende Bilder‹, affektive Prozesse bei den Rezipienten auslösen, soll in diesem Beitrag filmanalytisch ergründet werden.

Dies wirft zunächst die Frage auf, wie sich der scheinbar undefinierbare, undurchsichtige Begriff der Emotion überwinden lässt, um dennoch klare analytische Beschreibungen der Film- und Kinoerfahrung, der Erzeugung innerer und äußerer Bewegung durch die bewegten Bilder, zu ermitteln. Und des weiteren öffnet sie den Blick auf die Problematik, inwieweit sich die Intensität der Emotionen auf einer textuellen Ebene objektiv erfassen und beschreiben lässt.

Emotionen – allgegenwärtig und doch so wenig greifbar, so schwer zu definieren, zu erklären und abzugrenzen – etablieren sich vermehrt als Mittelpunkt eines Forschungsinteresses und gewinnen seit dem letzten Jahrzehnt auch in der filmwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Bedeutung.<sup>4</sup>

2 HEAVENLY CREATURES (NZ 1994).

3 Smith, Greg: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: University Press 2003, S. 12.

4 Forschungsbereiche der Neurowissenschaft, Psychologie, Philosophie, Literaturwissenschaft und Rechtswissenschaften – um nur einige zu nennen – bieten Untersuchungen zur Bedeutung und Systematisierung von Gefühlen, Emotionen und Affekten. Das fortschreitende Interesse innerhalb einer Vielzahl von Wissenschaftsgebieten sowie die Abwendung von den vorherrschenden Theorien

Die Problematik des Films, sich in den Anfängen des Kinos als eigenständige Kunstform vom Theater abzugrenzen und Film als Kunst zu legitimieren, findet sich in der Legitimation einer Auseinandersetzung mit den Gefühlen des Menschen als wissenschaftlichem Untersuchungsgegenstand wieder, obwohl sich der Mensch der Bedeutsamkeit der Emotionen stets bewusst war, welches auch frühe filmtheoretische Studien belegen. So erklärt der deutsche Philosoph und Psychologe Hugo Münsterberg in seinen 1916 veröffentlichten filmanalytischen Schriften: »Das Innerste des Menschen liegt in seinen Gefühlen und Emotionen. Bewegt sich das Lichtspiel erst auf seiner eigenen Bahn, so wird der Ausdruck von Gefühlen und Emotionen in den Vordergrund treten.«<sup>5</sup> Doch das zentrale Ziel eines Filmdramas ist nicht ausschließlich das Abbilden von Emotionen, sondern ebenso »den Massen Unterhaltung, Genuß und Freude zu bringen«<sup>6</sup>, also auch das Auslösen von Emotionen, wodurch der Wunsch nach der Erforschung, wie und wodurch affektive Phänomene beim Zuschauer während des filmischen Erlebens hervorgerufen werden, entsteht.

Es ist offensichtlich, dass sich nicht nur eine eindeutige Definition von Emotion als problematisch erweist, da sich die analytische Erforschung spontaner und subjektiver Gefühle als ausgesprochen schwierig gestaltet, sondern ebenso die Beantwortung der Frage nach einer allgemein anerkannten Theorie der Emotionen. Doch um Emotionen, Stimmungen, Empfindungen und Affektreaktionen sinnvoll untersuchen zu können, sind Arbeitsdefinitionen und eine entsprechende Terminologie dieser affektiven Phänomene nötig, um den Gegenstand sowohl im wissenschaftlichen als auch im alltäglichen Gebrauch abzugrenzen.

Phänomene wie Interesse und Schrecken gelten in vielen Emotionstheorien als Grenzfälle, erweisen sich aber im Hinblick auf das filmische Erleben als reizvolle Gelegenheit einer genaueren Prüfung. Ist Interesse eine Basisemotion<sup>7</sup>, als

der Kognitionswissenschaften hin zu einer Etablierung der Emotionsforschung oder sogar möglicherweise einer Emotionswissenschaft erklärt die Aktualität des Behandelten.

5 Münsterberg, Hugo: »Warum wir ins Kino gehen«. In: Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Paderborn: mentis 2005, S. 27–36, hier S. 34.

