

Anna Fenner und Claudia Hillebrandt

Mediale Emotionen

Filmische und literarische Emotionalisierung im Vergleich

- **Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film. Interdisziplinäre Tagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld. 18.-20.11.2010.**

Weitgehend unbestritten ist in den Kunst- und Kulturwissenschaften die These, dass die Rezeption von Kunstwerken wesentlich von der Art und Weise mitbestimmt wird, in der diese beim Betrachter Emotionen auszulösen vermögen. In den letzten Jahren wurde diese Funktion von Kunst im Zuge einer Rückbesinnung auf solche emotionalisierenden Phänomene zum Beispiel in film- und literaturwissenschaftlichen Studien wieder verstärkt herausgestellt¹ – mit dem Ziel, diese Phänomene genauer beschreiben und erklären zu können. Eine genuin medienkomparatistische rezeptionsorientierte Perspektive allerdings wurde dabei bisher eher selten eingenommen.²

Um diese Lücke zu schließen, widmete sich die unter der wissenschaftlichen Leitung von **Sandra Poppe** (Mainz) vom 18. bis 20.11.2010 am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld abgehaltene Tagung »Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film« den unterschiedlichen Formen und Funktionen von Emotionsdarstellung und -evokation in Literatur und Film. Dabei setzte das Programm konsequent die Forderung nach einer interdisziplinären Öffnung der verschiedenen mit Emotionen befassten Wissenschaftsdisziplinen um: In insgesamt drei Sektionen wurden 1. auf einer interdisziplinären Ebene psychologische und allgemeiner kognitionswissenschaftliche Emotionskonzepte und deren Ertrag für die zentrale Fragestellung der Tagung diskutiert, 2. in medienkomparatistischer Perspektive die unterschiedlichen Formen von Emotionsdarstellung und Emotionalisierung in Literatur und Film in den Blick genommen und 3. die auf systematischer Ebene diskutierten Unterschiede des medienspezifischen Emotionalisierungspotenzials durch Beispielanalysen zu literarischer und filmischer Trauer und Freude ergänzt.

In ihrem Einführungsvortrag »Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film« stellte Poppe zu Beginn der Tagung einige zentrale Erkenntnisse sowie noch ungelöste Probleme der mit filmischen und literarischen Kunstwerken befassten Emotionsforschung heraus: Sie verwies auf die Diskussion über mögliche Unterschiede zwischen Emotionen, die sich auf reale bzw. auf fiktionale Gehalte richten, auf das in der literatur- und medienwissenschaftlichen Forschungsliteratur unterschiedlich weit gefasste Spektrum der auf Kunstwerke bezogenen Typen von Emotionen (fiktionale, Artefakt- und Meta-Emotionen) sowie auf die Annahme verschiedener Rezeptionsmodi (Empathie, Sympathie, Identifikation, Beobachtung) und deren Bedeutung für die Erklärung verschiedener Arten emotionaler Wirkungen von Kunst. Poppe hob hervor, es sei zum einen noch unklar, wie das Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk genauer bestimmt werden könne, und zum anderen, welchen Einfluss die Form der medialen Vermittlung in diesem Zusammenhang ausübe. Um sich den von ihr aufgeworfenen Problemen zu nähern, schlug Poppe vor, begrifflich vorab zwischen Prozessen der Emotionsvermittlung und der Emotionalisierung zu unterscheiden: »Emotionalisierung« beschreibe die tatsächliche Rezeptionswirkung, während »Emotionsvermittlung« als Begriff aufzufassen sei, der den strategischen Versuch einer Emotionalisierung des Betrachters bezeichne. Diese im Strategiebegriff implizierte intentionalistische Komponente wurde in der

anschließenden Diskussion ebenso kontrovers diskutiert wie die von Poppe aufgeworfene Frage, ob es möglich sei, authentische und nicht-authentische und damit wirksamere und weniger wirksame Emotionsdarstellungen voneinander zu unterscheiden.

Den im Einführungsvortrag skizzierten Leitfragen nach verschiedenen Formen der Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film und insbesondere deren medien-spezifischer Varianz widmeten sich die einzelnen Vorträge aus psychologischer, philosophischer, literatur- und medienwissenschaftlicher Sicht.

