

Meike Uhrig

# Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film

Eine interdisziplinäre Studie



Springer VS

---

# Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film

---

Meike Uhrig

# Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film

Eine interdisziplinäre Studie

Meike Uhrig  
Tübingen, Deutschland

Zgl. Dissertation an der Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, 2012

Gutachter:  
Prof. Dr. Susanne Marschall  
Prof. Dr. Guido Zurstiege

ISBN 978-3-658-07000-7  
DOI 10.1007/978-3-658-07001-4

ISBN 978-3-658-07001-4 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.  
[www.springer-vs.de](http://www.springer-vs.de)

## Danksagung

Auch wenn der Nachweis zur Fähigkeit selbstständiger wissenschaftlicher Arbeit das erklärte Ziel einer Dissertation darstellt, wäre die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht ohne die Unterstützung und Rückendeckung zahlreicher lieber Menschen möglich gewesen, denen ich an dieser Stelle ganz herzlich danken möchte. Allen voran möchte ich mich bei meiner Doktormutter, Professor Dr. Susanne Marschall, bedanken, die meinen wissenschaftlichen Werdegang seit nunmehr über 10 Jahren begleitet und mir auf diesem Weg etliche wertvolle Chancen ermöglicht und mein Interesse an der Forschung geprägt hat. Des Weiteren danke ich meinen Betreuern und Gutachtern, die mir über die Jahre der Promotion mit wichtigen Ratschlägen behilflich waren und mein Vorhaben maßgeblich unterstützt haben. Darunter besonders Professor Dr. Jens Eder, Professor Dr. Hans Mathias Kepplinger, Professor Dr. Ed Tan und Professor Dr. Jeanne Tsai sowie Professor Dr. Jürg Häusermann, Professor Dr. Bernhard Pörksen, Professor Dr. Christoph Reinfandt und Professor Dr. Guido Zurstiege. Ganz besonders danken möchte ich auch meinen Kollegen und guten Freunden Hannah Birr, Julia Bubbel, Helmut Knapp, Dr. Birgit Koopmann-Holm, Dr. Anita Wohlmann und Kathrin Zeitz, die meine Arbeit durch das Äußern kluger Gedanken, durch Korrekturlesen oder einfaches Zuhören weiter vorangebracht haben.

Außerdem danke ich den Bewohnern der Stadt Eberbach, die das Durchführen meines ehrgeizigen Plans eines groß angelegten, repräsentativen Experiments durch ihr einmaliges Engagement ermöglicht haben: Danke an die Teilnehmer des Experiments, die Schulen – hier besonders an Dr. Matthias Hauck –, an das Kulturlabor der Stadt für Raum und Getränke, an Chris Wegner der Firma Klangfarm für den reibungslosen technischen Ablauf, an Volker Wiegel für Verpflegung sowie an die ortsansässige Presse und alle Einrichtungen, die Flyer verteilt und Anmeldebögen entgegengenommen haben. Das Durchführen des Experiments wäre zudem ohne die liebevolle Unterstützung meiner Familie nicht möglich gewesen, die sowohl bei der Vorbereitung als auch bei der Durchführung und der Nachbereitung der Filmvorführung mitgeholfen und mich zudem über die Jahre der Promotion stets rückhaltlos unter-

stützt und mir den Rücken gestärkt haben. Danke Karin, Dieter und Robin Uhrig und Damaris Wegner.

Zu guter Letzt möchte ich noch meinem Mann danken, der zu jeder Tages- und Nachtzeit ein offenes Ohr für meine Ideen, Bedenken und Pläne hatte und der mir die vergangenen Jahre als Partner ohne Ausnahme sowohl bei kognitiven als auch emotionalen Herausforderungen der Promotion zur Seite stand. Ihm möchte ich diese Arbeit widmen: Danke, Denis!

Meike Uhrig  
April 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung: Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>Forschungsstand und methodischer Ansatz</b> .....	<b>19</b>
<b>3</b>	<b>Gegenstand: Der Emotionsbegriff</b> .....	<b>27</b>
3.1	Emotionen.....	27
3.2	Filminduzierte Emotionen.....	36
<b>4</b>	<b>Theorie der Filmemotionen</b> .....	<b>41</b>
4.1	Der Film als Emotions-Vermittler: Filmwissenschaftliche Befunde.....	41
4.1.1	Perzeptuelle Affekte.....	48
4.1.2	Diegetische Emotionen.....	54
4.1.3	Thematische und kommunikative Emotionen.....	61
4.2	Der aktive Zuschauer: Kommunikationswissenschaftliche Befunde.....	63
4.3	Zusammenführung der Perspektiven: Das Modell der Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film.....	72
<b>5</b>	<b>Der Fantasy-Film: Ein Genre für alle?</b> .....	<b>91</b>
<b>6</b>	<b>Filmanalyse</b> .....	<b>109</b>
6.1	Der goldene Kompass.....	122
6.2	Das Bourne Ultimatum.....	136
6.3	Mitten ins Herz. Ein Song für Dich.....	142
6.4	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	149

<b>7</b>	<b>Empirische Untersuchung</b> .....	<b>155</b>
7.1	Forschungsfrage.....	155
7.2	Untersuchung.....	156
7.2.1	Fragebogen .....	159
7.2.2	Ergebnisse.....	164
7.3	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	189
<b>8</b>	<b>Diskussion der Befunde</b> .....	<b>193</b>
<b>9</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>201</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>203</b>

## Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

<i>Tabelle 1:</i>	Valenz nach Gruppen (SAM).....	174
<i>Tabelle 2:</i>	Aktiviertheit nach Gruppen (SAM).....	174
<i>Tabelle 3:</i>	Stimmung der Betrachter der Romantic Comedy (SES).....	175
<i>Tabelle 4:</i>	Stimmung der Betrachter des Action-Films (SES).....	176
<i>Tabelle 5:</i>	Stimmung der Betrachter des Fantasy-Films (SES).....	177
<i>Tabelle 6:</i>	Stimmung nach dem Film im Vergleich der Gruppen (SAM)....	178
<i>Tabelle 7:</i>	Valenz nach Gruppen (SAM) – Gefallen und Lust.....	179
<i>Tabelle 8:</i>	Aktiviertheit nach Gruppen (SAM) – Gefallen und Lust.....	180
<i>Tabelle 9:</i>	Valenz nach Gruppen (SAM) – Nichtgefallen und keine Lust...	181
<i>Tabelle 10:</i>	Aktiviertheit nach Gruppen (SAM) – Nichtgefallen und keine Lust.....	182
<i>Tabelle 11:</i>	Stimmung der Betrachter der Romantic Comedy (SES) – Gefallen und Lust.....	183
<i>Tabelle 12:</i>	Stimmung der Betrachter der Romantic Comedy (SES) – Nichtgefallen und keine Lust.....	184
<i>Tabelle 13:</i>	Stimmung der Betrachter des Action-Films (SES) – Gefallen und Lust.....	185
<i>Tabelle 14:</i>	Stimmung der Betrachter des Action-Films (SES) – Nichtgefallen und keine Lust.....	186
<i>Tabelle 15:</i>	Stimmung der Betrachter des Fantasy-Films (SES) – Gefallen und Lust.....	187
<i>Tabelle 16:</i>	Stimmung der Betrachter des Fantasy-Films (SES) – Nichtgefallen und keine Lust.....	188
<i>Tabelle 17:</i>	Valenz nach dem Film im Vergleich (SAM) – Gefallen und Lust vs. Nichtgefallen und keine Lust.....	190
<i>Tabelle 18:</i>	Aktiviertheit nach dem Film im Vergleich (SAM) –..... Gefallen und Lust vs. Nichtgefallen und keine Lust.....	191

<i>Abbildung 1:</i>	Circumplex-Modell emotionaler Dimensionen .....	34
<i>Abbildung 2:</i>	Rezeptionsmodell nach Per Persson (Persson 2003, S. 37).....	44
<i>Abbildung 3:</i>	Grafik der perzeptuellen Organisation (Persson 2003, S. 27) .....	45
<i>Abbildung 4:</i>	Modell audiovisueller Emotionslenkung nach Jens Eder (Eder 2007b, S. 273).....	47
<i>Abbildung 5:</i>	Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe nach Johann Wolfgang von Goethe (Grafik nach Gniech/Stadler 2000, S. 69).....	50
<i>Abbildung 6:</i>	Die Tramperin Mona geht – entgegen der natürlichen Wahrnehmungsrichtung – über ein Feld. Eine emotionale Annäherung an die Figur wird durch die filmtechnischen Mittel verhindert. ( <i>Vogelfrei</i> , Varda 1985) .....	54
<i>Abbildung 7:</i>	Erwartungs-Bewertungs-Modell nach Philip Palmgreen (Palmgreen 1984, S. 56) .....	65
<i>Abbildung 8:</i>	Allgemeines Prozessmodell der Informationsverarbeitung narrativer Filme nach Peter Ohler und Gerhild Nieding (Ohler/Nieding 2002, S. 12) .....	79
<i>Abbildung 9:</i>	Filmische Genres und Erlebnisebenen nach Roland Zag (Zag 2005, S. 30) .....	82
<i>Abbildung 10:</i>	Das Modell der Darstellung Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film .....	89
<i>Abbildung 11:</i>	Blickinszenierung in Peter Jacksons <i>Der Herr der Ringe. Die zwei Türme</i> . .....	101
<i>Abbildung 12:</i>	Gollum – Der Schauspieler Andy Serkis und die animierte Figur in Peter Jacksons <i>Der Herr der Ringe. Die zwei Türme</i> (Serkis 2003, S.109).....	104
<i>Abbildung 13:</i>	Filmplakat als DVD-Cover zu <i>Der Goldene Kompass</i> (Weitz 2007).....	115
<i>Abbildung 14:</i>	Filmplakat als DVD-Cover zu <i>Das Bourne Ultimatum</i> (Greengrass 2007) .....	118
<i>Abbildung 15:</i>	Filmplakat als DVD-Cover zu <i>Mitten ins Herz. Ein Song für Dich</i> (Lawrence 2007) .....	120
<i>Abbildung 16:</i>	Lyra wird inszenatorisch bereits bei ihrem ersten Auftritt als Heldin des Fantasy-Films <i>Der goldene Kompass</i> etabliert, die den Zuschauer durch die imaginäre, fremde Fantasy-Welt geleitet.....	128