6 Ebd., S. 27.

7 Die Klassifikation der Emotionen in Basisemotionen (Primäremotionen) und Nichtbasisemotionen (Sekundäremotionen) – von Emotionstheoretikern und Emotionsforschern ausführlich diskutiert und kritisch hinterfragt – ist entweder psychologisch oder evolutionsbiologisch begründet. Nach Paul Ekman, einem amerikanischen Anthropologen und Psychologen zählen zu den Basisemotionen: Furcht, Ärger, Ekel, Traurigkeit, Freude und Überraschung. Carroll E. Izard zählt darunter weiterhin: Verachtung, Interesse, Scham, Schuld und Schüchternheit, wohingegen die Beschreibung von Verachtung als primäre Emotion bei einigen bekannteren evolutionspsychologischen Emotionstheoretikern umstritten ist. Vgl. Meyer et al.: *Einführung in die Emotionspsychologie. Band 2. Evolutionspsychologische Emotionstheorien*. Bern: Hans Huber 2003; Reisenzein, Reiner: »Worum geht es in der Debatte um die Basis-

solche klassifiziert von den Psychologen Carroll Izard und Nico Frijda<sup>8</sup>, oder lässt sich Interesse laut Ortony, Clore und Collins, Vertreter der kognitiven Bewertungstheorie, nicht eher als ein kognitiver Zustand beschreiben, welcher auf eine Emotion vorbereitet? Für den Filmkognitivisten Ed S. Tan gilt Interesse zunächst als Basisemotion, hervorgerufen durch den Film, und zugleich als elementarstes Motiv für den Zuschauer, sich einen Film anzusehen. Interesse ist notwendig, um die Aufmerksamkeit des Publikums während der Rezeption zu erhalten und wird so für Tan zum Motor der Emotionsmaschine Film.

Viewers may be frightened, indignant, or moved, they may be laughing or feeling extreme disgust, but there is always the need to know, what happens next and what the ultimate fate of the protagonists will be. If it is correct to refer to the film as an emotion machine, then it is above all an interest engine.<sup>9</sup>

Der Schreck oder der Genuss des Erschreckens, ablaufend unterhalb der Schwelle bewusster Wahrnehmungen, ist häufig mit einer motorischen Reaktion und einer anschließenden kognitiven Bewertung verbunden. Gilt der Schrecken nun eher als Empfindung, ausgelöst durch eine kognitiv konstruierte Ursache oder vielmehr als affektive Einstellung bzw. Reaktion zum präsentierten, auslösenden Moment?

Auf der neurophysiologischen Ebene ist Furcht eine Dichteanstiegsemotion; sie wird durch einen ziemlich raschen Anstieg in der Dichte neuraler Impulse ausgelöst. Nach Tomkins (1962) gibt es drei Dichteanstiegsemotionen: Überraschung-Schreck, Furcht-Entsetzen und Interesse-Erregung.<sup>10</sup>

Dieser kurze Exkurs deutet die vielfältigen Auseinandersetzungen mit der Klassifizierung des Phänomens Emotion lediglich an. Es stellt sich bei Smith die Frage, inwieweit der rationale Kognitivismus einen geeigneten Ansatz bietet, um die irrationale Welt der fiktionalen Emotionen zu erklären.<sup>11</sup> Diese Frage wurde

emotionen?« ([http://www.phil.uni-greifswald.de/fileadmin/mediapool/psychologie/lehrstuhl\\_allg2/Reisenzein2000\\_Basisemotionen.pdf](http://www.phil.uni-greifswald.de/fileadmin/mediapool/psychologie/lehrstuhl_allg2/Reisenzein2000_Basisemotionen.pdf) [07.02.2009]).

8 Izard, Carroll E.: *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Weinheim, Basel: Beltz 1981. Frijda, Nico: *The Emotions*. London u. a.: Cambridge University Press 1986.

9 Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Mahwah (NJ): Erlbaum 1996, S. 119.

10 Izard: *Die Emotionen des Menschen*, S. 398.

11 Vgl. Smith: *Film Structure*, S. 5.

in den letzten Jahren in der filmwissenschaftlichen Forschung<sup>12</sup> hinreichend diskutiert und hat verschiedene charakteristische Theorien hervorgebracht, welche die Auswirkungen der narrativen Struktur, die Empathisierung mit den Figuren und die Genreklassifikation berücksichtigen, aber die Untersuchung filmtechnischer und filmästhetischer Stilmittel, z. B. Mise-en-Scène, Licht, Musik, Sound, Montage und die damit verbundenen Wirkungen dieser bild- und tongestalterischen Komponenten weitgehend vernachlässigen.