1. Psychologische Emotionstheorien und das Problem der Fiktionalität

Ein Teil der Beiträge der Tagung ging der Frage nach, wie Emotionen, die sich auf fiktionale Gegenstände richten, durch eine allgemeine Theorie der Emotionen erklärt werden könnten:

Ausgehend von dem in der analytischen Philosophie diskutierten ›Paradox der Fiktion‹ rekonstruierte **Frank Zipfel** (Mainz) in seinem Vortrag »Emotion und Fiktion. Zur Diskussion von Emotionalisierung in der analytischen Fiktionstheorie« die Anforderungen, die aus Sicht des Fiktionstheoretikers an eine solche Emotionstheorie zu stellen sind. Die drei miteinander gleichzeitig nicht zu vereinbarenden Annahmen des Paradoxes seien dazu hier in Zipfels Rekonstruktion noch einmal genannt: »1. Emotionen im Hinblick auf bestimmte Phänomene setzen voraus, dass wir diese Phänomene für real existent halten. 2. Fiktive Phänomene halten wir nicht für real existent. 3. Trotzdem haben wir Emotionen gegenüber Phänomenen (Figuren, Situationen), von denen wir wissen, dass sie rein fiktiv sind.« Zipfel rekapitulierte die verschiedenen Lösungsmöglichkeiten des Paradoxes, die entweder Behauptung 2 bzw. 3 oder Behauptung 1 für nicht zutreffend erklären (Existenz-Relevanz- bzw. Existenz-Irrelevanz-Theorien) am Beispiel von Kendall Waltons Theorie des *make-believe* und Jenefer Robinsons präkognitivem Lösungsansatz. Allgemein merkte Zipfel kritisch an, dass in der analytischen Debatte die Form der medialen Darbietung der fiktionalen Stimuli in der Regel keine Berücksichtigung finde, obwohl die Formulierung des Paradoxes von zwei in dieser Hinsicht differierenden Beispielen (Mitleid für Anna Karenina, Charles Furcht vor dem grünen Schleim auf der Kinoleinwand) ihren Ausgang genommen habe. Weiterhin schlug Zipfel vor, zusätzlich ein der Klärung des Fiktionsparadoxes vorausgehendes Mimesisparadox anzunehmen: Die Tatsache, dass wir Emotionen gegenüber dargestellten, nicht präsenten faktualen wie fiktionalen Sachverhalten hätten, werde, so Zipfel, erstaunlicherweise in der Regel nicht problematisiert.

Die Relevanz dieses Mimesisparadoxes für die Klärung der Frage nach dem Status von Emotionen mit fiktionalem Objektbezug wurde in der anschließenden Diskussion sehr unterschiedlich beurteilt. Allerdings demonstrierte die insgesamt lebhaft geführte Debatte, dass dem Fiktionsparadox zentrale Bedeutung für die Formulierung einer konsistenten psychologischen Emotionstheorie zukommt, indem es die Anforderungen an eine solche Theorie spezifiziert. Die Vorträge von Rainer Reisenzein und Katja Mellmann verwendeten zur Beantwortung der von Zipfel aufgeworfenen Probleme eine je unterschiedliche, die Annahme 1 zurückweisende psychologische Heuristik.

Rainer Reisenzein (Greifswald) erläuterte in seinem Vortrag »Fantasiegefühle aus der Sicht der kognitiv-motivationalen Theorie der Emotion« den Zusammenhang von Emotion und Fiktion auf der Grundlage einer von ihm vertretenen speziellen Variante der kognitiv-motivationalen Emotionstheorien: Ausgehend von der Annahme, dass kognitive Emotionstheorien am besten geeignet seien, die Struktur, Funktion sowie die onto- und phylogenetische

Entstehung und Entwicklung von Emotionen zu erklären, stellte Reisenzein sein komputationales Emotionsmodell vor. Er postulierte ein sprachähnlich operierendes mentales Glauben-Wunsch-System, das evolutionär bedingt »fest verdrahtet« sei, unbewusst ablaufende mentale Prozesse induziere und sinnesempfindungsähnliche Signale erzeuge. Dieses Glauben-Wunsch-System müsse, um evolutionär adaptiv zu sein, immer aktuell gehalten und daher stets mit neu erworbenen Überzeugungen und Wünschen abgeglichen werden. Dieser Vergleichsprozess erzeugt nach Reisenzein auf Übereinstimmung und Widerspruch im Glauben-Wunsch-System basierende, nicht-propositionale, sinnesempfindungsähnliche Signale in Form von Emotionen. Von diesem Modell ausgehend argumentierte Reisenzein im Anschluss an Meinong, dass »Fantasiegefühle« (Meinong) durch den Abgleich mit einer epistemisch schwächeren propositionalen Einstellung, der Annahme, hervorgerufen werden. Dieser zusätzlich postulierte Annahmenspeicher werde für Simulationszwecke im Rahmen eines »Mögliche Welt-Moduls« verwendet: Der für die Emotionsentstehung notwendige Abgleich im Glauben-Wunsch-System erfolge im Falle der »Fantasiegefühle« dann nicht mit neu gebildeten Wünschen oder Überzeugungen, sondern mit Wünschen und Überzeugungen im Annahmenspeicher des »Mögliche Welt-Moduls«.