---

<i>Abbildung 17:</i>	Lyra lauscht den Geschichten des unbekanntem Neuankömmlings Mrs. Coulter gebannt. Diese verspricht Abenteuer sowohl in Form des Wunderbaren als auch des Unheimlichen im Sinne Todorovs.....	131
<i>Abbildung 18:</i>	Über den Wolken: Gemeinsam mit ihren magischen Gefährten reist Lyra durch die blaue Nacht dem Sonnenaufgang entgegen. ....	135
<i>Abbildung 19:</i>	Sam Manikin zur Messung der Valenz der Stimmung (Hampel 1977).....	162
<i>Abbildung 20:</i>	Sam Manikin zur Messung der Aktiviertheit der Stimmung (Hampel 1977).....	163
<i>Abbildung 21:</i>	Verteilung der Probanden nach Geschlecht. ....	165
<i>Abbildung 22:</i>	Verteilung der Probanden nach Alter. ....	165
<i>Abbildung 23:</i>	Verteilung der Probanden nach Schulbildung. ....	166
<i>Abbildung 24:</i>	Verteilung der Probanden nach Schulart. ....	167
<i>Abbildung 25:</i>	Anteil der Probanden, die das Genre nicht nur mochten, sondern tatsächlich in der Stimmung waren, es anzusehen....	169
<i>Abbildung 26:</i>	Anteil der Probanden, die das Genre weder mochten noch in der Stimmung waren, es sich anzusehen. ....	170
<i>Abbildung 27:</i>	Stimmungsänderung durch den Fantasy-Film bei den Fans des Genres.....	189
<i>Abbildung 28:</i>	Stimmungsänderung durch den Fantasy-Film bei den Foes .....	189

# 1 Einleitung: Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film

1896

Die erste öffentliche Filmvorführung findet statt. Gezeigt wird der einminütige Stummfilm *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat*<sup>1</sup> der Brüder Lumière. Man erzählt, die Zuschauer seien entsetzt auf die Straße geflüchtet, als der Zug auf der Leinwand immer näher zu kommen schien.

1913

Kafka war im Kino. Er hat geweint.

2008

Die *Twilight*-Filmreihe<sup>2</sup> erzählt die Dreiecks-Geschichte um den Vampir Edward, den Werwolf Jacob und die Sterbliche Bella. Fans sind hysterisch – es bilden sich zwei Zuschauerfronten: Team Edward gegen Team Jacob.

Emotionale Reaktionen auf Filme gehören seit jeher als fester Bestandteil zum Kinoerlebnis dazu; besonders der populäre Film<sup>3</sup> gilt als „Emotionsmaschine“,<sup>4</sup> die täglich weltweit Massen von Menschen bewegt. Dennoch wurde das Thema in der filmwissenschaftlichen Forschung lange Zeit eher stiefmütterlich behandelt und erst in den vergangenen Jahren begann die Disziplin, sich verstärkt mit dem Zusammenhang zwischen Film- und Zuschaueremotionen zu beschäftigen. Dabei hat die Forschung einen regelrechten Boom erlebt: Nicht nur Film-

---

1 *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (Lumière/Lumière 1896).

2 *Twilight. Biss zum Morgengrauen* (Hardwicke 2008), *Twilight. Biss zur Mittagsstunde* (Weitz 2009), *Twilight. Biss zum Abendrot* (Slade 2010), *Twilight. Biss zum Ende der Nacht* (Condon 2011, 2012).

3 Für eine Ausführung zur Definition des populären Films vgl. Kapitel 4.1 „Der Film als Emotions-Vermittler“.

4 Begriff nach Tan 1996.

und Kommunikationswissenschaftler, auch Psychologen, Soziologen und Philosophen beschäftigen sich aktuell mit dem Thema oder verwenden Filme zum gezielten Auslösen von emotionalen Reaktionen bei ihren Probanden.<sup>5</sup> Die Medienforschung selbst lässt sich dabei in zwei Lager unterteilen. Während die Film- und Medienwissenschaft den Film meist mittels geistes- und kulturwissenschaftlicher Methoden auf Basis des Mediums betrachtet, zieht die Kommunikationswissenschaft traditionell sozialwissenschaftliche Methoden heran. Die aktuelle filmwissenschaftliche Forschung bietet also einen umfassenden und detaillierten Forschungsstand, der den Film als Vermittler von Emotionen genau untersucht hat.<sup>6</sup> Doch auch wenn die aktuelle Forschung nicht davon ausgeht, dass von einem Film auf seine tatsächliche Wirkung geschlossen werden kann, gehört die empirische Untersuchung der Zuschauerreaktionen nicht zum Forschungsfeld der Filmwissenschaft und nicht selten enden Studien mit eben dieser Feststellung sowie der Anregung zur empirischen Überprüfung.<sup>7</sup> Die empirische Forschung auf der anderen Seite betrachtet die Reaktionen von Zuschauern, ohne dabei den Filminhalt detailliert zu untersuchen. Es existieren zwar aktuelle Ansätze, die beide Elemente des Filmerlebens, also sowohl den Film als auch den Zuschauer, als gleichberechtigte Faktoren in ihre Studien mit einbeziehen.<sup>8</sup> Deren Herangehensweisen sind jedoch klar disziplinar verortet und so wird ein und dasselbe Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, es werden unterschiedliche Fragen aufgeworfen und mithilfe unterschiedlicher Methoden untersucht, ohne dass die jeweiligen Ergebnisse miteinander abgeglichen werden. Das emotionale Filmerlebnis ist jedoch ein auf mehreren Ebenen stattfindender komplexer Prozess, der nach meiner Auffassung beide Blickwinkel zu seiner Erklärung benötigt. Daher regen auch aktuelle Studien zum Thema zu „weiterem Dialog“<sup>9</sup> zwischen den einzelnen Disziplinen an und der Wissenschaftsrat fordert explizit eine „nachdrückliche Stärkung von

---

5 Vgl. bspw. auch Bartsch et al. 2007, Tröhler/Hediger 2005.

Im Folgenden werden aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung und Konvention bei Personen die männlichen Substantivformen verwendet. Gemeint sind immer beide Geschlechter.

