

DAS ZUSCHAUERGEFÜHL

Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse

Film, Emotion und Empirie

Affektive Bewertungen bestimmen Entscheidungen, moralische Urteile und Handlungen Einzelner ebenso wie die kommunikativen Entscheidungsprozesse und Handlungen von Gruppen und Gesellschaften. So ist es eine Binsenweisheit, dass die emotionale Bewertung der wirtschaftlichen Lage wesentlich wichtiger für deren weitere Entwicklung ist als die *facts and figures* der Statistiken. Ob das Glas als halb leer oder halb voll empfunden wird, entscheidet über den Konjunkturverlauf, und eine optimistische Stimmung des «Ja, wir können!» entfaltet mitunter mehr Dynamik als ein überzeugender Sanierungsplan. Auch würde niemand ernsthaft bestreiten, dass Wahlkampagnen, ebenso wie Produktwerbung, von kommunikativen Strategien der Emotionslenkung bestimmt sind. Im Vordergrund steht das *Appealing*, welches dem Argument erst den Weg bahnt. Mehr noch: Die Argumente sind nicht selten lediglich Mittel zum Zweck der medialen Übertragung affektiver Wertungen.

Dementsprechend sind in den letzten 15 Jahren grundlegende Fragen der Emotionsforschung zunehmend in den Vordergrund einer ganzen Reihe akademischer Disziplinen gerückt. Ob allgemeine Reflektionen des Verhältnisses von affektivem Erleben und rationalem Verstehen¹ oder Betrachtungen der Bedeutung von Emotion und Kognition in medialen Kontexten,² in sozialen Gemeinschaften und kulturellen Praktiken – das weite Feld der Emotionsforschung hat einen vielstimmigen wissenschaftlichen Diskurs begründet, der zunehmend interdisziplinär geführt wird.

Die skizzierte Entwicklung betrifft die Medienwissenschaft in besonderer Weise, hat doch innerhalb dieser Diskussion die Rede von der Macht der Medien und der medialen Bilder – d. h. deren Fähigkeit, Emotionen zu mobilisieren – abermals Konjunktur. Zugleich lässt sich feststellen, dass die Auseinandersetzung um diese Macht weithin erstaunlich eindimensional geführt wird. Allzu oft werden lediglich die repräsentierten Inhalte in ihrer affektiven Wertigkeit qualifiziert, statt die emotionalisierenden Strategien von Medieninszenierungen

¹ Vgl. Ronald de Sousa, *Die Rationalität des Gefühls*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1997.

² Vgl. Torben K. Grodal, *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*, Oxford (Oxford Univ. Press) 2009; Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley (Univ. of California Press) 2009; Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2007.

zu analysieren. Dieser Befund gilt nicht nur für die geschichts- und sozialwissenschaftliche Forschung und die experimentelle Psychologie, sondern auch für die Medienwissenschaft selbst. Gerade hinsichtlich der Analyse emotionaler Wirkmächtigkeit audiovisueller Medienbilder bleiben die Studien nicht selten hinter den bild- oder medientheoretischen Positionen zurück, die von ihnen selbst explizit ins Feld geführt werden.³ Im Ergebnis mündet die Frage nach den medial vermittelten Emotionen häufig im ideologiekritischen Stereotyp.

Vor diesem Hintergrund sind die emotionstheoretischen Ansätze innerhalb der Film- und Medienwissenschaften zu bewerten. Geprägt von den unterschiedlichsten Forschungstraditionen, Methodiken und Perspektiven der analytischen Untersuchung medialer Präsentationsformen und ihrer Inhalte, wird auf je spezifische Weise nach der affizierenden Wirkung audiovisueller Medien gefragt; sei es mit Blick auf die Rezeption konkreter Individuen oder bezogen auf die kulturellen Praktiken, die sich an solche Medien der Emotion binden.⁴ Eine Trennlinie in der Polyphonie methodischer Ansätze scheint sich dabei aus der Unterscheidung zwischen den empirischen Wissenschaften und jenen Forschungsrichtungen zu ergeben, die nicht auf empirische Methoden zurückgreifen. Innerhalb der Medienwissenschaften manifestiert sich diese Unterscheidung in der weitgehenden Trennung der kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft einerseits und der empirisch orientierten Medienpsychologie und Kommunikationswissenschaft andererseits.⁵ Bezogen auf die Medienrezeption erscheint der Begriff der Empirie reserviert für Methoden sozialwissenschaftlicher Datenerhebung sowie physiologische und neurophysiologische Messungen, bezogen auf die Medieninhalte für quantitative Inhaltsanalyse.

Im Folgenden wollen wir versuchen, diese vermeintlich eindeutige Zuschreibung zu hinterfragen, indem die empirische Dimension der Ansätze qualitativer Analyse von Medieninhalten, derer es zahlreiche in der Medienwissenschaft gibt, herausgearbeitet und auf ihr methodisches Potenzial hin befragt wird.

Hierzu ist es hilfreich, sich den Umstand vor Augen zu führen, dass in jedem Werbefeldzug, wie in jeder politischen oder kulturpolitischen Kampagne, Verfahren medialer Affektmobilisierung zum Einsatz kommen, die – zumindest in der westlichen Kultur – für das Feld von Kunst und Unterhaltungskultur kennzeichnend sind. Im Hinblick auf diese Verfahren verfügen wir über zahlreiche poetologische oder ästhetische Modelle, die den Prozess der Rezeption als einen der Emotionslenkung beschreiben. Das gilt in besonderer Weise für die Filmwissenschaft. Auf der Ebene der Theorie verfügt diese – von Münsterberg über Eisenstein bis Deleuze, Sobchack und Rancière – über eine Vielzahl von Konzepten, die das Denken in Bildern als ein Ineinander perzeptiver, affektiver und kognitiver Prozesse entwerfen.

Derartige Konzepte bezeichnen für unsere Forschung die Einsatzstelle medienwissenschaftlicher Empirie, stützt diese sich doch auf einen Begriff ästhetischer Erfahrung, der die Verbindung zur theoretischen Tradition von Ästhetik und Poetik zu halten sucht. Dieser lässt sich am besten mit Deweys Verständnis

³ Vgl. Gerhard Paul, *Bilder des Krieges*, Paderborn (Ferdinand Schöningh Verlag) 2004.

⁴ Vgl. Oliver Grau, Andreas Keil (Hg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt/M. (Fischer-Taschenbuch-Verlag) 2005; Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.), *Audiotvisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiotvisuelle Medienangebote*, Köln (Halem) 2007.

⁵ Vgl. ebd., 8–38.

von «Kunst als Erfahrung» fassen, das in seiner Allgemeinheit stellvertretend für eine ganze Reihe anderer poetologischer oder ästhetischer Theorien entstehen kann: Ob man ein Gedicht hört und dessen Metrum realisiert oder den dramatischen Aufbau einer Tragödie nachvollzieht, ob man die Modulationen von Leitmotiven in der Musik verfolgt oder über zwei Stunden erlebt, wie die fiktionale Welt eines Films bis ins kleinste Detail hinein ihre poetische Logik realisiert, ob man einer Tanzperformance oder einer Theaterinszenierung beiwohnt – für den Rezipienten ist dies jedes Mal eine Erfahrung, die sich, so Dewey, als das bewusste Erleben der ungeteilten Einheit eines sich in der Zeit entfaltenden Prozesses kontinuierlicher Gefühlsmodulation darstellt.⁶

Mit Blick auf solche ästhetischen Erfahrungsmodalitäten haben wir filmanalytische Modellbildung stets als den Versuch verstanden, deskriptive Analysen audiovisueller Darstellungsformen zu entwickeln, die Medieninhalte als ein Zusammenspiel von perzeptiven, affektiven und Verstehensprozessen modellhaft greifbar machen. Sie tun dies, indem sie es erlauben, die temporale Struktur konkreter audiovisueller Darstellungen als komplexe Skripte eben solcher Prozesse zu beschreiben. Wir gehen davon aus, dass diese ästhetische Erfahrungsdimension notwendig einzubeziehen ist, wenn man die emotionalisierende Wirkung von Medien erforschen will. Das setzt voraus, dass es gelingt, standardisierte Methoden der ästhetischen Analyse zu entwickeln, deren zentraler Bezugspunkt das Erleben der Zuschauer darstellt. Diese deskriptiven Methoden bilden die Grundlage unseres Versuchs, zwischen quantitativer Medieninhaltsanalyse und experimenteller Medienwirkungsforschung das Feld empirischer Medienästhetik zu erschließen.

Kognitive Filmtheorie

Innerhalb der filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu Film und Emotion dominieren Ansätze, die im Feld der kognitiven Filmtheorie anzusiedeln sind.⁷ Den darin versammelten Arbeiten gemein ist die Übertragung von Theorien, Begriffen und Modellen aus der kognitiven Psychologie⁸ in einen filmwissenschaftlichen Kontext.