Das subjektive Filmerleben ist nur für und durch die eigene Person beschreibbar. Ist es dennoch möglich, die Erkenntnisse der Emotionstheorie und Emotionsforschung für eine filmwissenschaftliche Analyse zu nutzen? Wie funktioniert die Emotionsmaschine Film? Inwieweit sind typische Codes der formalen Filmgestaltung auf eine unmittelbar physische, emotive und kognitive Teilnahme der Zuschauer ausgerichtet? Welche wirkungsästhetischen Strategien der Filmemacher beeinflussen die synästhetischen Wahrnehmungen der Zuschauer?

Niemand springt heute aus dem Kinosessel und läuft davon, wenn ein heranfahrender Zug auf der Leinwand zu sehen ist, auch nicht bei den neuen, noch nicht so weit verbreiteten 3D-Präsentationen. Eine affektive Reaktion ist möglicherweise vorhanden, wenn hinter uns das Herankommen eines Dinosauriers suggeriert wird, welcher auf der Leinwand noch nicht sichtbar ist, durch den vorherrschenden Surround Sound aber schon hörbar und somit auch spürbar wird. Filmschaffende erzeugen durch eine bedeutungsvolle narrative Struktur, eine vielschichtige Inszenierung der Charaktere aber auch durch ihre visuelle, akustische und rhythmische Gestaltung ein komplexes emotionales Filmdesign und evozieren ein kognitives und emotionales Filmerlebnis, sodass der audiovisuellen Präsentation nicht nur eine Aussageabsicht, sondern auch eine Wirkungsabsicht zugeschrieben werden kann. Auch wenn diese intendierten Wirkungen schwer zu ermitteln sind und eine präzise Beschreibung sich als problematisch erweist, sind sie dennoch von außerordentlicher Bedeutung. Fundierte Kenntnisse über die

12 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University Press 1985. Bordwell, David, Noel Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Wisconsin (WI): University of Wisconsin 1996. Carroll, Noel: *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: University Press 1998. Currie, Gregory: *Image and mind. Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: University Press 1995. Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton 1984. Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press 1996. Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995. Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press 1997. Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah (NJ): Erlbaum 1996.

Gestaltung und Struktur eines Films sind nötig, um ein tieferes Verständnis auszubilden für das was wir sehen und dienen als Grundlage für die Entwicklung einer interpretatorischen Analyse emotionaler Kompositionen. Es gilt demzufolge bezüglich der emotionalen Filmgestaltung nicht nur den Fokus auf die Narration, auf die Figurenkonstellation und Charakterzeichnung sowie auf die Genrezuordnung zu richten. Natürlich können die filmästhetischen Mittel nicht losgelöst von diesen drei Bereichen untersucht werden. Dennoch sollen sowohl die Bildkomposition und das Bilddesign als auch die auditiven Gestaltungsmittel – Sprache, Ton, Geräusche und Musik – sowie die Bewegung der Kamera, die Montage und der Rhythmus der Bilder und nicht zuletzt der Einsatz von Spezialeffekten als Affektauslöser oder erzählerische Komponenten ins Zentrum meiner Forschung gerückt werden. Auch in schneller Folge montierte Bilder in Verbindung mit rasanten Spezialeffekten erzielen eine sensorische Reizung des Zuschauers. Es lässt sich möglicherweise ein Gedanke von Hermann Kappelhoff fortführen, der eine neue Richtung aufweist: »[...] die Affektbewegung selbst als ein objektiver äußerer Vorgang, das subjektive Empfinden des Zuschauers als ein medial vermitteltes, ästhetisches Konstrukt und nicht als psychologisches Phänomen zu beschreiben.«<sup>13</sup>

Die Erzeugung von Sympathie, Antipathie und Empathie durch Imagination, Identifikation, Assimilation, Simulation oder Fokalisation sind wichtige Bereiche im Feld der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und bieten relevante Theorien und Hypothesen; aber auch hier werfen die Versuche einer einheitlichen Klassifikation und klaren Abgrenzung der Begriffe immer wieder neue Diskussionen auf. Die verschiedenen Perspektiven, welche diese Forschungen aufweisen, bedürfen einer knappen Skizzierung und Überprüfung, inwieweit sie sich als Mittel bzw. Ansatz einer filmanalytischen Untersuchung eignen. Der Einsatz und die Funktion filmtechnischer Stilmittel, welche diese affektiven Zustände erreichen könnten, finden ansatzweise Beachtung, erfahren aber keine ausführliche Bearbeitung. So könnten sich beispielsweise Forschungen hinsichtlich der Perspektive (Wahrnehmungsperspektive, figurale Perspektive/Erlebensperspektive, Erzählerperspektive), der Point of View-Strukturen und der Funktionen der Großaufnahme als nützlich erweisen, inwieweit diese, über ihre Darstellungsfunktion hinausweisend, affektive Prozesse bewirken oder verstärken.