6 Vgl. Kapitel 2 „Forschungsstand und methodischer Ansatz“, vgl. auch bspw. Brütsch 2005, Bartsch et al. 2007, Marschall/Liptay 2006, Plantinga/Smith, G. 1999.

7 Vgl. bspw. Brütsch 2005, Bartsch et al. 2007, Persson 2003.

8 Vgl. bspw. Kapitel 2 „Forschungsstand und methodischer Ansatz“ zur theoretischen Einbindung des Zuschauers in der psychoanalytischen oder kognitiven Filmtheorie. Vgl. auch bspw. den dynamisch-transaktionalen Ansatz in Früh/Schönbach 1982 zur transaktionalen Perspektive in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung, die sowohl den Filmemacher als auch den Zuschauer in ihre Ansätze integriert.

9 Bartsch et al. 2007, S. 10.

interdisziplinärer Kooperation sowie Theorie- und Methodengrenzen überschreitendem Austausch<sup>10</sup>.

Dieser Forderung werde ich in der vorliegenden Arbeit nachkommen. Dabei bringe ich beide Perspektiven miteinander in Verbindung, indem ich ein integratives Modell zum Zusammenhang zwischen Film- und Zuschaueremotionen entwerfe, das ich sowohl mittels geistes- als auch sozialwissenschaftlicher Methoden überprüfe. In meiner Arbeit trage ich zunächst aktuelle Befunde zum Thema zusammen, die sich mit dem Film als Untersuchungsgegenstand beschäftigen. Dabei stütze ich mich besonders auf die umfassenden Modelle von Per Persson und Jens Eder.<sup>11</sup> Diese werde ich durch Beiträge erweitern, die das Thema aus Zuschauersicht betrachten: Der kommunikationswissenschaftliche Uses-and-Gratifications-Ansatz<sup>12</sup> sowie die Mood-Management-Theorie<sup>13</sup> gehen von einem aktiven Zuschauer<sup>14</sup> aus, der die Wirkung eines Films mitbestimmt. Die beiden Perspektiven werde ich in einem eigenen, integrativen Modell zusammenführen. Mein theoretisches *Modell der Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen* bezieht dabei sowohl den Film als auch den Zuschauer als gleichberechtigte Faktoren ein. Grundannahme des Modells ist es, dass der Film durch spezifische Strategien eine Verbindung zum Zuschauer schafft, auf die sich der Zuschauer in Abhängigkeit seiner Bedürfnisse einlässt. Die Intensität dieser graduellen Einlassung bestimmt wiederum die Qualität der Wirkung des Films.

Bei der Beschäftigung mit dem Thema des emotionalen Filmelerlebnisses erscheint zudem die Konzentration meiner Untersuchung auf ein in diesem Zusammenhang besonders evidentes Filmgenre sinnvoll:<sup>15</sup> Der populäre Fantasy-Film führt aktuell bei seinen Zuschauern zu starken emotionalen Reaktionen und einer besonders regen Beteiligung. Belege dafür bieten bspw. zahlreiche Fanfiction-Seiten im Internet, auf denen Fans der Filme ihre aktive Teilnahme am Rezeptionsprozess zum Ausdruck bringen.<sup>16</sup> Folgt man den Annahmen meines Modells, wäre dies durch die spezifische Struktur der Filme zu erklären, die eine emotionale Aktivität der Zuschauer besonders fördert. Um dies zu überprüfen, habe ich in einer detaillierten Untersuchung die emotionale Struktur

---

10 Wissenschaftsrat 2007, S. 74.

11 Vgl. Persson 2003, Eder 2007b.

12 Vgl. bspw. Blumler/Katz 1974.

13 Vgl. Zillmann 1988.

14 Vgl. zum aktiven Rezipienten in der Kommunikationswissenschaft bspw. Schweiger 2007.

15 Für eine Ausführung zur Definition des Fantasy-Films als Genre vgl. Kapitel 5 „Der Fantasy-Film: Eine Genre für alle?“.

16 Vgl. Kapitel 5 „Der Fantasy-Film: Ein Genre für alle?“.

eines populären Fantasy-Films mit der zweier weiterer populärer Filmbeispiele der Genres Action und Romantic Comedy verglichen. Bei den ausgewählten Filmen handelt es sich um den Fantasy-Film *Der goldene Kompass* (Weitz 2007), den Action-Film *Das Bourne Ultimatum* (Greengrass 2007) und die Romantic Comedy *Mitten ins Herz. Ein Song für Dich* (Lawrence 2007). Die drei Filme bedienen sich auf unterschiedliche Weise äußerst verschiedener emotionaler Spektren. Gleichzeitig stellen sie aktuelle und charakteristische Beispiele ihrer Genres dar und sind zudem formal miteinander vergleichbar: Alle drei Filme folgen den Konventionen des Hollywoodstils, stammen aus dem gleichen Jahr und konnten in Bezug auf die erreichten Besucherzahlen ähnliche Erfolge erzielen.<sup>17</sup> Der Filmanalyse habe ich eine empirische Untersuchung angeschlossen. Im Rahmen eines groß angelegten Experiments, das im Mai 2009 im Raum Heidelberg stattfand, testete ich die tatsächliche Wirkung der drei Filme auf unterschiedliche Zuschauer. Die Filme wurden dabei nicht wie üblich auf wenige Sequenzen gekürzt, sondern in Originallänge gezeigt, um so die Gesamtkonzeption der Filme zu erhalten. Um den Zuschauern darüber hinaus ein möglichst authentisches Kinoerlebnis zu ermöglichen, wurden die Filme in einem großen Vorführraum abgespielt. Zudem habe ich die Annahmen meines Modells nicht wie üblich im Rahmen einer Studie mit einer homogenen Gruppe – z. B. männlichen Studenten – geprüft, sondern mit einer repräsentativen Bandbreite an männlichen und weiblichen Teilnehmern zwischen 12 und 85 Jahren mit unterschiedlichem Bildungsniveau. Dieser Aufbau erlaubt verallgemeinerbare Aussagen über den Kontext des Experiments hinaus.<sup>18</sup>