Einen wesentlichen Impuls für die kognitionstheoretische Forschung liefert die Arbeit Ed S. Tans.⁹ Dessen Unterscheidung zwischen sogenannter *Fiktions-* und *Artefaktemotion* ist bis heute maßgeblich für eine ganze Reihe filmanalytischer Zugänge zur Emotionalisierung des Zuschauers.¹⁰ Den theoretischen Zugriff auf den Begriff der Emotion übernimmt er aus den Arbeiten des Psychologen Nico Frijda:¹¹ «An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject's appraisal of the situation or event».¹²

Deutlich wird hier die *erste*, in der Folge für die kognitive Filmtheorie prägende Setzung vorgenommen: In diesem Verständnis ist Emotion stets an die Vorstellung einer situationsgebundenen kognitiven «Bewertung» (engl. *appraisal*) gebunden.

⁶ John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1987, 54 ff.

⁷ Vgl. Torben. K. Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford (Oxford Univ. Press) 2009; ders., *Embodied Visions*; Carl Plantinga u. a. (Hg.), *Passionate views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore (John Hopkins Univ. Press) 1999; Carl Plantinga, *Moving viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkely (Univ. of California Press) 2009; Greg M. Smith, *Film structure and the emotion system*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2003; Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford (Oxford Univ. Press) 1995; Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah (Erlbaum) 1996.

⁸ Vgl. Nico H. Frijda, *The Emotions*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1986; ders., *Emotions, Cognitive Structure and Action Tendency*, in: *Cognition and Emotion*, Vol. 1, 1987, 115–144; Klaus R. Scherer, *What are emotions? And how can they be measured?*, in: *Social Science Information*, Vol. 44, No. 4, London (Sage Publication) 2005, 695–729.

⁹ Vgl. Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 1996.

¹⁰ Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg (Schüren) 2008; Hans J. Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, in: *montage|av*, Vol. 12, No. 1, 2003, 136–161.

¹¹ Vgl. Nico H. Frijda, *The Emotions*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1986; ders., *Emotions, Cognitive Structure and Action Tendency*; ders., *The Laws of Emotion*, Mahwah (Erlbaum) 2007.

¹² Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 46.

Die Übertragung dieses Emotionsbegriffs in mediale Kontexte erweist sich als problematisch: Für Frijda stellt es eine wesentliche Voraussetzung dar, dass das fühlende Subjekt a) das Objekt der Emotion als real bewertet und b) die eigenen Handlungsoptionen dadurch betroffen sieht. Beides scheint für den Filmzuschauer nicht gegeben.¹³ Dieses Problem löst sich nach Tans Auffassung durch die für die Filmwahrnehmung typische Verbindung einer illusionären Präsenz mit der Unmöglichkeit interaktiven Eingreifens:¹⁴ Der Zuschauer empfinde die fiktionale Welt als real, könne aber nur über die Verknüpfung eigener Anliegen und Präferenzen mit den fiktionalen Figuren emotional vom Geschehen auf der Leinwand berührt werden. Damit werden Sympathie und Strategien ihrer Lenkung zur Grundlage emotionalen Erlebens im Film. Diese analytische Perspektive erweist sich als *zweite* für die kognitive Filmtheorie prägende Setzung. Auch wenn mitunter davon ausgegangen wird, dass sich der Zuschauer durch mentale Simulation im Verständnis der *Theory of Mind* (TOM) an die Stelle fiktionaler Figuren imaginiert,¹⁵ oder die Übertragung von Emotionen der Figur auf den Zuschauer als eine mimisch forcierte physiologische Reaktionskette modelliert wird¹⁶ – die Bindung der Zuschaueremotion an fiktionale Figuren fungiert innerhalb der kognitiven Filmtheorie als geradezu axiomatischer Konsens. Indem sie sich einerseits auf einen situations- und bewertungsgebundenen Emotionsbegriff festlegt, der nicht-objektbezogene bzw. komplexe und gemischte Gefühlszustände nicht oder nur als akzidentielle Größe in Betracht ziehen kann, andererseits jedoch den mit diesem Emotionsbegriff vorausgesetzten Objektbezug an fiktionale Figuren bindet, vollzieht die kognitive Filmtheorie eine wesentliche Reduktion: Die ästhetische Erfahrungsmodalität des Films, die affektive Dimension expressiver Ausdrucksqualitäten audiovisueller Darstellungen bleibt weitgehend unberücksichtigt.

Experimentelle Forschung

Trotz der großen Nähe der kognitiven Filmtheorie zur experimentellen Psychologie und zur Neuropsychologie entbehren die meisten einschlägigen Entwürfe jeglicher Anbindung an empirische Forschung.¹⁷ Eine signifikante Ausnahme stellen die Arbeiten von Tan¹⁸ dar, die freilich eher der filmtheoretisch informierten Psychologie zuzurechnen sind.

Dasselbe gilt ganz allgemein für die jüngere experimentelle Forschung zum Film, die sich in weiten Teilen auf die Messung der Wirkung von Medieninhalten mittels sozialwissenschaftlicher bzw. physio- und neurophysiologischer Methoden beschränkt. Zwar wurden in den vergangenen Jahren innerhalb der Neuropsychologie einige Ansätze entwickelt, die affektive Dimension ästhetisch organisierter Wahrnehmungsempfindung als neuronale Verarbeitungsprozesse zu modellieren,¹⁹ eine spezifische Konzeptualisierung dieser Modelle im Hinblick auf audiovisuelle Medien und ihre Inhalte steht jedoch noch aus. Die experimentelle Untersuchung der neuronalen Korrelate filmischer Affizierung

¹³ Vgl. ebd., 233.

¹⁴ Vgl. ebd., 232 ff.

¹⁵ Vgl. Grodal, *Embodied Visions*, 181–204; ders., *Moving Pictures*.

¹⁶ Vgl. Carl Plantinga, Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film, in: *montage/av* Vol. 13, No. 2, 2004, 6–27.

¹⁷ Ausnahmen wurden in Abschnitt 2 dieses Aufsatzes diskutiert.

¹⁸ Vgl. Valentijn T. Fisch, Ed S. Tan, Categorizing moving objects into film genres. The effect of animacy attribution, emotional response, and the deviation from non-fiction, in: *Cognition*, Vol. 110, 2009, 265–272.

¹⁹ Vgl. Helmut Leder u. a., A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements, in: *British Journal of Psychology*, Vol. 95, 2004, 489–508.

fußt zum jetzigen Zeitpunkt auf einem Verständnis von Film, das diesen lediglich als ein auf Grundlage behavioraler Methoden emotional klassifiziertes Stimulusmaterial zu fassen vermag.²⁰ D.h. Filme bzw. Filmszenen und andere audiovisuelle Medieninhalte haben hier vor allem die Funktion, in verlässlicher Art und Weise über eine große Anzahl von Subjekten hinweg vorab bestimmte affektive Wirkungen zu entfalten, sodass eine Untersuchung dieser Affekte mittels statistischer Methoden möglich wird.

Auf der anderen Seite stützt sich die experimentelle Forschung zur Filmrezeption auf Konzepte der – in diesem Fall an die filmische Repräsentation gebundenen – Informationsverarbeitung und der emotionalen Response: Peter Ohler und Gerhild Nieding untersuchen die Rolle mentaler Repräsentationen und Schemata für die Informationsverarbeitung im Kontext der Filmrezeption aus einer psychologischen Entwicklungsperspektive.²¹ Eine ganze Reihe empirischer Arbeiten sucht – in der Tradition der *structural-affect theory* von Brewer und Lichtenstein²² – aus den zeitlichen Strukturen der Informationsverarbeitung emotionale Zuschauerreaktionen abzuleiten. Peter Wuss²³ bindet über das Konzept subjektiver Motivation und deren Realisierungsmöglichkeit negative und positive Zuschaueremotionen an analytisch bestimmbare Informationsdefizite respektive Informationsüberschüsse. Damit begründet er ein filmanalytisches Modell, das Monika Suckfüll über physio-psychologische Experimente empirisch fruchtbar macht.²⁴ Demgegenüber stehen empirische Arbeiten aus dem Bereich der experimentellen Psychologie, die strukturelle Elemente und Gestaltungsprinzipien des Films auf die Verfasstheit des menschlichen Wahrnehmungsapparates²⁵ bzw. die Generierung und Lenkung von Aufmerksamkeit²⁶ beziehen.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass in der genannten Forschung die affektive Dimension der Filmwahrnehmung – wenn überhaupt – als Effekt einer prozessualen Informationsverarbeitung betrachtet wird. Die genannten Ansätze der aktuellen empirischen Forschung werfen deshalb ein theoretisches Problem auf: Gibt es eine emotionale Qualität, die in der ästhetischen Erfahrungsmodalität des Filmzuschauens selbst begründet ist? Wie weit verändert der Bezug auf eine fiktionale Wahrnehmungswelt das emotionale Erleben? Und welche Rolle spielt das ästhetische Vergnügen, die Lust an der Unterhaltung?