In der auf den Vortrag folgenden lebhaften Diskussion stellte Reisenzein die These auf, dass das Auftreten von »Fantasiegefühlen« zu der Hypothese berechtige, dass der Objektbezug von Emotionen stets illusorisch sei. Offen blieb allerdings, ob und inwiefern genau die Art der Repräsentation (bildlich, sprachlich) im Annahmenspeicher Unterschiede im emotionalen Erleben generiert.

Ein auf anderen, evolutionspsychologisch und verhaltensbiologisch argumentierenden Annahmen basierendes Modell emotionaler literarischer Rezeption stellte **Katja Mellmann** (Göttingen; »Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen«) vor. Ausgehend von Überlegungen der Evolutionspsychologen John Tooby und Leda Cosmides und des Emotionspsychologen Klaus Scherer skizzierte Mellmann wie Reisenzein eine präkognitive Lösung des Fiktionsparadoxes, die sie mit dem Begriff der »Schemakongruenz« genauer fasste. Demnach seien literarische Texte analog zu in der Verhaltensbiologie üblichen Versuchsanordnungen als Attrappen aufzufassen, die eine vereinfachte, aber besonders auslöserrelevante Merkmalsübereinstimmung mit evolutionär erworbenen emotionalen Schemata aufweisen. Mellmann erläuterte einschränkend, dass das von ihr entworfene Reiz-Reaktions-Modell eine starke Vereinfachung tatsächlicher emotionaler Rezeptionsprozesse darstelle, in dieser Reduktion aber einen wissenschaftlichen Zugriff auf Phänomene der Emotionalisierung durch Kunstwerke erst ermögliche, ohne gleichzeitig das Auftreten stärker kulturell überformter emotionaler Reaktionen auf Kunst zu negieren. Sie stellte außerdem klar, dass die von ihr postulierten evolutionär erworbenen Emotionsprogramme derzeit noch nicht trennscharf unterschieden und genauer beschrieben werden könnten, sodass der Annahme der Existenz solcher evolutionär bedingten Programme derzeit ein hypothetischer Status zukomme. Gleiches gelte auch für die in der Evolutionspsychologie diskutierte Funktionslust. Ausgehend von diesem, mit den entsprechenden epistemischen Einschränkungen versehenen Attrappenmodell bot Mellmanns Vortrag die weitreichendsten Lösungsvorschläge für die vom Tagungsprogramm aufgeworfenen Probleme des Medienvergleichs im Hinblick auf emotionale Wirkungen. Dazu stellte sie zwei Thesen auf: 1. seien schemarelevant gestaltete Attrappen besser geeignet, ein bestimmtes Emotionsprogramm zu induzieren, als »realistische« Darbietungsformen; 2. wiesen literarische Texte eine schwächere Schemakongruenz für basale, audiovisuell geprägte Emotionen auf, könnten dagegen aber besonders gut Emotionsprogramme initialisieren, die von einer hohen kognitiven Beteiligung begleitet seien, wie etwa Mitleid, Hoffnung oder Sorge. Diese anhand einzelner Emotionen vorgenommene medien-

spezifische Differenzierung des Attrappenmodells blieb angesichts der ausstehenden Rekonstruktion der einzelnen auslöserrelevanten Emotionsprogramme notwendigerweise skizzenhaft.

In der die anschließende Diskussion dominierenden Frage, wie genau der Einfluss evolutionärer Selektionsprozesse auf die Entwicklung der psychischen Prozesse im menschlichen Gehirn zu konzeptualisieren sei, ließ sich keine Tendenz ausmachen, vielmehr standen sich Mellmanns multimodulares und Reizenzeins bereichsübergreifendes mentales Modell als Erklärungsangebote gegenüber.