Das Unterfangen, zwei Wissenschaftsdisziplinen zu vereinen, die sich aus unterschiedlichen Blickrichtungen mit ein und demselben Forschungsgegenstand beschäftigen, scheint auf den ersten Blick ein naheliegendes zu sein, von dem das Themenfeld der Film- und Emotionsforschung nur profitieren kann. Dies bestätigte sich bei der theoretischen Konzipierung meines Modells: Sowohl die Film- als auch die Kommunikationswissenschaft bieten theoretische Ansätze, die eine Brückenbildung zwischen Film- und Zuschauerforschung nahelegen. Die häufig geäußerten Zweifel, die eine Kombination der beiden betreffen, schienen zunächst völlig unbegründet. Auf der anderen Seite machen die sehr unterschiedlichen Methoden der Disziplinen ihre Kombination zu einem heiklen Unterfangen; gerade im methodischen Vorgehen lassen sich die unterschiedlichen Ursprünge der Disziplinen und die damit einhergehende geistes- und kulturwissenschaftliche Prägung einerseits und die sozialwissen-

---

17 Zur Auswahl der Filme vgl. auch Kapitel 7.2 „Untersuchung“.

18 Zur Kritik am Heranziehen von Studenten als Probanden für Studien vgl. bspw. Henrich et al. 2010.

schaftliche Prägung andererseits erkennen: Grundanforderung filmwissenschaftlicher Methoden der Filmuntersuchung ist es, den Film zu analysieren, zu interpretieren, in einen weiteren Kontext zu setzen und in diesem zu diskutieren. Die damit einhergehende Komplexität lässt sich schwer auf die Arbeitsweise der empirischen Forschung übertragen, da der Filminhalt als unabhängige Variable für eine rein empirische Untersuchung ungewöhnlich viele Facetten umfasst. Kommunikationswissenschaftliche Studien verfolgen gewissermaßen eine umgekehrte Herangehensweise, indem sie komplexe Gegebenheiten zu einer möglichst umfassenden Fragestellung oder Forschungshypothese verdichten. In dieser Schwierigkeit liegt auch die Herausforderung dieser Arbeit, mit der ich mich auf wissenschaftliches Neuland begeben. Durch die interdisziplinäre Ausrichtung meiner Arbeit beabsichtige ich, einen integrativen Beitrag zum Forschungsfeld der Film- und Emotionsforschung zu leisten und so den wissenschaftlichen Forschungsstand zu erweitern. Ziel dieser Arbeit ist es, einen Ansatz zur Erklärung des Emotionserlebens zu bieten, das Millionen Menschen in aller Welt in die Kinosäle lockt. Dazu ist es meiner Auffassung nach von zentraler Bedeutung, Theorien und Methoden sowohl aus dem Bereich der Film- und Medienwissenschaft als auch der Kommunikationswissenschaft in die Untersuchung einzubeziehen. Denn, um es in den Worten von Antoine de Saint-Exupéry zu sagen: „Um klar zu sehen, genügt oft ein Wechsel der Blickrichtung.“<sup>19</sup>

---

19 Saint-Exupéry 1951, S. 331.

## 2 Forschungsstand und methodischer Ansatz

*„Keine andere Kunstform produziert so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen wie das Kino. Gleichwohl ist das Gefühlsleben der Zuschauerinnen und Zuschauer erst seit kurzem ein zentrales Thema in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung.“<sup>20</sup>*

Diesem Paradoxon wird in den letzten Jahren unter Wissenschaftlern verstärkt Beachtung geschenkt. Während Emotionen lange Zeit als Gegenspieler des Rationalen, als Störmoment kognitiver Vorgänge galten und die scheinbare Unmöglichkeit, diese komplexen, dynamischen Prozesse zu definieren – geschweige denn zu operationalisieren und quantifizieren –, in der untergeordneten Bedeutung des Themas resultierte, sprechen Bartsch et al. heute von einem kaum zu überblickenden „Boom der Emotionsforschung“<sup>21</sup>. Dabei kann bei der Erforschung des Zusammenhangs von Emotionalität und Film auf unterschiedliche Nachbardisziplinen zurückgegriffen werden. Von der Soziologie<sup>22</sup> über die Philosophie<sup>23</sup> bis hin zur Psychologie<sup>24</sup> widmen sich wissenschaftliche Disziplinen dem Thema der Emotionen und haben den aktuellen Trend der filmwissenschaftlichen Forschung nachdrücklich beeinflusst.

Besonders die *Psychologie*, die das Forschungsfeld der Emotionspsychologie etabliert hat, setzt sich intensiv mit dem Thema auseinander. Dabei integriert die Emotionspsychologie auch Disziplinen wie etwa die Evolutionsbiologie, die sich – meist auf Basis von Theorien Charles Darwins – mit den angeborenen, universellen Aspekten von Emotionen beschäftigt.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit diesen Theorien entwickelte bspw. Paul Ekman das für die filmwissenschaftliche Forschung zentrale Facial Action Coding System (FACS), das sieben universelle Gesichtsausdrücke des Menschen definiert.<sup>26</sup> Dieser evolutionspsychologische Forschungsbereich geht von angeborenen Reiz-Reaktions-Mustern der Emotionen aus, die der Überlebenssicherung dienen und im Alltag als Motiva-

---

20 Tröhler/Hediger 2005, S. 7.

21 Bartsch et al. 2007, S. 10.

22 Für einen Forschungsüberblick vgl. von Lüde/von Scheve 2005.

23 Für einen Forschungsüberblick vgl. Hartmann 2002.

24 Für einen Forschungsüberblick vgl. bspw. Rottenberg et al. 2007, Otto et al. 2000, Kapitel 3 „Gegenstand: Der Emotionsbegriff“.