Eine genauere Betrachtung der *Artefaktemotion* bei Tan offenbart, dass der Begriff keineswegs auf die Integration von Aspekten ästhetischer Erfahrung in eine Theorie des emotionalen Erlebens von Film abzielt. Diese fungieren vielmehr als ein distinkter *Container*, der sie strikt von der illusionären Dimension filmischen Erlebens trennt: *Fiktions-* und *Artefaktemotion* schließen sich bei Tan gegenseitig aus. Die Empfindung einer *Artefaktemotion* setzt demnach ein momentanes *Aussetzen* der filmischen Illusion des diegetischen Effekts voraus, ist theoretisch allein auf ästhetische Wertungen bezüglich der Gemachtheit des Films als Artefakt bezogen.²⁷ Tatsächlich aber weist die Frage nach den ästhetischen Modalitäten filmischen Erlebens auf eine affektive Dimension von Kunst

²⁰ Vgl. Israel C. Christie, Bruce H. Friedman, Autonomic specificity of discrete emotion and dimensions of affective space. A multivariate approach, in: *International Journal of Psychophysiology*, Vol. 51, 2004, 143–153; Philippe R. Goldin u. a., The neural bases of emotion regulation. Reappraisal and suppression of negative emotion, in: *Biological Psychiatry*, Vol. 63, 2008, 577–586; James J. Gross, Robert W. Levenson, Emotion elicitation using films, in: *Cognition and Emotion*, Vol. 9, No. 1, 1995, 87–108.

²¹ Vgl. Peter Ohler, Gerhild Nieding, Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000, in: Jan Sellmer, Hans-Jürgen Wulff (Hg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg (Schüren) 2002, 9–40.

²² William F. Brewer, Edward H. Lichtenstein, Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories, in: *Journal of Pragmatics*, Vol. 6, 1982, 473–486.

²³ Vgl. Peter Wuss, Konflikt und Emotion im Filmleben, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg (Schüren) 2005, 205–224.

²⁴ Vgl. Monika Suckfüll, Films that Move Us. Moments of Narrative Impact in an Animated Short Film, in: *Projections: Journal of Movies and Mind*, Vol. 4, No. 2, 2010, 41–63.

²⁵ Vgl. Joseph D. Anderson, *Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale (Southern Illinois Univ. Press) 1996.

²⁶ Vgl. Julian Hochberg, *In the Mind's Eye. Julian Hochberg on the Perception of Pictures, Films, and the World*, Oxford (Oxford Univ. Press) 2006.

²⁷ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 64 ff.

und Unterhaltungsformen, die gerade nicht mit der Unterscheidung von *Fiktions-* und *Artefaktemotion* zu fassen ist. Zum einen, weil die Dichotomie nur ein begrenztes Feld fiktionaler Filme in den Blick rückt, wir aber davon ausgehen, dass auch experimentelle oder dokumentarische Filme einzubeziehen sind. Zum anderen, weil die Filme – so unsere Hypothese – in ihren repräsentierenden, narrativen und kompositorischen Elementen auf einen integralen Prozess der *kontinuierlichen* Affektentwicklung von Zuschauern abzielen. Wir benennen diese Dimension heuristisch als *Zuschauergefühl*. Damit ist eine genuin affektive Qualität gemeint, die in der Tradition von Poetik und Ästhetik an ästhetische Lust, Vergnügen, Unterhaltung gebunden wird.²⁸ Es soll also ein theoretischer Horizont skizziert werden, der es erlaubt, diese Dimension affektiven Erlebens von Filmen miteinzubeziehen.

Mood Cues

Einen Ansatzpunkt hierfür kann ein Modell beibringen, das ebenfalls der kognitiven Filmtheorie zuzurechnen ist: der von Greg M. Smith erarbeitete *Mood Cue Approach*.²⁹ Smith wählt aber nicht fiktionale Handlungen und Figuren,³⁰ sondern das Ästhetisch-Figurative des Films als zentralen Bezugspunkt seines kognitionstheoretischen Konzepts der Zuschaueremotion. Damit gelangt er zu einem weiter gefassten Emotionsbegriff, der auf die Zeitlichkeit filmischer Erfahrung abhebt. Demnach seien Emotionen nicht zwangsläufig an ein Objekt gebunden; sie stünden vielmehr im Kontext *assoziativer Netze*, in denen unterschiedlichste Komponenten wie Erinnerungen, Gedanken, Handlungstendenzen, physiologische Reaktionen und Vokalisierungen assoziativ verbunden sind.³¹ Für die Filmrezeption ergebe sich daraus eine spezifische zeitliche Dynamik: So könnten mehrere Teile ein und desselben assoziativen Netzwerkes, die in der Summe bzw. in ihrer Abfolge zusammenkommen, die Ausbildung einer emotionalen Disposition begünstigen, für die Smith den Begriff der Stimmung wählt.³² Dabei stünden Emotion und Stimmung in einem doppelten Wechselverhältnis: Die fortwährende, wiederholte Empfindung einer bestimmten Emotion münde in der Ausbildung einer zu dieser Emotion kohärenten Stimmung; umgekehrt begünstige die Stimmung – als emotionale Disposition – in der Folge kohärente emotionale Reaktionen. Die Emotionsepisode zeichnet sich demnach wesentlich dadurch aus, eine geschlossene zeitliche Form zu bilden, die zugleich auf das übergreifende Ganze einer Grundstimmung bezogen ist. Damit beantwortet Smith die Frage, inwiefern Filme über die unterschiedlichsten emotionalen Dispositionen konkreter Zuschauer hinweg eine intersubjektive emotionale Wirkung haben können, ganz ähnlich wie Dewey: Sofern nämlich die Anordnung der formalen Elemente – auf den unterschiedlichsten Gestaltungsebenen wie Kameraführung, Montage, Lichtsetzung, Musik oder Dialog – in ihrer emotionalen Ausdrucksqualität sich kohärent als Erfahrung einer zeitlich geschlossenen Emotionsepisode entfaltet.³³

²⁸ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, Berlin (Vorwerk 8) 2004.

²⁹ Vgl. Greg M. Smith, *Film structure and the emotion system*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2003.

³⁰ Vgl. ebd., 65–81.

³¹ Vgl. ebd., 29.

³² Vgl. ebd., 39.

³³ Vgl. ebd., 41.

So gesehen weist der Begriff der *Mood Cues* auf ein älteres ästhetisches Konzept zurück, das in der Filmtheorie entscheidenden Einfluss hatte: das der *Ausdrucksbewegung*.

Ausdrucksbewegung

Das filmanalytische Konzept der Ausdrucksbewegung wurde in der kulturhistorischen Auseinandersetzung mit der melodramatischen Darstellung in Theater, Film und Musiktheater entwickelt.³⁴ Leitend war dabei die These, dass Medien und Kunstformen (die Bühne, das Schauspiel, der Tanz, der Film) ästhetische Verfahren und Affektpoetiken entwickeln, die darauf gerichtet sind, die Emotionen eines breiten und anonymen Publikums zu aktivieren und zu gestalten.

Zwar sind die Zielsetzungen, die mit diesen kulturellen Praktiken der ästhetischen Gestaltung von Gefühlserlebnissen verbunden werden, jeweils andere – so, wie diese Praktiken an je andere Medien, künstlerische Verfahren und Materialien gebunden sind, doch können in der Geschichte sentimentaler Kunst und Unterhaltungskunst grundlegende Muster der Gefühlsgestaltung durch Medien aufgewiesen werden. Zu den signifikanten Verfahren, die sich durchweg beobachten lassen, gehört die Gestaltung von Zeit- und Bewegungsfiguren als einer spezifischen Form der Expressivität: die Ausdrucksbewegung. In den Konzepten der sentimentalen Unterhaltungskunst bezeichnet die Ausdrucksbewegung Formen künstlerischer Darstellung, die nicht einfach nur Stimmungen, Atmosphären und Gefühle intentional zum Ausdruck bringen, sondern diese bei den Betrachtern und Zuschauern als affektive Reaktion, als körperliche Response, hervorrufen können.