13 Kappelhoff: *Matrix*, S. 18.

Hans Jürgen Wulff setzt sich z. B. in einer Abhandlung mit der Ausdrucksleere des Bildes und der Bedeutungszuweisung auseinander und beschreibt die »affektprojizierende, affektproduzierende Tätigkeit des Zuschauers.«<sup>14</sup>

Eine Gruppe Männer kämpft sich auf der Flucht vor einem Seeungeheuer durch das Wasser ans rettende Ufer. Ein junger Mann, Preston, hält eine Kamera hoch über seinen Kopf und steuert auf das Ufer zu. Ein anderer Mann, Denham, streckt die Hände aus und nimmt ihm die Kamera ab. Während Preston erschöpft zusammenbricht, überprüft Denham die Funktion der Kamera und ist erleichtert, dass sie funktioniert. Ein weiterer Mann erreicht das Ufer, wird aber im letzten Moment von dem Seeungeheuer erfasst, welches den schreienden Mann im riesigen Maul mit in die Tiefe reißt. Denham betätigt immer noch die Kamera. Ein Mann am Ufer fragt Denham, ob er dies gefilmt habe. Denham antwortet nicht und blickt starr auf das Wasser, während das Rattern der Filmkamera noch zu hören ist.<sup>15</sup>

Diese Filmsequenz endet mit einer Großaufnahme des scheinbar ausdruckslosen Gesichtes des Filmemachers Carl Denham. Doch eingebettet in den Kontext und durch die Montage der Bilder verweist dieses Gesicht auf das Innenleben und den beherrschten Emotionen dieser Figur. Welche könnten das sein? Entsetzen und Fassungslosigkeit? Schließlich war er Zeuge des schrecklichen Todes eines Menschen. Oder ist es vielleicht unbändige Freude? Die Tatsache mit einer Kamera etwas noch nie Gesehenes einzufangen, erscheint doch als großartiger Erfolg. Selbst ohne den kompletten Verlauf der Diegese zu kennen, welche diese Figur als überaus ehrgeizigen, erfinderischen und skrupellosen Filmemacher inszeniert, kristallisiert sich aus den speziell montierten Bildern dieser Szene der Charakter dieser Filmfigur heraus. Die Großaufnahme lenkt die Aufmerksamkeit auf die versteckte emotionale Reaktion der Figur und löst die eigene affektproduzierende und kognitive Tätigkeit aus. Versteckt, da aus moralischen Gründen Freude und Begeisterung angesichts dieser grausamen Tat und dem Verlust eines Kameraden nicht offen zur Schau gestellt werden dürfen. Dennoch ist sie im Gesicht der Filmfigur lesbar. Der Ausdruck der Fassungslosigkeit hingegen lässt beide Interpretationsvarianten zu. Aber dies, hier nur kurz angedacht, bedarf noch einer wissenschaftlichen Ausarbeitung.

14 Wulff, Hans J.: *Ausdrucksleere des Bildes und Bedeutungszuweisung. Inneres erschließen* ([http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrag/Wulff.htm#\\_ftn1](http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrag/Wulff.htm#_ftn1) 2002 [22.11.2009]).

15 *King Kong* (NZ/USA 2005).



Bleiben wir dennoch bei den Filmen des neuseeländischen Filmemachers und Regisseurs Peter Jackson, um einen kurzen Ein- und Überblick in sein filmisches Werk zu geben. Warum sind diese Filme von Peter Jackson nun im Sinne einer emotionsbezogenen Filmanalyse von besonderem Forschungsinteresse?