25 Vgl. Darwin 1872.

26 Vgl. Ekman et al. 1987.

toren auftreten können, und kritisiert die sogenannte Blank Slate Theory, nach der sich die Forschung auf kulturelle Aspekte der Rezeption konzentriert und angeborene eher vernachlässigt. Diese Auffassung, die evolutionär bedingte, affektive Bewertung von Phänomenen oder Personen einschließt, beeinflusst die aktuelle Filmforschung.<sup>27</sup> Auch die Neurowissenschaft mit Forschern wie Antonio R. Damasio<sup>28</sup> und Joseph LeDoux<sup>29</sup> hat in den vergangenen Jahren einen bedeutenden Einfluss auf die aktuelle Emotionsforschung ausgeübt und konnte gerade durch ihre populärwissenschaftlichen Beiträge die Grenzen der Naturwissenschaft öffnen. In diesem Forschungsbereich wurde bspw. von Giacomo Rizzolatti et al. die Funktion der sogenannten Spiegelneuronen entdeckt, also Synapsen, die zielgerichtete Handlungen Anderer in unseren Köpfen spiegeln, indem sie identische neuronale Reaktionen losfeuern, wie bei tatsächlichen, aktiven Handlungen.<sup>30</sup> Diesen Hirnaktivitäten wird in der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung gerade in Bezug auf empathische Reaktionen – auch auf fiktive Figuren – eine zentrale Bedeutung beigemessen.<sup>31</sup>

Ein weiterer Bereich, der die Forschung zum Thema Film und Emotionen maßgeblich beeinflusst hat, ist die *Psychoanalyse*. In der aktuellen Filmforschung finden bspw. die Ideen des Psychoanalytikers Daniel N. Stern zum „Gegenwartsmoment“<sup>32</sup> Gehör. Demnach unterteilt der Mensch sein Erleben in Gegenwartsmomente der subjektiven Erfahrung, die sich in zeitliche Einheiten von drei bis zehn Sekunden Länge gliedern lassen. Diese Gegenwartsmomente sind Phänomene des „intersubjektiven Kontakts“<sup>33</sup>, in denen Personen eine spezifische mentale Verbindung mit anderen Personen herstellen: Wir suchen „in anderen Menschen nach Erlebensweisen (...), die in uns selbst Widerhall finden“<sup>34</sup>. Die Idee der Gegenwartsmomente lässt sich Stern zufolge ebenfalls auf die empathischen Reaktionen bei der Filmerfahrung übertragen; er beschreibt es entsprechend als „aufschlussreich, die mikro-momentane lokale

27 Vgl. bspw. Grodal 1999, 2007, 2009, Smith M. 2005, 2007.

28 Damasio 2002, 2007, 2009.

29 LeDoux 2006.

30 Vgl. bspw. Rizzolatti et al. 2006, Rizzolatti et al. 2008.

Rizzolatti et al. entdeckten die Spiegelneuronen zunächst 1995 in Versuchen mit Affen, die zielgerichtete Handlungen beobachteten, und vermuteten diese auch im Menschen. Diese Vermutung konnte später bestätigt werden, vgl. Mukamel 2010.

31 Auch wenn die Existenz der Spiegelneuronen nachgewiesen werden konnte, sind deren Funktionsweise und Geltungsbereich jedoch noch nicht eindeutig belegt.

32 Vgl. Stern 2007.

33 Stern 2007, S. 88.

34 Ebd., S. 89.

Ebene der darstellenden Künste zu betrachten<sup>35</sup>, die sich häufig in ebensolche Momente unterteilen lasse.

Psychoanalytische Ansätze hatten bis Mitte der 1980er Jahre eine Vormachtstellung in der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung. Zwar finden sich bereits in der klassischen Filmtheorie einzelne Hinweise zum Zusammenhang von Film und Emotionen,<sup>36</sup> diese widmen sich jedoch zumeist dem Filmtext, ohne dabei explizit den Zuschauer zu betrachten.<sup>37</sup> In den darauffolgenden Jahren wurden besonders in der französischen Filmwissenschaft einzelne Beiträge zum Thema verfasst, die den Zuschauer einbeziehen.<sup>38</sup> Dennoch bleiben diese Verweise Einzelfälle und es kann nicht von einer zusammenhängenden Theorie zur Filmemotion gesprochen werden.<sup>39</sup> Erst mit Aufkommen der psychoanalytischen Filmtheorie kommt es zu einer systematischen Diskussion des Themas, die die Filmtheorie bis Mitte der 1980er Jahre dominiert. Diese, meist auf den Werken Sigmund Freuds<sup>40</sup> und Jacques Lacans<sup>41</sup> basierenden, Positionen bringen zwei Forschungsstränge hervor:<sup>42</sup> denjenigen, der das Kino als Dispositiv des filmischen Erlebens durch den Zuschauer betrachtet – vor allem Jean L. Baudry<sup>43</sup> und Christian Metz<sup>44</sup> – und denjenigen, der sich mit der affektbezogenen Symbolik des Films beschäftigt und besonders für die feministische Filmtheorie einen bedeutenden Beitrag geleistet hat – wie bspw. Laura Mulvey,<sup>45</sup> Mary Ann Doane<sup>46</sup> oder Gaylyn Studlar<sup>47</sup>. Diesen Forschungsrichtungen folgte eine phänomenologische Betrachtungsweise des Gegenstands, die

---

35 Stern 2007, S. 82.

36 Vgl. bspw. Münsterberg 1916, Arnheim 1932.

37 Hugo Münsterberg bspw. beschäftigte sich in dieser Zeit verstärkt mit den technischen Mitteln des Kinos, die die mentalen Prozesse des Zuschauers imitieren, ohne explizit die mentalen Prozesse des Zuschauers zu beachten, vgl. Münsterberg 1916.