Aus einer experimentalpsychologischen Perspektive beschäftigte sich der Vortrag von **Roland Mangold** (Stuttgart), »Mediale und reale Emotionen – der feine Unterschied«, mit einem weiteren, dem in der Medienwissenschaft so genannten »*Sad-Film-Paradox*«. ³ Mangold konstatierte, dass bisher kein umfassender theoretischer Ansatz vorliege, der erklären könne, warum sich Rezipienten freiwillig, zum Beispiel während des Kinobesuchs, unangenehmen emotionalen Erfahrungen aussetzen. Um einen solchen umfassenden Erklärungsansatz entwickeln zu können, der die dahinterstehenden Regulationsmechanismen benennen könne, sei daher erst einmal im Rahmen eines modifizierten *Uses-And-Gratifications*-Ansatzes zu klären, welchen Nutzen die Rezipienten selbst ihrem scheinbar irrationalen Verhalten zuschreiben. Zu diesem Zweck haben Bartsch, Mangold et al. einen standardisierten Fragebogen entwickelt, indem sie durch die Erhebung von Selbstauskünften von Probanden insgesamt 66 Gratifikationsarten von als negativ emotionalisierend empfundenen Medieninhalten ermittelt haben. Diese lassen sich, so Mangold, auf sieben Skalen einordnen, mit deren Hilfe unterschiedliche Erlebnisqualitäten (Spaß; Nervenkitzel; Rührung) und sozial-kognitive Funktionen (kognitive Anregung durch emotionale Erlebnisse; stellvertretendes Emotionserleben; Anschlusskommunikation über emotionale Medienerlebnisse; Ausleben von Emotionen, die im Alltag keinen Platz haben) ermittelt werden können. Mangold hob hervor, dass beispielsweise die Suche nach geistiger Anregung eine wesentliche Form der Gratifikation im Zusammenhang mit dem *Sad-Film-Paradox* darstelle. Er betonte, dass der vorgestellte Fragebogen zwar selbstverständlich keine kausale Verknüpfung zwischen den negativen Gefühlen während der Rezeption und den von den Rezipienten genannten Gratifikationen herstellen könne, aber als Instrument für Anschlussuntersuchungen zur Verfügung stehe, deren Ziel die Erklärung des genannten Paradoxes sei.

Kritisch angemerkt wurde, dass die Liste der Gratifikationsarten zu diesem Zweck um die in der Evolutionspsychologie diskutierte Funktionslust ergänzt werden müsse.

2. Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Film und Literatur

Eine zweite Gruppe von Vorträgen widmete sich sprachlichen und filmischen Formen der Emotionsdarstellung und der Frage nach deren emotionalisierender Funktion.

Einen in Bezug auf grundlegende literaturwissenschaftliche Fragestellungen problemorientierten Vortrag hielt **Thomas Anz** (Marburg; »Gefühle ausdrücken, verstehen, hervorrufen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten«): Eingangs wies er darauf hin, dass die Komplexität speziell literarischer Kommunikation in der interdisziplinären und hier vor allen Dingen in der psychologischen Emotionsforschung zu wenig Berücksichtigung finde. Anz fasste literarische Kommunikation als komplexe Emotionalisierungstechnik auf, die nicht nur auf der Ebene der Rezeption, sondern auch produktionsbezogen in den Blick genommen werden müsse. So müsse etwa differenziert werden hinsichtlich intendierter und faktischer Emotionalisierung bzw. gelingender und misslin-

gender emotionaler Kommunikation durch literarische Artefakte. Besonders die aktive Rolle des Rezipienten, der sich einer erkannten Emotionalisierungsabsicht auch widersetzen könne, müsse dabei stärker Berücksichtigung finden.

In der Diskussion wurde ergänzend hervorgehoben, dass zur vollständigen Beschreibung literarischer emotionaler Kommunikationsprozesse auch die Rezeptionssituation stärker in Betracht gezogen werden müsse. Hingewiesen wurde darüber hinaus darauf, dass im Falle der zerdehnten Sprachhandlungssituation literarischer Kommunikation die durch soziale Regulationsmechanismen vorgegebene Reziprozitätsverpflichtung alltagsweltlicher emotionaler Kommunikationsprozesse häufig entfalle, literarische Kommunikation also im paradigmatischen Fall der einsamen Lektüre vermutlich eine weitgehend sozial entlastete Form emotionalen Erlebens ermögliche. Kritisch hinterfragt wurde Anz' Beschreibung literarischer Artefakte als Reizkonfigurationen. Dass diese Begriffsprägung einige problematische Implikationen aufweist, räumte Anz ein.

Typischen Mustern und dem damit verbundenen Emotionalisierungspotenzial trauriger Alltagserzählungen widmete sich der Vortrag »Emotionalisierung durch traurige Alltagserzählungen« von **Tilmann Habermas** (Frankfurt am Main): Ausgehend von der Frage, wie Emotionen erzählt werden, stellte Habermas im Anschluss an Patrick Colm Hogan die These auf, dass einzelne Emotionen ein je eigenes Erzählmuster generieren. Dazu verwies er auf empirische Befunde, die zeigen, dass traurige Alltagserzählungen in der Regel wesentlich länger ausfallen als z.B. fröhliche. Daran anknüpfend stellte Habermas eine von ihm durchgeführte Studie vor, in deren Rahmen Probanden drei Varianten dreier unterschiedlich schwerwiegender Verlustszenarien in Form einer traurigen Alltagserzählung präsentiert wurden. Mit Rekurs auf William Labov wurden diese den Testpersonen in elaborierter, dramatischer und unpersönlicher Form dargeboten und im Anschluss Art und Grad der durch die Lektüre hervorgerufenen Emotionalisierung mit Hilfe in erster Linie quantitativ ausgerichteter Fragebögen erhoben. Habermas unterschied dazu zwischen empathischen, interaktionalen, ästhetischen und autobiographischen Emotionen, die durch Narrationen hervorgerufen werden können. Als signifikantestes Ergebnis hielt er fest, dass vor allem im Falle des Ausbleibens von Anteilnahme im unpersönlichen Erzählmodus bei den Probanden interaktionale Emotionen, insbesondere Ärger über fehlendes Mitleid, zu beobachten gewesen sei, während sich für den elaborierten und den dramatischen Modus keine signifikanten Unterschiede im Hinblick auf Art und Grad der Emotionalisierung ergeben hätten.