In diesem Kontext ist es zunächst einmal von Bedeutung, Erkenntnisse hinsichtlich der Emotionalisierung filmischer Kompositionen zu ermitteln, welche sich weder ausschließlich auf ein einzelnes Genre noch auf die klassischen »body genres«<sup>16</sup> (Melodrama, Horrorfilm und Pornofilm) beschränken. Da es nicht sinnvoll wäre, aus dem vorherrschenden immensen Korpus von Filmen eine willkürliche Auswahl zu treffen oder gar ausschließlich Filme heranziehen, welche den aufgestellten Hypothesen dienen und entsprechen, konzentriert sich meine Wahl auf einen Regisseur, dessen Werk zunächst einmal ein relativ breitgefächertes aber dennoch überschaubares Oeuvre bietet.

So beherrschen menschenfleischfressende Aliens (*BAD TASTE*, 1987), tierische Puppen (*MEET THE FEEBLES*, 1989) und blutrünstige Zombies (*BRAINDEAD*, 1991) aber auch verstörte Teenager (*HEAVENLY CREATURES*, 1994), erfindungsreiche Pioniere (*FORGOTTEN SILVER*, 1995) und polternde Geister (*THE FRIGHTENERS*, 1996) die weniger bekannten, frühen Filme von Peter Jackson. Mit seiner ambivalenten Ästhetik des Grotesken, expliziten Darstellungen von pornographischen und gewalttätigen Exzessen sowie Ausbrüchen schlechten Geschmacks und bewusst angelegtem schwarzen Humor fordert Jackson mit effektvollen Inszenierungen die affektvollen Reaktionen der Zuschauer heraus. Es wird sich zeigen, dass es nicht nur die Protagonisten und die Diegese sind, welche den Zuschauer in den Bann seiner audiovisuellen Darstellungen auf der Kinoleinwand ziehen. Die verschiedenen Fiktionsebenen in dem psychologischen Drama *HEAVENLY CREATURES*, basierend auf den Tagebucheintragungen eines 15jährigen Mädchen und der fantasievollen Umsetzung durch den Regisseur, erlauben eine intensive Auseinandersetzung mit der emotionalen Beschaffenheit der beiden Teenager Pauline und Juliet, deren Wünsche in der Fantasie in brutalen Ausprägungen ihre Erfüllung finden. So wird nicht nur die Illusion des unmittelbar sichtbaren Ausdrucks der Empfindungen geschaffen. *FORGOTTEN SILVER* zunächst als wahre, von der Geschichte vergessene Begebenheit, als Dokumentation mit Wahrheitsanspruch inszeniert, stellt sich schließlich als Fälschung, als Spiel mit der Manipulation filmischer Wahrheit heraus. Dokumentarfilme unterscheiden sich

16 Williams, Linda: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess«. In: Barry Keith Grand (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin (TX): University of Texas Press 2003, S. 140–158.

durch einen bestimmten Rezeptionsmodus von anderen Filmen und bewirken eine eigene, vom Spielfilm abzugrenzende, charakteristische emotionale Beteiligung unter Verwendung spezifischer filmischer Mittel. Eine erneute Indizierung, hier als Mockumentary, schafft eine neue Kontextualisierung, erfordert eine erneute Verarbeitung des filmischen Materials durch den Zuschauer, welche auch den Status des Films als diskursive Konstruktion verstärkt.<sup>17</sup>

Mit der Adaption der J. R. R. Tolkien Roman-Trilogie DER HERR DER RINGE (1954–56) – THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING (2001), THE LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS (2002) und THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING (2003) – setzt Jackson mit überwältigenden Massenszenen, monumentalen Schlachtszenen sowie digital animierten Charakteren neue Standards und Maßstäbe und kreiert eine Vielzahl emotionaler Höhepunkte und Überwältigungsaffekte. Es gilt zu hinterfragen, ob die Involvierung des Zuschauers lediglich durch intendierte Wirkungen, wie das Mitfühlen mit den Charakteren und das interessierte Verfolgen einer dramaturgisch spannungsgeladenen Geschichte bis zu ihrer Auflösung am Ende, geschieht. Spektakuläre visuelle sowie auditive Elemente erhalten in dieser Trilogie einen hohen Anteil an der Gestaltung der Narration. Filme, die eine Fantasiewelt präsentieren, lassen das gesamte Spektrum einer emotionalen Involvierung zu, wenn es ihnen gelingt, den Zuschauer in den Bann ihrer fantasievollen Kreationen zu ziehen. So richtet Jackson bei KING KONG (2005), sein Remake von KING KONG (1933) den Fokus auf die emotionale Gestaltung. Die abermals verwendete Technik des Motion Capturings – eine Aufnahme der Bewegungen und Mimiken eines Schauspielers im realen Raum und die anschließende Übertragung auf im Computer generierte 3D-Modelle – spielen bei der Inszenierung des Gorillas (wie auch schon bei der Figur Gollum in der Ringtrilogie) und der Kreation typischer Verhaltensweisen eine große Rolle. Der Figur soll nicht nur eine emotionale Persönlichkeit, sondern auch ein emotionsauslösender Charakter verliehen werden;<sup>18</sup> um wieder einmal mit einem digital animierten Charakter Sympathie und Empathie beim Zuschauer zu erwecken und dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, die in der Narration verankerte Liebesgeschichte zwischen dem Gorilla Kong und der Schauspielerin Ann Darrow mitzerleben und mitzufühlen. Die spektakuläre Präsentation der gefährvollen Heimat von Kong in Verbindung mit einem romantischen Plot kreieren, unterstützt durch ein intensives emotionales Design, ambivalente emotionale Stimmungen, welche analytisch erforscht und dargestellt werden sollen.