Den theoretischen Rahmen dieser Überlegungen bilden zum einen die psychologischen, linguistischen und anthropologischen Theorien der Ausdrucksbewegung, die im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts von Wilhelm Wundt, Karl Bühler und Helmuth Plessner formuliert wurden.³⁵ Zum anderen sind die ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen Konzepte der Ausdrucksbewegung zu nennen – etwa bei Georg Simmel und Konrad Fiedler.³⁶

Vor dem Hintergrund dieser theoriegeschichtlichen Konstellation ist der Begriff der Ausdrucksbewegung zu einem zentralen Bezugspunkt sowohl der klassischen als auch der modernen Filmtheorie geworden. Er bestimmt so unterschiedliche Konzepte wie die *Poetik des expressionistischen Films* von Kurtz, Eisensteins Idee einer *vierten Dimension* des Films, Béla Balázs' Auffassung vom filmischen Bild als *Gefühlsakkord*³⁷ oder die wahrnehmungspsychologische Filmtheorie Münsterbergs, die schon 1916 die Verschränkung von zeitlich entfalter Bewegung und emotionalem Erleben zur affektiven Dimension des Kinos erklärt.³⁸ Damit nimmt bereits Münsterberg die Loslösung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vom menschlichen Körper vorweg, wie sie Helmuth Plessner neun Jahre später in seinen Ausführungen zu «Bewegungsbildern» vollzieht.³⁹ Für Plessner ist die Ausdrucksbewegung kein distinkter Bewegungstyp, sondern

³⁴ Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*.

³⁵ Vgl. Karl Bühler, *Ausdrucks-theorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena (Gustav Fischer) 1933; Helmuth Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, in: ders., *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982, 67–130; Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig (Wilhelm Engelmann) 1880 (Bd. 2, 2. Aufl.), 418 ff.; ders., *Grundriss der Psychologie*, Leipzig (Wilhelm Engelmann), 1896, 198 ff.

³⁶ Vgl. Konrad Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in: ders., *Schriften zur Kunst I*, München (Wilhelm Fink) 1991, 82–110; ders., *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in: ders., *Schriften zur Kunst I*, München (Wilhelm Fink) 1991, 112–220; Georg Simmel, *Aesthetik des Porträts*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995 (Bd. I), 321–332; Ders., *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995 (Bd. I), 36–42.

³⁷ Vgl. Bela Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien (Deutsch-Österreichischer Verlag) 1924; Sergej M. Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Oksana Bulgakova, Dietmar Hochmuth (Hg.), Leipzig (Reclam) 1991; Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin (Lichtbildbühne) 1926.

³⁸ Vgl. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel – eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, Jörg Schweinitz (Hg.), Wien (Synema) 1996, 65.

³⁹ Vgl. Helmuth Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, hg. v. Günther Dux u. a., Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982, 67 ff.

vielmehr eine spezifische Bewegungsdimension, die in der Wahrnehmung einer zeitlichen Gestalt begründet liegt:

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.⁴⁰

Das wesentliche Merkmal der Ausdrucksbewegung besteht folglich in ihrer zeitlichen Gestalt, die sich an jedem Punkt ihres Verlaufs realisiert.⁴¹

Wie die genannten psychologischen, linguistischen und kunsttheoretischen Ansätze zur Ausdrucksbewegung geht auch die Filmtheorie von der Geste und dem Mienenspiel als paradigmatischer Bewegungsform aus. Allerdings bezieht sie alle Gestaltungsebenen des filmischen Bildes als Elemente einer dynamischen Ausdrucksfiguration mit ein: neben dem Schauspiel also auch Farbe, Lichtvaleurs, Raumbildung, Musik, Montage usw. – das filmische Bild selbst wird in seiner zeitlichen Dynamik in Analogie zur Expressivität physischer Bewegungen und Mikrobewegungen betrachtet. In der gegenwärtigen Medientheorie sind diese klassischen filmtheoretischen Konzepte zum einen im Begriff des Zeitbildes und des Affektbildes präsent,⁴² zum anderen in den film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen zum *Embodiment* und zur *Immersion*.⁴³

Zusammengenommen verweisen alle diese Überlegungen auf die Verbindung von Film und Zuschaueremotion in einer spezifischen Dimension kinematografischer Bewegung.⁴⁴ Gleichzeitig wird deutlich, inwiefern Ausdrucksbewegung und Emotionsepisode im Sinne von Smith sich voneinander unterscheiden: Beide weisen einen geschlossenen Verlauf mit Beginn, Mitte und Ende auf und werden als Einheit einer zeitliche Figuration wahrgenommen. Bei Smith allerdings ergibt sich diese Einheit aus der Kohärenz der distinkten Elemente, während die Ausdrucksbewegung selbst in ihrer Gestalt die expressive Qualität vollzieht. (Sie entspricht hier dem, was Peirce in seiner Semiotik als Erstheit klassifiziert und Deleuze als Affektbild zu fassen sucht.⁴⁵)

Wie aber stehen diese Formen filmischer Expressivität zur Frage nach einem intersubjektiv wirksamen emotionalen Erleben der Zuschauer? Eine weit hin beachtete Antwort hat die neo-phänomenologische Filmtheorie mit dem Konzept des *Embodiment* gegeben. Folgt man Vivian Sobchack,⁴⁶ entfaltet sich jegliche kompositorisch angelegte Bewegung außerhalb des physischen Filmmaterials, abseits der Leinwand: Sie materialisiert sich als leibliche Empfindung des Zuschauers, wird von diesem verkörpert⁴⁷ – Zuschauerwahrnehmung und filmische Expressivität sind hier unmittelbar verschränkt.⁴⁸ Betrachtet man das Konzept der Ausdrucksbewegung aus dieser Perspektive, wird klar, inwiefern es einen erweiterten Blick auf die kinematografische Erzeugung und Modellierung von Emotionen eröffnen kann: Die im Medium filmischer Bewegungsbilder sich artikulierende Ausdrucksbewegung gewinnt ihre affektive Realität

⁴⁰ Ebd. 77.

⁴¹ Für eine historische und systematische Entfaltung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*.

⁴² Vgl. Raymond Bellour, *Das Entfalten der Emotionen*, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg (Schüren) 2005, 51–101; Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997; Hermann Kappelhoff, *Empfindungsbilder. Subjektivierter Zeit im melodramatischen Kino*, in: Theresia Birkenhauer, Annette Storr (Hg.), *Zeitlichkeiten. Zur Realität der Künste*, Berlin (Vorwerk 8) 1998, 93–119; Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld (Transcript) 2004; David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham (Duke Univ. Press) 1997.

⁴³ Vgl. Drehl Robnik, *Kino, Krieg, Gedächtnis. Nachträglichkeit, Affekt und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino zum Zweiten Weltkrieg*, Dissertation, Amsterdam, Wien 2007; Steven Shavro, *The Cinematic Body*, Minneapolis (Univ. of Minnesota Press) 1993; Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton (Princeton Univ. Press) 1992; dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London (Univ. of California Press) 2004; Linda Williams, *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*, in: B. K. Grant (Hg.), *Film Genre Reader II*, Austin (Univ. of Texas Press), 1995, 140–158.

⁴⁴ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes*, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersman, Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München (Wilhelm Fink) 2008, 301–324.

⁴⁵ Vgl. Charles S. Peirce, *Collected Papers, Principles of Philosophy* (Bd. 1), Cambridge (Belknap Press of Harvard Univ.) 1931; Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1990.

⁴⁶ Vgl. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye*.

⁴⁷ Vgl., ebd., 9.

⁴⁸ Vgl., ebd., 13.

als leibliche Empfindung von Zuschauern. Diese spezifische Dimension der kinematografischen Bewegung markiert die Schnittstelle zwischen der kompositorischen Gestaltung des Films und seiner Verkörperung im Prozess der Wahrnehmungsempfindungen von Zuschauern. Und genau in dieser Bewegungsdimension, durch die alle Bedeutungskonstitution hindurchgeht, sieht Sobchack die intersubjektive Dimension des Kinos begründet:

In a search for rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflections of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of this experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator – all viewers viewing, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the perception of expression and the expression of perception. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the intersubjective basis of objective cinematic communication.⁴⁹

Embodiment meint im theoretischen Kontext der Film- und Medienwissenschaft also nicht nur die Ableitung sprachlicher Bedeutungsgebung aus physischen Interaktionsmustern mit einer gegebenen Umwelt, wie sie etwa in der Linguistik untersucht werden.⁵⁰ Vielmehr wird davon ausgegangen, dass die Rezeption kinematografischer Bilder mit einer (Re-)Aktivierung körperlich gebundener, empfindungs- und emotionsgeprägter Erfahrungsmuster einer gegebenen Wahrnehmungssituation einhergeht. Das filmische Bild kann vom Zuschauer, so das theoretische Modell, als je spezifisches individuelles Wahrnehmungserleben eines anderen Körpers verstanden werden, weil es als fremde Wahrnehmungsweise am eigenen Körper zu einem konkreten physisch-sinnlichen Erleben wird.