Im Anschluss an Habermas' Vortrag wurde im Plenum diskutiert, ob diese anhand faktualer Erzählungen gewonnenen Ergebnisse auf fiktionale Erzählungen übertragbar seien oder nicht.

Im Fokus von **Jens Eders** (Mainz) Vortrag »Depressionsdarstellung und Zuschauererfühle im Film« stand neben der Analyse filmischer Darstellungstechniken die Frage nach den Gefühlen, die filmische Depressionsmotive beim Zuschauer hervorrufen können. Wird Depression im Film aus der Innenansicht von Figuren dargestellt, kann neben einer Bewertung des Dargestellten auch Empathie hervorgerufen werden. Filme fungierten dann als »Qualia-Maschinen«, indem der Rezipient die fiktive Welt aus Figurenperspektive erlebt. Grenzen des Miterlebens sind jedoch da gegeben, wo Empathie nur Teil eines affektiven Bildes ist. Am Beispiel von Dominik Grafts Film *Deine besten Jahre* (D 1998) ging Eder konkreter der Frage nach, ob Filme auch sogenannte »existential feelings« (Matthew Ratcliffe) wie Verlorenheit, Macht, Irrealität oder Entfremdung ausdrücken könnten. Er kam zu dem Ergebnis, dass in dem genannten Beispiel durch metaphorische Verdichtung die audiovisuelle Vermittlung einer spezifischen Art von Depression erfolgt und so projektive Empathie ermöglicht wird. Au-

audiovisuelle Mittel dienen dabei der Annäherung des Zuschauers an die Figur und das so mit filmischen Mittel realisierte Reizangebot an den Zuschauer ermöglicht die Affektübertragung. Eder kam somit zu dem Schluss, dass Filme die Möglichkeit haben, ihre Zuschauer die dargestellten Figurenemotionen partiell mitfühlen zu lassen. Der Unterschied zur Literatur bestehe dabei in der Nutzung audiovisueller Darstellungsmittel. Filme können auch existentielle Figuren-Gefühle beim Zuschauer partiell mitempfindbar machen und tragen somit zur Artikulation anschaulicher Vorstellungen über Gefühle bei.

In der Diskussion spielte die Frage eine zentrale Rolle, ob der exzessive Einsatz audiovisueller Mittel nicht auch einen gegenteiligen Effekt haben kann, so dass die ästhetische Wahrnehmung im Fokus der Zuschaueraufmerksamkeit steht und Empathie somit verhindert wird.

Julian Hanich (Berlin/Kiel) schlug in seinem Vortrag »Kollektiverfahrungen. Über affektive Zuschauerbeziehungen im Kino« einen phänomenologischen Ansatz zur Untersuchung von Zuschauerempfindungen im Kino vor. Beim Kino handelt es sich um einen geteilten Raum mit absichtsvoll versammelten und kopräsenten Mitzuschauern, so dass auch die Veränderung des Gefühlsraumes angelehnt an Hermann Schmitz als absichtsvoll bezeichnet werden könne. Die Kollektivrezeption werde vor allem dann wahrnehmbar, wenn starke Emotionen und Affekte sowie begleitende expressive Reaktionen eine Rolle spielen, was Einfluss auf verschiedene Faktoren des Kinoerlebnisses habe: 1. auf den Grad der Bewusstheit um die kollektive Rezeptionssituation, zum Beispiel durch die Wahrnehmung von Reaktionen anderer Zuschauer oder den imaginierten Blick der anderen beim Empfinden von Scham und Schuld (erhöhte Intersubjektivität); 2. auf die Art des Erlebens der kollektiven Situation zwischen kollektiver Integration und isolierender Individualisierung, also als Dialektik aus Exklusion durch einen distanzierenden Ich-Ihr-Antagonismus und Inklusion durch kollektive Emotionen bei phänomenologischer Nähe sowie 3. auf die Quelle der Emotionen und Affekte zwischen der Erfahrung des Films als ästhetische Komponente und der Anwesenheit der anderen als soziale Komponente.