17 Vgl. Tröhler, Margrit: »Filmische Authentizität«. In: *montage AV* 13, 2004, H. 2, S. 149–156.

18 Vgl. Sibley, Brian: *Peter Jackson. A Film-maker's Journey*. London: HarperCollins 2006, S. 529.

Das jüngste Projekt, die filmische Adaption des Romans *THE LOVELY BONES* (2002) von Alice Sebold, einer fantastischen, kraftvollen, emotionalen Geschichte über den gewalttätigen Tod eines jungen Mädchens und die Auswirkungen auf ihre Familie, erzählt aus der Perspektive dieses Mädchens in seinem persönlichen Himmel, bildet mit seinem noch in der Postproduktion befindlichen Werk den Schluss meiner Analyse.

Die Filme von Peter Jackson lassen sich im zeitgenössischen Kontext in Beziehung zu anderen Werken ausgesuchter Regisseure setzen und auch bezüglich der vorhandenen Filmgenres zu den jeweiligen Standards verschiedener Genre abgrenzen, um einen breitgefächerten Erkenntnisgewinn zu liefern. Es stellt sich die Frage, inwieweit Jackson mit seinen filmischen Kompositionen und seinem emotionsauslösenden Schaffen, einen gewünschten emotionstheoretischen Ansatz praktisch formuliert. Die zwanzigjährige Entwicklung seines filmischen Wirkens, sein Umgang mit den sich im Laufe der Jahre veränderten Publikums-, Budget- und Genre-Dimensionen sowie mit der Entstehung neuer technischer Möglichkeiten lassen Differenzierungen innerhalb des eigenen Werkes zu aber auch Vergleiche mit anderen bekannteren Regisseuren. Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz berücksichtigt die bereits erwähnten Forschungsergebnisse aus dem Bereich der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und versucht, diese in die beanspruchte filmanalytische Untersuchung zu integrieren. So ist es möglich, die verschiedenen Erkenntnisse philosophischer und psychologischer sowie medizin- und kommunikations-wissenschaftlicher Analysen im Gebiet der Emotionsforschung miteinander zu verschalten. Entsprechend ist es notwendig, aus dem elf Spielfilme umfassenden Gesamtwerk von Peter Jackson, die vielfältigen Strategien der filmischen Inszenierung zur Evozierung und Darstellung von Affekten zu ermitteln und zu der enormen Bandbreite des aktuellen wie vergangenen Filmangebotes abzugrenzen bzw. in dieses einzubetten.

Eine textuelle Analyse, die Beschreibung struktureller Charakteristika einzelner Szenen und Sequenzen ermöglicht das Verstehen filmischer Präsentationen und dient häufig als Grundlage filmischer Interpretationen. In welchem Maße eine solche Analyse nicht nur Aussagen bezüglich der Strukturen und Funktionsweisen filmischer Texte vermittelt, sondern auch als ein Ausgangspunkt für die Erforschung affektiver Auswirkungen nützlich sein kann, gilt es zu untersuchen. Es soll der Versuch gewagt werden, emotions-, stimmungs- und affektauslösende stilistische Elemente der audiovisuellen fiktionalen Präsentationen zu ergründen,

welches möglicherweise einen funktionsfähigen Ansatz hervorbringt, inwieweit sich Aussagen zur Emotionalisierung durch filmische Kompositionen ermitteln lassen.