Das neophänomenologische Konzept des *Embodiment* macht verständlich, wie das filmische Bewegungsbild als Medium begriffen werden kann, dessen einer Pol eine sich entfaltende Bewegungsfiguration (Ausdrucksbewegung), dessen anderer der Prozess einer entstehenden, sich wandelnden und vollendenden Emotion darstellt: ein Zuschauergefühl.⁵¹ Das Zuschauergefühl entspricht weder einer einzelnen Affekteinheit noch der summarischen Abfolge verschiedener diskreter Emotionen; es ist vielmehr an die durchgängigen Modellierungen einer sich über die Dauer eines Films entfaltenden komplexen Emotion (einer Stimmung, einer Atmosphäre) gebunden, die vom ästhetischen Vergnügen grundiert ist.⁵² Diese sich entfaltende Emotion ist auf vielfältige Weise mit den Figuren, deren Handlungen und der Narration verschränkt. Doch ist sie an keinem Punkt identisch mit den Emotionen, die auf dieser Ebene repräsentiert werden. Die temporale Organisation des ästhetischen Erlebens des Films bildet selbst den Grund, die Matrix des Zuschauergefühls.⁵³ Und das schließt die dramaturgische Logik ebenso ein wie die kompositorische Anordnung oder die Elemente der diegetischen Welt.

49 Ebd. 5.

50 Vgl. George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York (Basic Books) 1999.

51 Vgl. Hermann Kappelhoff, Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos, in: Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann (Hg.), *Tränen*, München (Wilhelm Fink) 2008, 195–206.

52 Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*.

53 Vgl. ebd.

Das im Folgenden vorgestellte filmanalytische Modell zielt darauf ab, eine standardisierte Methode qualitativer Medieninhaltsanalyse zu entwickeln, die audiovisuelle Bewegungsbilder als dynamisches Zusammenspiel von Wahrnehmungsempfindung, affektivem Erleben und Verstehen greifbar macht.

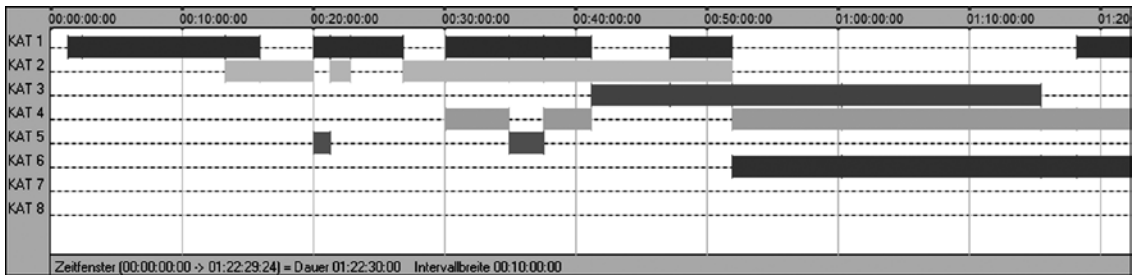
Methodische Ansätze einer qualitativen Medienanalyse

Jede Form der empirischen Medienforschung, sei es durch die sozialwissenschaftlichen Methoden, sei es durch solche der experimentellen Psychologie, benötigt die prototypische Ausarbeitung eines Rezeptionsmodells. Hier setzen unsere Überlegungen an: Eine deskriptive Methode, welche die Konzepte der avancierten Filmtheorie in temporale Strukturmodelle von Rezeptionsprozessen zu überführen vermag, kann ein Sichtfeld erschließen, in dem das Zusammenspiel von affektiven, perzeptiven und kognitiven Prozessen aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven beobachtbar wird. Gehen wir doch davon aus, dass sich die temporale Struktur filmischer Inszenierungen diagrammatisch als Skript solcher dynamischen Rezeptionsprozesse erfassen lässt.

Eine Methode, die auf eine solche analytische Beschreibung abzielt, muss die kompositorische Gestaltung audiovisueller Bewegungsbilder als ein temporales Wahrnehmungserleben greifbar und in ihrer Funktion für die Prozesse der Affektentwicklung und der Bedeutungskonstruktion von Zuschauern evident und überprüfbar machen. In diesem Sinne zielt die von uns entwickelte Methode nicht auf die Isolierung einzelner kompositorischer Elemente spezifischer affektiver Wertigkeit (*Mood Cues*), sondern auf die Bewegungsfiguration audiovisueller Kompositionen selbst, auf deren temporale Gestalt.

Im Folgenden möchten wir ein filmanalytisches Modell vorstellen, das diese Rekonstruktion zu leisten sucht und damit auf die methodische Operationalisierung einer qualitativen Medieninhaltsanalyse abzielt. Das im Rahmen eines Forschungsprojekts zum Hollywood-Kriegsfilm entwickelte *eMAEX*-System⁵⁴ kombiniert ein systematisiertes filmanalytisches Vorgehen mit einer webbasierten Infrastruktur, die eine multimediale Aufbereitung analytischer Studien ermöglicht. Der Fokus liegt dabei auf der temporalen Struktur kompositorischer Bewegungsfigurationen und dramaturgischer Anordnungen in audiovisuellen Darstellungen. Solche Kompositionsmuster bedürfen einer Beschreibung und Identifizierung in einzelnen analytischen Studien. Doch erlauben die vielfältigen netzgestützten audiovisuellen Anwendungen, die so entstandenen Analysen in eine systematische Abfolge zu bringen und deren Ergebnisse als komplexe multimediale Präsentation der Primärdaten öffentlich zugänglich zu machen. Diese multimedialen Präsentationen eröffnen durch die systematischen Beschreibungen am audiovisuellen Material die Möglichkeit, die Beobachtungen qualitativer Analysen präzise auszuweisen und allgemein zugänglich zu machen. Wir möchten uns nun auf die Darstellung der filmanalytischen Methode konzentrieren und deren Anwendung an drei verschiedenen Forschungsprojekten erläutern.

⁵⁴ Die Bezeichnung *eMAEX* stellt eine Abkürzung der englischen Bezeichnung *electronically based media analysis of expressional movement images* dar; s. dazu auch: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/uj/affektmobilisierung/02_emaex/index.html, gesehen am 25.7.2011.



«eMAEX» – ein dreistufiges Analysemodell

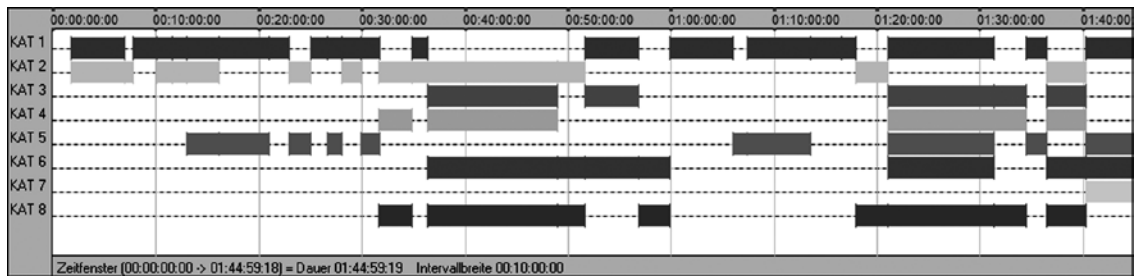
Wie in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt, gehen wir davon aus, dass der Gestaltung temporaler Strukturen eine zentrale Bedeutung für die Filmwahrnehmung im Allgemeinen und für die Emotionsmodulation von Zuschauern im Besonderen zukommt. Daher orientieren sich die Ebenen des hier vorgestellten Analysemodells an den zentralen Prinzipien zeitlicher Segmentierung im Film.

Eine grundlegende zeitliche Struktur des Films erfasst der Zuschauer intuitiv: die Strukturierung durch szenische Einheiten. Eine wesentliche Implikation der vorgestellten theoretischen Ansätze liegt jedoch in der Annahme, dass diese Intuition nicht allein an Handlungs- und Figurenkonstellationen gebunden ist, sondern die spezifischen kompositorischen Prinzipien der filmischen Inszenierung akkomodiert. In einem ersten Schritt gilt es, die Anordnung der szenischen Einheiten selbst als dramaturgische Makrostruktur eines gestalteten Verlaufs des Zuschauergefühls in den Blick zu nehmen.

Bei der Entwicklung eines entsprechenden Verfahrens sind wir auf das klassische Genrekinos Hollywoods der 40er und 50er Jahre zurückgegangen. Es ging uns jedoch nicht um die Festlegung narrativer Stereotypen, wie sie in der Forschungsliteratur zum Ausgangspunkt für die Beschreibung einer «Anatomie des Genres»⁵⁵ genommen werden. Stattdessen richtete sich der Fokus auf die kompositorischen Muster, die in Variationen und Transformationen entsprechender Genrefilme immer wiederkehren und sich mit Handlungs- und Figurenkonstellationen verbinden. Solche Varianten szenischer Standardszenen bezeichnen weniger definitorische Ausgangspunkte für die Bestimmung einzelner, feststehender Genres als vielmehr poetologische Grundmuster, in denen sich ein Genresystem durch unterschiedliche Referenzen auf soziale, kulturelle und affektökonomische Erfahrungsbereiche ausdifferenziert.