Im Plenum wurde im Anschluss an Hanichs Überlegungen hervorgehoben, dass die Rezeptionssituation und das eigene Erleben des Wissenschaftlers bei der Analyse emotionaler Formen der Rezeption stärker berücksichtigt werden müsse. Hinterfragt wurde allerdings, ob die von Hanich beschriebenen Phänomene im Rahmen des Tagungsthemas auf die eher individuelle Rezeption von Literatur übertragen werden könnten, und wie genau die Reflexion auf das eigene emotionale Erleben Eingang in die wissenschaftliche Beschreibung von Rezeptionsprozessen finden solle.

Auch **Burkhard Meyer-Sickendiek** (Berlin) verfolgte in seinem Beitrag zum Thema »Lyrisches Gespür«, oder: Stimmungen als Gegenstand der Poesie« einen phänomenologischen Ansatz: Hermann Schmitz' »Neue Phänomenologie des Fühlens« stelle eine integrative Grundlage für die aus seiner Sicht nötige Aktualisierung des Stimmungsbegriffs dar. Meyer-Sickendiek bediente sich vor allem des Begriffs des »Gespürs«, verstanden als Fähigkeit, auch Stimmungen oder einen ähnlichen verborgenen, nicht sichtbaren Sachverhalt als Atmosphäre wahrzunehmen. Die »Neue Ästhetik« Gernot Böhmes begreife auch die Ästhetik lyrischer Sprache auf dieser Grundlage, so dass ästhetische Erfahrung als Ingressionsprozess verstanden werden könne. Die Faszinationskraft gerade lyrischen Sprechens beruht laut Meyer-Sickendiek also auf dessen Möglichkeit, diese Form der Stimmungen spürbar zu machen. Das Spektrum geht dabei jedoch über das Atmosphärische der Neuen Ästhetik und das Leiblichkeits-Prinzip der Neuen Phänomenologie noch hinaus, wo sich nicht nur zum Beispiel durch entsprechendes Bildinventar dargestellte »großstädtische« und »kleinstädtische« Atmosphären finden, sondern etwa das Erspüren von Räumlichem (z. B. in Gedichten von Lutz Seiler)

oder ein temporales Gespür, also eine spürende Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, vorliegt. Stimmungslirik sei auf dieser Grundlage mit Sybille Krämer zu verstehen als Abduktion leiblicher Erfahrung im Medium der Sprache, also als eine sprachlich vermittelte, auf Intuition und leibliche Wahrnehmung beruhende Erkenntnis.

In der Diskussion wurden die Methode und ihre Übertragbarkeit auf andere Literatur- und Medienformen problematisiert. Meyer-Sickendiek unterschied erläuternd fünf Kategorien, anhand derer ein Korpus von lyrischen Texten aus drei Jahrhunderten von ihm identifiziert und analysiert worden ist: eine sprachliche Kategorie (Wortfelder), eine atmosphärische (anstatt einer sensorischen) Kategorie, eine transitorische Kategorie, die Kategorie der Abduktion sowie schließlich rhythmische Indizien (auf Grundlage von Hermann Schmitz' Leiblichkeitsprinzip). Zudem wurde die Frage der Zuschreibung des Gespürs zu einer Instanz in der literarischen Kommunikation problematisiert, wobei Meyer-Sickendiek den Vorgang deserspürens der Sprechinstanz zuschrieb. Unklar blieb, wie die beschriebene Analyse von Gespür und Spüren als Motiv eines lyrischen Textes beispielsweise in die Analyse von Rezeptionsprozessen oder ästhetischer Eigenschaften von Texten integriert werden könnte.

3. Trauer und Freude im Medienvergleich

Eine dritte Gruppe von Vorträgen behandelte schließlich das mediale Emotionalisierungspotential anhand von Beispielanalysen, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse filmischer Emotionsdarstellung lag.

Anne Fuchs (Dublin) erläuterte in ihrem Vortrag »Trümmerfotografie und Trümmerfilm als Trauerarbeit – Richard Peters *Eine Kamera klagt an* und Richard Groschopp's DEFA Film *Dresden*. Überlegungen zur affektiven Funktion von Film und Fotografie in der Nachkriegszeit«, dass sich sowohl die kollektive Anstrengung für die sozialistische Utopie im DEFA-Film als auch der Opferdiskurs im untersuchten Bildband ästhetisierter elegischer Bilder bedienen. Durch die fotografische Ikonographie, die kulturell enkodierte Bildlichkeit in Peters Bildband werde so ein affektiver, vorsprachlicher Rezeptionsmodus angeboten, der im semi-privaten Rahmen des Bildbands Trauerarbeit ermögliche. Groschopps DEFA-Film inszeniert den sozialistischen Neuanfang als Möglichkeit der kollektiven Sühne. Doch neben dem dominanten Aufbaupathos leisten unkommentierte elegische Bilder auch hier eine Allegorisierung der unmittelbaren Vergangenheit als enthistorisierte Zerstörung, die, so Fuchs, private Trauer ermögliche. Intentionalität von Fotoband und Film stehen somit einem Rezeptionsangebot gegenüber, das durch Enthistorisierung und Allegorisierung der unmittelbaren Geschichte die Möglichkeit zur affektiven Trauerarbeit bietet.