Auch bei Sergej Eisenstein bleiben individuelle Dispositionen und die mentale Selbstständigkeit des Zuschauers unberücksichtigt: Eisenstein beschäftigt sich in seiner Montage-Theorie mit der Wirkung der Montage auf den Zuschauer. Er versteht darunter „die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche“, Eisenstein 1988, S. 17. Der Film ist nach Eisenstein „eine Kraft ihrer formalen Besonderheit auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen“, Eisenstein 1988, S. 17 f.

38 Vgl. bspw. Deleuze 1996.

39 Vgl. Tröhler/Hediger 2005.

40 Vgl. bspw. Freud 1999, 2000, 2004.

41 Vgl. bspw. Lacan 1977.

42 Vgl. Tröhler/Hediger 2005, S. 9.

43 Baudry 1994.

44 Metz 2000.

45 Mulvey 1999.

46 Doane 1982.

47 Studlar 1984.

ausschlaggebend durch deren Hauptvertreterinnen, Vivian Sobchack<sup>48</sup> und Laura Marks<sup>49</sup>, geprägt wurde, deren Studien vor allem auf den Annahmen von Maurice Merleau-Ponty bzw. Gilles Deleuze basieren und die Körperlichkeit der Filmwahrnehmung betonen.<sup>50</sup>

Dieser „psychoanalytisch-phänomenologische Forschungsstrang“<sup>51</sup> wurde viel kritisiert.<sup>52</sup> Zwar seien die Untersuchungen von Phänomenen wie bspw. der Identifikation mit Filmfiguren elementare Errungenschaften der Psychoanalyse, allerdings seien diese Theorien unzureichend.<sup>53</sup> Durch die Konzentration der Psychoanalytiker auf das Unterbewusstsein und das unbewusste oder vorbewusste, mit der Kindheit in Verbindung stehende, sexuelle Bedürfnis – wie bspw. den Voyeurismus – lasse der Forschungsstrang die angeborenen Aspekte der Emotionen völlig außer Acht. So entwickelte sich Mitte der 1980er Jahre ein weiterer Strang, der sich als Alternative zur bisherigen psychoanalytischen Dominanz ansah: die *kognitive Filmtheorie*. Hier betont bspw. David Bordwell die kognitive Aktivität des Zuschauers bei der Filmrezeption.<sup>54</sup> Nach Bordwell nimmt der Rezipient eines Films die von den Filmmachern gestreuten „Cues“ auf und konstruiert – in Abhängigkeit der Narration – seine eigene Erfahrung in der sogenannten Story World:<sup>55</sup> „Der Zuschauer sucht nach Cues, kategorisiert, wendet (...) Schemata an und zieht Schlüsse, die innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe von Bedeutung sind.“<sup>56</sup> Bordwell bezieht so den Zuschauer als konstruierendes Element im Filmprozess mit ein. Allerdings widmet er sich zunächst ausschließlich dem gefühllosen, rein kognitiven Verstehen eines Films. In der aktuellen kognitionswissenschaftlichen Perspektive der filmischen Emotionsforschung ist man weitgehend davon abgerückt, den Zuschauer als eine Art Informationen verarbeitenden Rechner anzusehen. Der Zuschauer wird als zentrales Element im Rezeptionsprozess in die Ansätze einbezogen, denn: „Feelings and emotions are states and processes in humans, not in texts“<sup>57</sup>, so die Auffassung. Der aktuelle kognitive Ansatz beruht auf der generellen Annahme, dass kognitive und wahrnehmende Prozesse eng mit emotionalen Prozessen in einem psychosomatischen Ganzen verbunden sind, und

---

48 Sobchack 1992, 2004.

49 Marks 2000, 2002.

50 Vgl. zum Überblick über die psychoanalytische Forschung Tröhler/Hediger 2005.

51 Begriff nach Bartsch et al. 2007, S. 13.

52 Vgl. bspw. Carroll 1997.

53 Vgl. Smith M. 1995, 1999, vgl. auch Plantinga 2009.

54 Vgl. Bordwell 1985, 1989, 1992.

55 Vgl. Bordwell 2008.

56 Bordwell 1992, S. 23, vgl. auch Bordwell 1989.

57 Grodal 1994, S. 15.

steht somit in der Tradition des Psychologen Stanley Schachter.<sup>58</sup> Vertreter des kognitiven Ansatzes verstehen Emotionen zumeist entsprechend als eine Kombination von kognitiven Bewertungen und körperlichen Aktivierungen. Emotionen und Kognitionen stehen demnach nicht mehr im Gegensatz zueinander, sondern sind untrennbar miteinander verbunden. Von der Auswahl eines bestimmten Films über dessen Rezeption bis hin zur Nachbearbeitung in Gedanken und Gesprächen wird der Rolle der Emotionen eine zentrale Bedeutung beigemessen und in der Forschung entsprechende Aufmerksamkeit zuteil. Dabei werden in der kognitiven Theorie auch philosophische und psychologische Ansätze stark einbezogen, darunter besonders neurowissenschaftliche und evolutionspsychologische Theorien.<sup>59</sup>