Innerhalb des Hollywood-Genresystems der 40er und 50er Jahre ist der Kriegsfilm am offensichtlichsten von Strategien der gezielten Affektmobilisierung geprägt. In einer Vielzahl vergleichender Studien konnten wir acht Standardszenen identifizieren, die einerseits als Handlungs- und Figurenkonstellationen (Sterbeszene, Kampfszene etc.), andererseits als kompositorische Muster (beschrieben mit Blick auf Sounddesign, Kamera, Bildkomposition, Montage)

⁵⁵ Vgl. Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, New York (Columbia Univ. Press) 1986.



Nr. Narratives Stereotyp	Affektorientierung
KAT 1: Übergang zwischen zwei Gesellschaftsformen	Trennungsschmerz / Gemeinschaftsgefühl
KAT 2: Formierung eines Gruppenkörpers	Ich-Verlust (Angst) / Übersteigertes Selbstwertgefühl
KAT 3: Kampf / Natur	Horror (Angst) / Feindseligkeit
KAT 4: Kampf / Technologie	(All-)Macht(s)gefühl / Ohnmachtsgefühl
KAT 5: Heimat, Frau, Zuhause	Trostgefühl (Heimweh) // Verlustschmerz
KAT 6: Leiden / Opfer	Agonie / Trauer
KAT 7: Unrecht und Demütigung / moralische Selbstbehauptung	Zorn / Schuldgefühl
KAT 8: Gemeinschaftsgefühl als eine medial geteilte Erinnerung an geteiltes Leid	Gemeinschaftsgefühl

unterschieden werden können, die eine spezifische affektive Expressivität realisieren (Trennungsschmerz, Kampfeslust, Angst/Horror, Trauer, Zorn). Mit Blick auf diese Expressivität haben wir diese Standardszenen als Pathoszenen bezeichnet.

Die zeitliche Anordnung im Verlauf des Films markiert spezifische Wechsel und Modulationen der Affektqualitäten, die wir als *Affektdramaturgie* bezeichnen. Diese dramaturgische Struktur stellt die Makroebene der zu untersuchenden temporalen Struktur dar.

Folglich besteht der erste Arbeitsschritt in der Einteilung des Films in szenische Einheiten, sowie in der Zuordnung einzelner Szenen zu einer oder mehreren Kategorien innerhalb der Typologie von Pathoszenen. Um die dramaturgische Makrostruktur zu identifizieren, wird die entsprechende Analyse von mehreren Wissenschaftlern auf Grundlage eines Manuals unabhängig voneinander vorgenommen. Anschließend werden die individuellen Varianten der zeitlichen Segmentierung und typologischen Zuordnung nach einem festgelegten Verfahren zu einer finalen Szeneneinteilung und -zuordnung zusammengeführt. Die affektdramaturgische Struktur des jeweiligen Films wird in einer diagrammatischen Visualisierung als Muster lesbar und vergleichbar. Dies eröffnet die Möglichkeit umfangreicher Vergleichsstudien auf der Grundlage von Analysedaten, die durch ein quantitatives Verfahren gewonnen werden.

Im Ergebnis lässt sich für den Hollywood-Kriegsfilm der 40er Jahre ein affektdramaturgisches Grundmuster in der Anordnung von Pathoszenen beschreiben, das vom dramaturgischen Kalkül propagandistischer Mobilisierung geprägt ist (Abb. 1a). Die Transformation des Kriegsfilmgenres wird im Anschluss daran als eine affektpoetische Veränderung beobachtbar, die sich historisch kontextualisieren lässt: Nach 1945 wird dieses Muster selbst zum Gegenstand der dramaturgischen Bearbeitung; es wird variiert, neu gerahmt oder tritt in Wiederholungsschleifen ein (Abb. 1b) und wird somit zum Bezugspunkt

Abb. 1 a/b Die affektdramaturgische Makrostruktur der Filme
a) *Gung Ho!* (USA 1943) und
b) *Sands of Iwo Jima* (USA 1949)

von Poetiken der Erinnerung, die sich bis zu den zeitgenössischen Kriegsfilmern verfolgen lassen.

Die zweite Ebene der methodischen Vorgehensweise folgt der Maßgabe, systematisch zu erfassen, wie sich die affektive Qualität innerhalb der einzelnen Pathoszenen kompositorisch konkret realisiert. Das oben dargelegte Konzept der *Ausdrucksbewegung* steht dabei im Zentrum der methodischen Überlegungen. Auf der Grundlage dieses Konzepts können auch innerhalb der einzelnen Szenen distinkte zeitliche Segmente bestimmt werden. Diese Segmente sind gekennzeichnet durch eine jeweils spezifische kompositorische Gestalt. Diese als *Ausdrucksbewegungseinheiten* bezeichneten Bewegungsfigurationen eröffnen uns die Möglichkeit, die audiovisuelle Komposition einer Szene als dynamische Fügung ihrer zeitlichen Segmente zu beschreiben. Solche dynamischen Kompositionsmuster aktivieren in ihren sinnlichen Qualitäten die in den jeweiligen Szenen adressierten Affektbereiche. Man kann sich dies sehr gut zum Beispiel als Zusammenspiel von Musik, dargestellter Bewegung und Kamerabewegung vorstellen.

Auch die Beschreibung der Ausdrucksbewegungseinheiten und des von ihnen innerhalb einer Szene ausgebildeten dynamischen Musters folgt einer systematisierten, durch ein Manual vorgegebenen Vorgehensweise: Das dynamische Muster einer Szene wird zunächst als *szenische Komposition* von Ausdrucksbewegungen identifiziert und die zeitliche Segmentierung der Szene mittels Timecodes erfasst. Anschließend werden für die einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten dominante Gestaltungsebenen des audiovisuellen Bildes (u. a. Bildkomposition, Gestik/Mimik, Akustik) bestimmt und in ihrem Zusammenspiel beschrieben. Zuletzt wird das dynamische Muster aufgezeigt, das die Ausdrucksbewegungseinheiten im Verlauf der jeweiligen Szene ausbilden, und die darüber aktivierten Affektbereiche der Szene qualifiziert.

Über die zeitlichen Segmente *Szene* und *Ausdrucksbewegungseinheit* ergeben sich im *eMAEX*-System⁵⁶ drei Ebenen der Analyse, vermittels derer die Gestaltung des Films als zeitliche Strukturierung von Empfindungen erfasst wird:

- a) die zeitliche Segmentierung eines Film nach Szenen und die Bestimmung der jeweils adressierten Affektbereiche;
- b) die Identifizierung und Beschreibung der einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten als Segmente der kompositorischen Mikrostruktur einer Szene;
- c) die Beschreibung des Zusammenspiels der jeweiligen Ausdrucksbewegungseinheiten innerhalb einer szenischen Komposition als dynamisches Muster, sowie die Qualifizierung dieses Musters als expressive Verlaufsform, die einen bestimmten Affektbereich aktiviert.

Das Ziel dieser Vorgehensweise ist es, die temporale Struktur filmischer Gestaltung zu erfassen und dabei vor allem ihre affektmodellierende Funktion in einer analytischen Beschreibung nachvollziehbar zu machen – als Affektdramaturgie in Bezug auf den gesamten Film, als Ausdrucksbewegung in Bezug auf die expressiven Verlaufsformen, die als szenische Einheiten wahrnehmbar sind.

⁵⁶ Die Analyseergebnisse finden sich auf: <http://www.empirische-mediaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html>, gesehen am 25.7.2011.

Multimodale Metaphern und audiovisuelle Bedeutungskonstitution

Eines der wichtigsten Ergebnisse der vorgestellten theoretischen Überlegungen besteht darin, die Frage nach der Bedeutungskonstitution audiovisueller Bildmedien auf der Ebene der Zuschauerwahrnehmung anzusiedeln. Der Zugang über genretheoretische Konzepte rückt die unterschiedlichen Affektpoetiken des Hollywoodkinos als exemplarische Gegenstände in den Blick, an denen grundlegende Muster audiovisueller Affektrhetorik studiert werden können. Wie weit aber lässt sich eine deskriptive Methode entwickeln, die unabhängig von Genrepoetiken das Zusammenspiel von perzeptiven, affektiven und kognitiven Prozessen von Zuschauern als Vorgang der Bedeutungskonstitution auf der Ebene der temporalen Struktur audiovisueller Bilder zu spiegeln vermag?