Jean-Pierre Palmier (Bielefeld) verglich in seinem Vortrag »Transmediale Trauer. Literarische und filmische Emotionalisierung am Beispiel von Goethe-Verfilmungen« Sebastian Schippers Adaption der *Wahlverwandtschaften*, *Mitte Ende August* (D 2009) und Uwe Jansons *Werther* (2008). Für die Emotionalisierung auf Handlungsebene gelte hier laut Palmier, dass sie ohne Verlust in andere Medien übersetzbar sei, für die narrative Struktur gelte dies nicht. Palmier stellte dar, wie in *Mitte Ende August* durch audiovisuelle Reize direkt affektiv auf den Zuschauer eingewirkt wird und wie Stimmungszeichnungen durch Licht, Bild und Ton neben inhaltlichen Emotionalisierungsstrategien unmittelbar verständnisleitend wirken könnten. In Jansons *Werther*-Verfilmung dienen eine betont ästhetische Darstellung sowie Werthers Stimme als *voice over* dem ständigen Bewusstsein der Gemachtheit des Films und damit ebenso der Distanzierung. Der Film fordert somit eine intellektualisierende und reflektierende Rezeption ein.

Trotz der genauen Analyse wurde leider auch in der anschließenden Diskussion nicht ganz deutlich, warum es sich bei den beschriebenen filmischen Mitteln explizit um die Darstellung von Trauer und nicht um ganz generelle Emotionalisierungsstrategien handeln sollte.

Michael Braun (Köln) und **Werner Kamp** (Köln) stellten in ihrem Vortrag »Pathos« im Kopf: Musik und Mindscreen in Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999)« das filmische Pathos als eine mehrfach kodierte Kategorie der Emotionalisierung und Emotionsvermittlung dar. Dabei würden herkömmliche filmische Mittel der Emotionalisierung, wie Großaufnahmen des Gesichts, genutzt, zusätzlich aber würden die Gefühle der Figuren in *Eyes Wide Shut* durch die Perspektivierung nicht gezeigt, sondern seziert. Musik werde eingesetzt, um die Innenansicht des Protagonisten zu zeigen und gleichzeitig über das Wissen der Figur hinauszudeuten, und stelle damit einen Pathos erzeugenden Bewusstseinskommentar dar. So werde ein *Mindscreen* der Figur entworfen, statt Emotionen sieht der Zuschauer den Blick nach Innen. Es werde somit zunehmend unentscheidbar, was subjektive und was objektive Realität ist.

Diese Beobachtung wurde im Plenum jedoch kritisch hinterfragt. Zudem kam die Frage nach den beim Zuschauer geweckten Emotionen auf, woraufhin Braun und Kamp eine formalistische, gerade nicht-identifikatorische Rezeption durch erschwerte Emotionalisierung annahmen. Wie diese erschwerte Emotionalisierung des Zuschauers mit den im Film eingesetzten Emotionalisierungsstrategien vereinbar ist, blieb allerdings offen.

Pascal Nicklas (Mainz) stellte in seinem Vortrag »Kognition und Emotion. Modi der Medialität in *Sin City*« dar, wie Emotionalität in Prozesse ästhetischer Kognition eingebunden werden kann. Nicht nur der Inhalt des Dargestellten, sondern auch die Form der Darstellung kann Nicklas zufolge sowohl fiktionale als auch Artefakt-Emotionen (Ed S.-H. Tan) auslösen. Der Vorspann von *Sin City* verbinde, so Nicklas, diese beiden Formen der Emotionalisierung: zum einen empathische Trauer, zum anderen Freude über die künstlerische Darstellung. Nicklas argumentierte dafür, dass bei der Film- oder Literaturrezeption die Emotionalisierung des Rezipienten durch das Bewusstsein ästhetischer Rezeption und eigener Manipulierbarkeit gebrochen werde. Am Beispiel der Comicverfilmung *Sin City* verdeutlichte Nicklas, dass in der filmischen Adaption bewusst mit den vorgeprägten Emotionserwartungen der Zuschauer gearbeitet wird, wobei der Voraussetzungsreichtum einer auf eine derartige Rezeption abzielenden Strategie leider nicht problematisiert wurde.

In der Diskussion ging es anschließend auch um den zeitlichen Zusammenhang von fiktionalen und Artefakt-Emotionen. Hervorgehoben wurde, dass das Empfinden von Artefakt-Emotionen auch einen anti-immersiven Effekt haben und somit fiktionale Emotionen verhindern kann.