Gerade in den letzten Jahren haben sich im Bereich der Filmforschung zudem einige *übergreifende Ansätze* des emotionalen Filmerlebnisses entwickelt, die jeweils unterschiedliche Aspekte betonen, sich jedoch in weiten Teilen überschneiden. Noel Carroll lieferte 1990 mit seinem Pionier-Werk „The Philosophy of Horror“<sup>60</sup>, einer philosophischen Abhandlung über die emotionale Wirkung des populären Genres, das erste umfangreiche Werk einer ganzen Reihe unterschiedlicher Beiträge.<sup>61</sup> Auch Torben Grodal beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit emotionalen Aspekten populärer Genres<sup>62</sup> und Carl Plantinga nimmt in seinen Theorien – wie schon Carroll – eine philosophische Sichtweise auf das Thema ein.<sup>63</sup> Ed S. H. Tan hingegen entwickelt in seinem einflussreichen Werk „Narration in the Fiction Film“<sup>64</sup> eine psychologische Theorie des Films als „Emotionsmaschine“<sup>65</sup>. Während sich der Großteil der Kognitionswissenschaftler wie Tan, Grodal oder auch Murray Smith<sup>66</sup> in ihren Theorien hauptsächlich mit handlungs- und figurenbezogenen Emotionen beschäftigen, betont Greg M. Smith in seinem Ansatz zudem die Bedeutung der filmischen Mittel zur Stimulation von Emotionen.<sup>67</sup> Per Persson schließlich entwickelte 2003 ein umfassendes Modell der kognitiven Filmrezeption, auf dem bspw. auch das

---

58 Vgl. Schachter 1964.

59 Vgl. bspw. Grodal 1994, 1997, 2007, 2009, Smith, M. 2005, 2007, Tan 2005.

60 Carroll 1990.

61 Vgl. auch Carroll 1991, 1996, 1997, 1998, 1999.

62 Vgl. bspw. Grodal 1994, 1997, 1999, 2007, 2009.

63 Vgl. bspw. Plantinga 1999, 2007, 2009.

64 Tan 1996.

65 Vgl. auch Tan 1999, 2005.

66 Vgl. bspw. Smith, M. 1995, 1999, 2005, 2007.

67 Vgl. bspw. Smith, G. 1999, 2003.

Modell der audiovisuellen Emotionslenkung<sup>68</sup> des deutschen Filmwissenschaftlers Jens Eder basiert.<sup>69</sup>

Aktuelle Beiträge der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung verstehen den Zuschauer als aktives Element und betonen die Bedeutung seiner Dispositionen im Rezeptionsprozess.<sup>70</sup> Dennoch wird der Zuschauer eher als hypothetisches Konstrukt in die Studien einbezogen. Veröffentlichungen zum Thema Film und Emotionen weisen noch immer eine strikte Trennung zwischen Untersuchungen der Filmperspektive auf der einen und Untersuchungen der Zuschauerperspektive auf der anderen Seite auf. Zudem lassen sich Studien zum Thema stets einem der zwei Hauptstränge der Medienforschung zuordnen – entweder der geisteswissenschaftlich geprägten Film- und Medienwissenschaft oder der empirisch forschenden, sozialwissenschaftlichen Kommunikationswissenschaft. Aktuelle Diskussionen des Themas regen daher zu einem interdisziplinären Forschungsansatz an, der beide Blickwinkel berücksichtigt.<sup>71</sup> Anne Bartsch et al. bspw. betonen die Berührungspunkte der Forschungsbereiche, die sich mit dem Thema auseinandersetzen. Sie beklagen eine „Begrenzung auf einzeltheoretische Perspektiven“<sup>72</sup> und fordern mehr „Austausch“<sup>73</sup> und „weiteren Dialog“<sup>74</sup> zwischen den einzelnen Disziplinen. Auch Grodal kritisiert diese „conception of specificity“<sup>75</sup>: „The idea that each aesthetic field has its own exclusive object of analysis and its own method (...) leads to a much larger ‚reduction‘; a narrow definition would leave out most of the viewers’ film experience.“<sup>76</sup> Und Persson spricht von einem „driving urge, to strike (...) a more nuanced balance between theory and empirical work than has been the case in cinema studies so far. The next logical step in this direction is to start setting up empirical experiments similar to those of discourse psychology and communication studies.“<sup>77</sup> Er meint weiter: „If we want to describe reception processes and put together theories of reception, we have to make ‚real‘ observations to

---

68 Eder 2007b.

69 Neben Eder, der sich besonders mit der Rolle von Filmfiguren beschäftigte, haben in Deutschland u. a. Hermann Kappelhoff und Hans J. Wulff das Thema der Filmemotionen detailliert untersucht, vgl. bspw. Eder 2002, 2005, 2007, Kappelhoff 2004, 2005, 2006, 2007, Wulff 2005, 2006, Sellmer/Wulff 2006.

70 Vgl. Eder 2007b.

71 Vgl. bspw. Brütsch 2005, Bartsch et al. 2007.

Einige Wissenschaftler legen ihre Studien so an, dass sie sich zur empirischen Überprüfung an anderer Stelle eignen, vgl. bspw. Persson 2003.

72 Bartsch et al. 2007, S. 10.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Grodal 1997, S. 12.

76 Ebd.

77 Persson 2003, S. 249.