Ein Ansatzpunkt ergab sich für uns aus dem linguistischen Modell der konzeptuellen Metapher, wie sie von Lakoff/Johnson⁵⁷ verstanden und verschiedentlich auf den Film angewandt wird (Fahlenbrach). Was aber sind audiovisuelle Metaphern? Wie realisieren sie sich im Hinblick auf das zeitlich ausgestaltete Filmerleben? In filmtheoretischer Perspektive begreift Deleuze, ohne dass er hierzu eine ausführliche Theorie entwickeln würde,⁵⁸ die Metapher im Anschluss an Eisenstein als Verschränkung affektiver und kognitiver Prozesse im Bild: Als Einheit von Bild und Begriff integriere die Metapher «das Denken in das Bild».⁵⁹ Dieses Verständnis der Metapher als dynamischer Prozess unterscheidet sich grundlegend von den aktuellen medienwissenschaftlichen Ansätzen, welche sie als eine statische, bedeutungsgebende Einheit begreifen.⁶⁰

Weiterführend waren demgegenüber aus unserer Sicht Ansätze zur linguistischen Gestenforschung, die – wie Eisenstein und Deleuze – die temporalen Dynamiken metaphorischer Bedeutungsgebung betonen und als Aktivierung von Metaphern konzeptualisieren.⁶¹ Mit Blick auf die gestische Artikulation in der *face-to-face*-Kommunikation wurden hier Methoden entwickelt, die es erlauben, die Aktivierung von metaphorischen Bedeutungen im Prozess multimodaler Kommunikationsakte zu beobachten und zu analysieren.⁶²

So konnte etwa in einer Reihe von Videoanalysen von *face-to-face*-Konversationen gezeigt werden, dass der metaphorische Bedeutungsgehalt während einer verbal vorgetragenen Erzählung in der gestischen Ausdrucksbewegung sukzessive entfaltet und damit buchstäblich verkörpert wird. Zum Beispiel berichtet ein Mann von seinem beruflichen Werdegang. Er beschreibt die Phase, in der er sich orientieren musste, die Verzögerungen und Abzweigungen, bevor es zu der entscheidenden *Weichenstellung* kam, die ihm *freie Bahn* verschaffte. Und während er sukzessive die Elemente eines metaphorischen Szenarios verbal benennt, lassen seine Gestikulationen den Bildgehalt der Metapher, die seine Rede lenkt, vor den Augen des Zuhörers entstehen: die Skizze eines Zuges, der rangiert, bis das richtige Abfahrtsgleis gefunden ist. Die gestische Ausdrucksbewegung entfaltet sukzessive ein mentales Wahrnehmungsschema, das den Bedeutungsgehalt der Metapher verkörpert.⁶³ Man kann deshalb

⁵⁷ Vgl. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 1980, 5.

⁵⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2.

⁵⁹ Ebd., 211.

⁶⁰ Vgl. Noël Carroll, A Note on Film Metaphor, in: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1996, 212–223; Kathrin Fahlenbrach, *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg (Schüren) 2010; Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1990.

⁶¹ Vgl. Cornelia Müller, *Metaphors. Dead and alive, sleeping and waking. A cognitive approach to metaphors in language use*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 2008; dies., What gestures reveal about the nature of metaphor, in: Alan Cienki, Cornelia Müller (Hg.), *Metaphor and Gesture*, Amsterdam, Philadelphia (John Benjamins Publishing Company) 2008, 219–245; Cornelia Müller, Alan Cienki, Words, gestures, and beyond. Forms of multimodal metaphor in the use of spoken language, in: Charles Forceville, Eduardo Urios-Aparisi (Hg.), *Multimodal Metaphor*, Berlin (Mouton de Gruyter) 2009, 297–328.

⁶² Vgl. zur *gesture unit* und ihren Phasen: Adam Kendon, Some Relationships between Body Motion and Speech, in: Aron W. Siegman, Benjamin Pope (Hg.), *Studies in Dyadic Communication*, Elmsford (Pergamon Press) 1972, 177–210; ders., Gesticulation and Speech. Two Aspects of the Process of Utterance, in: Mary R. Key (Hg.), *Nonverbal Communication and Language*, The Hague (Mouton) 1980, 207–227; ders., *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2004.

⁶³ Vgl. Müller, *Metaphors*; dies., *What gestures reveal about the nature of metaphor*, 219–245.

Cornelia Müller, Susanne Tag, The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction, in: *Cognitive Semiotics. Special Issue No. 6*, 2010 (in press).

annehmen – entsprechend den Ansätzen von Lakoff/Johnson und Gibbs⁶⁴ –, dass die kognitive Aktivierung von Metaphern unmittelbar mit der mentalen Simulation von perzeptiven und Action-Schemata gekoppelt ist. Das lässt uns zum einen vermuten, dass die Metapher als ein perzeptives Schema bereits wirksam ist, bevor sie verbal explizit aktiviert, d.h. bewusst eingesetzt wird; zum anderen, dass die Bedeutung von Metaphern sich als temporale Struktur in der (Re-)Aktivierung von Wahrnehmungsszenarien entfaltet, denen die spezifische Affektqualität der simulierten Sinnesempfindungen mitgegeben ist.

Die Aktivierung von Metaphorizität ist ein dynamischer Prozess, dessen zeitliche Gestalt sich ganz unterschiedlich darstellen kann und sowohl einen längeren Zeitabschnitt eines Diskurses umfassen als auch in kurzen, verdichteten Episoden auftauchen kann. In dieser zeitlichen Struktur ergab sich für uns die grundlegende Verbindung zum Konzept der Ausdrucksbewegung. Analog zum Verhältnis von Geste und Metapher in der Gestenforschung wird die Strukturierung des Films durch zeitlich gestaltete Bewegungsfigurationen als eine Artikulationsebene analysiert, die mit der Aktivierung metaphorischer Bedeutungskonstitution verwoben ist.

In einer Serie von Fallstudien einer interdisziplinären Arbeitsgruppe haben wir diese Methoden der qualitativen Analyse von Alltagskommunikation mit der oben dargestellten Analyse audiovisueller Ausdrucksbewegungen zusammengeführt und an verschiedenen Gegenständen (Feature Film, TV) erprobt.⁶⁵

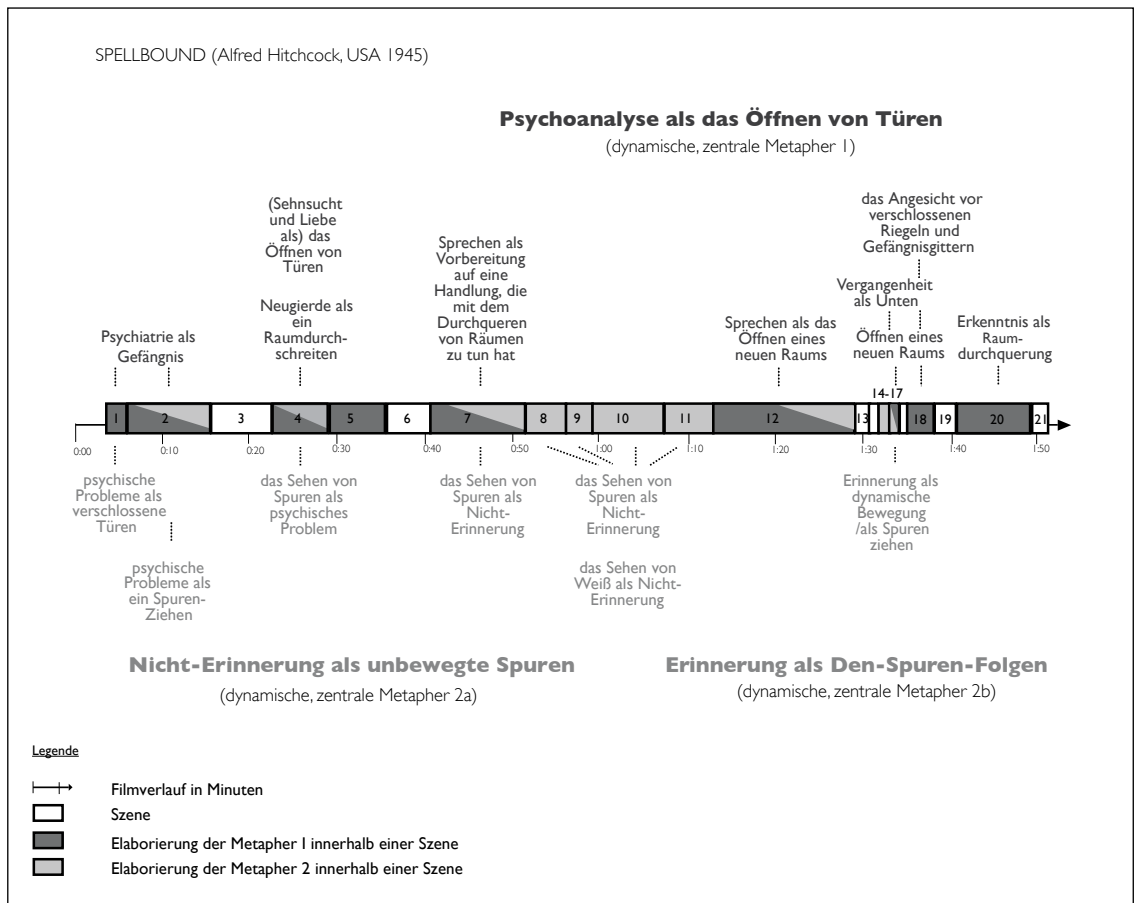
Ein zentraler Unterschied zur Anwendung von *eMAEX* im Kontext filmischer Genres besteht bei der Untersuchung multimodaler Metaphern darin, dass die grundlegende dramaturgische Struktur der untersuchten Filme nicht an den größeren affekttheoretischen Kontext des Genres rückgebunden werden kann. Anstatt genregebundene Standardszenen zu identifizieren, muss hier eine andere Vorgehensweise für den systematischen Zugriff auf kompositorische Segmente angewandt werden. Dabei werden in einem ersten Schritt die zentralen audiovisuellen Metaphern der jeweils untersuchten Filme bestimmt. Geleitet von diesen Metaphern, kann dann in einem zweiten Schritt die dramaturgische Makrostruktur der Filme als metaphorisch strukturierte Anordnung und Abfolge der szenischen Kompositionen von Ausdrucksbewegungseinheiten diagrammatisch visualisiert werden. So wird es möglich, die Muster aufzuzeigen, in denen bestimmte metaphorische Komplexe innerhalb eines dynamischen metaphorischen Feldes aufeinander verweisen bzw. einander wechselseitig aktualisieren (Abb. 2). Die mikro-perspektivische Analyse dieser Muster geschieht entsprechend des dreistufigen Modells auf der Ebene von Szenen und Ausdrucksbewegungseinheiten.