4. Abschlussdiskussion und Fazit

In der Abschlussdiskussion wurde schließlich noch einmal die von Poppe zu Beginn aufgeworfene Leitfrage nach mediengebundenen Unterschieden von Prozessen der Emotionalisierung und Emotionsvermittlung in Literatur und Film diskutiert. Dabei wurden zwei zentrale Aspekte genannt, von denen der folgende medienspezifische, auf Emotionen bezogene Vergleich ausgehen könne: Werden Emotionen als Reaktionen auf Wahrnehmung und entsprechend anschließende kognitive Prozesse verstanden, sei zu unterscheiden zwischen einer direkteren, audiovisuellen Reizkonfiguration und der durch Sprache angeregten Imagination, die möglicherweise individuellere, da stärker an das emotionale Gedächtnis des einzelnen Rezipienten gebundene, affektive Reaktionen hervorrufen könne. Als weiteres Charakteristikum

wurde festgestellt, dass Filmrezeption im Gegensatz zur Rezeption literarischer Texte passiver und ununterbrochener verlaufe. Dem Zeitfaktor wurde somit neben der Schemakongruenz ebenso eine zentrale Rolle für den Medienvergleich zugeschrieben, da der Rezipient des Films auch dessen Zeitstruktur ausgeliefert ist, während bei der langsameren, auch verzögerten Rezeption literarischer Texte dem Auslösen der emotionalen Reaktion mehr Zeit gegeben wird. Einen medialen Unterschied bezüglich der Valenz der ausgelösten Emotionen könne man, so wurde argumentiert, verallgemeinernd vielleicht insofern konstatieren, als in der stimmung-induzierenden psychologischen Forschung Filme eher zur gezielten Induktion von positiven, heiteren Stimmungen eingesetzt werden, wohingegen literarische Texte eher zur Induktion negativer Gefühle geeignet zu sein scheinen. Über einzelfallgebundene Unterschiede hinaus, so wurde von einigen Diskussionsteilnehmern argumentiert, sei insgesamt eine Tendenz festzustellen, dass audiovisuelle Mittel direkter emotionalisieren können. Gleichzeitig wurde in den Vorträgen jedoch auch die Sprachgebundenheit von Emotionen immer wieder betont, die aber eine eben andere, eventuell langsamere, weil stärker an kognitive Prozesse gebundene Emotionalisierung ermögliche.

Die Abschlussdiskussion lieferte damit wichtige Anhaltspunkte für weitergehende medienkomparatistische Forschungsarbeiten zu Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film, auf die in den einzelnen Vorträgen teilweise explizit, teilweise aber auch nur am Rande Bezug genommen worden war. Dass ein interdisziplinäres Vorgehen zur Klärung der in Poppes Tagungskonzept aufgeworfenen Fragen hilfreich sein kann, ließ sich immer wieder auch an den Diskussionen zu den einzelnen Vorträgen ablesen, die deutlich machten, dass grundlegende Begriffe und Konzepte der Psychologie, beispielsweise ›Emotion‹ und ›Stimmung‹, wie auch solche der Film- und Literaturwissenschaft, wie etwa ›Fiktionalität‹ und ›Narration‹, von zentraler Bedeutung sind, deren Beziehungen zueinander jedoch nur im Dialog der einzelnen Fachdisziplinen ermittelt werden können.

[Anna Fenner](#)

Georg-August-Universität Göttingen
Courant Forschungszentrum »Textstrukturen«

[Claudia Hillebrandt](#)

Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Anmerkungen

¹ Vgl. paradigmatisch für die Filmwissenschaft Ed H.-S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996 sowie für die Literaturwissenschaft Katja Mellmann, *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn 2006.

² Etwas häufiger finden sich Vergleiche zwischen dem Emotionalisierungspotenzial von Film und Bild. Vgl. zum Beispiel den von Oliver Grau und Andreas Keil herausgegebenen Sammelband *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt a. M. 2005.

³ In der analytischen Ästhetik wird dieses Phänomen schon länger unter der Bezeichnung ›Paradox of Tragedy‹ diskutiert.

2011-01-06
JLTonline ISSN 1862-8990

Copyright © by the author. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and JLTonline.

For other permission, please contact [JLTonline](#).

How to cite this item:

Anna Fenner und Claudia Hillebrandt, Mediale Emotionen. Filmische und literarische Emotionalisierung im Vergleich (Conference Proceedings of: Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film. Interdisziplinäre Tagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld. 18.-20.11.2010.)

In: JLTonline (06.01.2011)

Persistent Identifier: urn:nbn:de:0222-001445

Link: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0222-001445>