Die bisher durchgeführten Untersuchungen legen wesentliche strukturelle Merkmale der Verbindung von filmischer Expressivität und metaphorischen Feldern als Prinzip audiovisueller Bedeutungskonstitution offen.⁶⁶ So hat sich bereits gezeigt, dass die Gestaltungsmuster der Ausdrucksbewegung konkrete Empfindungsqualitäten, die keine Entsprechung auf der Ebene repräsentierter

⁶⁴ Vgl. Lakoff, Johnson, *Metaphors We Live By*; dies., *Philosophy in the flesh*; Raymond W. Gibbs, *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, UK (Cambridge Univ. Press) 1994; ders., *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2006; ders. (Hg.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2008.

⁶⁵ Vgl. 2011 Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, *Embodied meaning construction. Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and in feature film*, in: *Metaphor and the Social World*, No. 2, 2011 (in press).

⁶⁶ Vgl. ebd.



semantischer Einheiten (Dialog, Handlung, Ikonografie und Verbal- oder Schriftsprache) haben, in die Aktivierung eines metaphorischen Komplexes einführen. Damit erweisen sich affektive Qualitäten für die Bedeutungskonstruktion als konstitutiv, die unmittelbar auf das Wahrnehmungserleben einer spezifischen audiovisuellen Komposition zurückgehen. Umgekehrt zeigt sich, dass die Aktivierung von Metaphern eine basale Bedeutungsstruktur innerhalb audiovisueller Bewegungsbildkompositionen ausbildet, die der affektiven Wertigkeit expressiver Ausdrucksformen eine semantische Ausrichtung gibt.

Wir gehen davon aus, dass die auf diese Weise entstandenen Analysen temporaler Muster von Ausdrucksbewegungen und Aktivierungsverläufen eine Matrix der Bedeutungskonstitution audiovisueller Darstellung als affektiv grundierten Rezeptionsprozess beschreiben. In dieser Perspektive kann die Analyse multimodaler Metaphern in audiovisuellen Medien eine Beschreibungsebene eröffnen, die den Prozess der Bedeutungskonstitution als ein Ineinandergreifen von Wahrnehmungsempfindungen, Affizierungs- und Verstehensprozessen beobachtbar werden lässt.

Abb. 2 Die Elaborierung metaphorischer Felder in *Spellbound* (USA 1945)

Empirische Medienästhetik und neurowissenschaftliche Emotionsforschung

Die oben dargelegten methodischen Ansätze schaffen eine wesentliche Voraussetzung, die eingangs entwickelten theoretischen Annahmen in das Feld experimenteller Forschung zu tragen: Bringen doch die beschriebenen analytischen Modellierungen von Rezeptionsprozessen temporale Strukturmuster in den Blick, die sich unmittelbar in ein Verhältnis zu physiologischen Prozessen – und damit auch zu neurowissenschaftlichen Kognitions- und Emotionsmodellen – setzen lassen. Daraus ergibt sich nicht nur die Möglichkeit, empirische Forschungsergebnisse auf zentrale Positionen filmwissenschaftlicher Theorien zur Zuschaueraffizierung rückzubeziehen. Das entscheidende Potenzial einer solchen Forschung sehen wir darin, theoretische Modelle der Medienwissenschaft zum Wechselspiel von Wahrnehmungsempfindung, Affizierungs- und Verstehensprozessen in die psychologische Grundlagenforschung einzubringen.

Damit eröffnet sich für die experimentelle Forschung eine Beobachtungsebene, die in zweifacher Hinsicht ein Desiderat psychologischer Emotionsforschung aufnimmt. Zum einen sehen wir die Möglichkeit, Modelle zur temporalen Dynamik von Prozessen komplexen Emotionserlebens in die neuro-psychologische Emotionsforschung einzubringen. Ausgehend von den beschriebenen Analysemodellen versuchen wir, experimentelle Anordnungen zu entwickeln, die zeitlich ausgedehnte Erfahrungsdimensionen wie Stimmung, Atmosphäre oder Gefühl in den Blick nehmen – während bislang in der neurowissenschaftlichen Forschung Emotionsmodelle dominieren, die auf mikro-episodische Strukturen von Emotionen abheben.⁶⁷ Zum anderen versuchen wir, die temporale Dynamik des Zusammenspiels von körperbasierten Affektprozessen und Prozessen der Bedeutungskonstruktion greifbar zu machen und in die linguistische Forschung zum *Embodiment* von Bedeutungskonstruktionen einzubringen. Indem wir diesem Desiderat begegnen, schaffen wir zugleich einen Ausgangspunkt, um die Forschungsfelder der kognitiven Psychologie und der Neuroästhetik über die Untersuchung audiovisueller Strategien der Emotionalisierung zu verbinden.

Aufgaben einer empirischen Medienästhetik

Die in den vorangegangenen Abschnitten angestellten Überlegungen fragen, entlang der aktuellen Emotionsforschung, nach den Möglichkeiten einer empirischen Medienforschung, die sich auf grundlegende Aspekte filmwissenschaftlicher Theoriebildung stützt. In welchem Maße diese Theoriebildung fortlaufend durch Modelle und Begriffe aus empirisch geprägten Forschungsfeldern beeinflusst wird, haben die eingangs angestellten Betrachtungen zur kognitiven Filmtheorie exemplifiziert. Umgekehrt sollte der theoretische Exkurs zur

⁶⁷ Vgl. Klaus R. Scherer, *What are emotions?*, 693–727.

ästhetischen Dimension filmischer Erfahrung deutlich machen, dass sich gerade die Frage der Affektmobilisierung durch audiovisuelle Medien nicht auf der Ebene der repräsentierten Inhalte entscheiden lässt. Vielmehr muss jede Analyse der Medienwirkung die ästhetischen Erfahrungsmodalitäten audiovisueller Bildinszenierungen untersuchen, wie sie prototypisch in den Poetiken des Kinos konzipiert und entfaltet worden sind. Was wir vorgestellt haben, ist der Versuch, die an diesen Poetiken entwickelten Analysemodelle der Filmwissenschaft zu einer deskriptiven Methode auszuarbeiten, die den Ansprüchen qualitativer empirischer Forschung entspricht. Es ging uns also nicht darum, punktuell einzelne Begriffe, Modelle oder Verfahren empirischer Emotionsforschung – sei es aus der kognitiven oder der neurowissenschaftlichen Psychologie – in die Medienwissenschaft einzuführen. Vielmehr sollten umgekehrt Möglichkeiten herauspräpariert werden, wie Modelle und Methoden der Filmwissenschaft neue Beobachtungsbereiche der Emotionsforschung erschließen. Dies betrifft sowohl die sozialwissenschaftliche Medienforschung als auch die neurowissenschaftliche Grundlagenforschung in Psychologie und Linguistik. Gilt es doch in dem einen wie in dem anderen Bereich, mit den ästhetischen Erfahrungsmodalitäten audiovisueller Bilder eine Dimension medialer Affektgestaltung in den Blick zu rücken, die sich weder auf die repräsentierten Inhalte noch auf die Logik von Stimulus und Response bringen lässt.

Gerade mit Blick auf die stereotyp behauptete emotionale Macht der audiovisuellen Bilder gilt immer noch der Gründungssatz moderner Medienwissenschaft: *The medium is the message*. Es ist die Erfahrungsform audiovisueller Bilder selbst, die als Inhalte zu analysieren sind.



Abb. 1 Aufbau der Picknick-Szene für *Powers of Ten*, 1977.
Zu sehen auch eine vergrößerte Aufnahme aus der Vorab-
version, *Rough Sketch*, 1968