



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Wirkung und Funktion des narrativen Films.
Filmphilosophische Betrachtungen mit besonderer
Berücksichtigung von Identifikation und Illusion“

Verfasserin

Sabina Christina Zeithammer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 296 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Philosophie Gewählte Fächer statt 2.Studienrichtg.

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Ludwig Nagl

Danksagung

In den rund eineinhalb Jahren, über welche sich der Entstehungsprozess dieser Arbeit (von der Themen- und Literatursuche bis zur Fertigstellung) erstreckte, standen mir eine Menge Menschen in vielfältiger Weise zur Seite, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Herzlich danke ich, für ihre finanzielle, materielle, und vor allem auch seelische Unterstützung, meinen Eltern Helmut und Elke Zeithammer, sowie meiner Großmutter Dorothea Waymann und meinem Bruder Philipp Zeithammer.

Für Gespräche über den Inhalt und die Struktur der Arbeit, fürs Zuhören und Beraten, sowie ebenfalls für ihre seelische Unterstützung danke ich Pamela Kircher, Claudia Brenner, Alexandra Rotter, Nina Maier, Nina Lechner und Barbara Bock, sowie Sabine Prokop und Heidi Niederkofler (Diplomarbeitscoaching) und, im Besonderen, Brigitte Gassner-Heller.

Weiters sei allen FreundInnen und Arbeitskolleginnen, die mir Kraft gegeben und Mut gemacht haben, ein Dankeschön gesagt.

Mein besonderer Dank gilt Matthias Däuble (für die Übersetzung des Abstracts), meiner Schwester Barbara Zeithammer (für ihre seelische Unterstützung und inhaltliche Anregungen), und Paul Hemetsberger, der immer für mich da war und mich in allen Belangen unterstützt hat.

Nicht zuletzt sei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Ludwig Nagl, dessen zwei wunderbare Vorlesungen über Filmphilosophie und Filmästhetik zu den interessantesten und eindrucksvollsten meines Studiums zählten und mein Interesse für dieses Thema weckten, für seine Unterstützung bei der Literatursuche, seine Betreuung im Arbeitsprozess und seine Geduld hiermit mein Dank ausgesprochen.

Formale Vorbemerkung

Um die Lesbarkeit dieser Arbeit zu verbessern, wurde darauf verzichtet, neben der männlichen auch die weibliche Form anzuführen, die jedoch gedanklich selbstverständlich immer mit einzubeziehen ist.

Alle Zitate, sowie verweisende Literaturangaben, wurden in der Originalschreibweise (mit allen kursiven Hervorhebungen, Unterstreichungen und in der jeweiligen Rechtschreibung) übernommen.

Anmerkungen in Zitaten (beispielsweise fehlende oder erklärende Worte, sowie Filmdaten) sind in eckige Klammern gesetzt.

Die Fußnoten sind kapitelweise getrennt, Verweise nennen daher sowohl die Kapitelzahl, als auch, nach einem Schrägstrich, die Nummer der Fußnote.

Inhalt

Danksagung	3
Formale Vorbemerkung.....	4
Einleitung.....	7
1. Film, Aura und Politik: Walter Benjamin, Fredric Jameson, Kaja Silverman	13
1.1. Vorbemerkung.....	13
1.2. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit	14
1.2.1. Technische Reproduktion und die Verkümmerng der Aura.....	15
1.2.2. Aura und Ritual	18
1.2.3. Kultwert und Ausstellungswert, Photographie und Politik	19
1.2.4. Kult und Film	20
1.2.5. Apparatur und Test	20
1.2.6. Zur Leistung und Aura des Filmdarstellers	22
1.2.7. Eine Natur zweiten Grades	24
1.2.8. Kunst und Massen – simultane Kollektivrezeption.....	25
1.2.9. Film und Psychologie – das Optisch-Unbewusste	26
1.2.10. Vom Dadaismus zur Chockwirkung des Films	28
1.2.11. Die Rezeption in der Zerstreuung – der Film als Übungsinstrument.....	31
1.2.12. Mit der Politisierung der Kunst gegen die Ästhetisierung der Politik.....	34
1.3. Kleine Geschichte der Photographie	35
1.4. Walter Benjamins Aufsätze im Vergleich.....	42
1.5. Fredric Jameson: Der Film als Teil der Massenkultur	49
1.6. Kaja Silverman: Aura und Politik	55
1.7. Zusammenfassung und Ausblick.....	70
2. Film, Emotion und Moral: Noël Carroll	73
2.1. Vorbemerkung.....	73
2.2. Film und Emotion – Zwischen Gefühl und Verstand.....	74
2.3. Angewandte Theorie – Horror und Suspense.....	86

2.4. Wiederholte Spannung – ein Paradoxon?	91
2.5. Film und Moral – Noël Carrolls Position des „Clarificationism“	94
2.6. Junk Fiction – Zur Beliebtheit des Kommerzfilms	106
2.7. Identifikation und Assimilation	109
2.8. Zusammenfassung und Ausblick	120
3. Identifikation und Illusion	125
3.1. Vorbemerkung	125
3.2. Zur „Innerlichkeit“ des Films – Identifikation	126
3.2.1. Schwierigkeiten	126
3.2.2. Identifikation und Empathie – Alex Neill	128
3.2.3. Sympathie und Empathie/Identifikation – Versuch eines Gesamtmodells	139
3.3. Zur „Äußerlichkeit“ des Films	144
3.3.1. Kaja Silverman	144
3.3.2. Stanley Cavell und Birgit Recki	144
3.4. „Innen“ und „Außen“ – Versuch eines erweiterten Gesamtmodells	149
3.4.1. Aura und Identifikation	149
3.4.2. Illusion	151
3.4.3. Ein erweitertes Gesamtmodell	153
Schluss	159
Literatur	161
Abstract deutsch	167
English abstract	169
Lebenslauf	171

Einleitung

Diese Diplomarbeit setzt sich mit einer grundlegenden Frage auseinander: Wie wird die Wirkung und Funktion des narrativen Films in der Filmphilosophie beschrieben? Und – Was wird dabei über die Begriffe „Identifikation“ und „Illusion“ gesagt?

Dieser sehr breite Ansatz hat vor allem mit der Tatsache zu tun, dass die Filmphilosophie im deutschsprachigen Raum ein noch sehr unbekanntes und unerforschtes Feld darstellt, auf dem es kaum Arbeiten gibt, die einen Überblick über mehrere Positionen erlauben oder diese nach einem bestimmten Thema befragen. Diese Lücke möchte die vorliegende Arbeit ein wenig kleiner machen. Im Folgenden sei die Struktur der Arbeit in knapper Form umrissen.

Um obige Frage beantworten zu können wurden bestimmte AutorInnen ausgewählt, die in unterschiedlichem Umfang in der vorliegenden Arbeit Behandlung finden. Vor allem zwei Autoren werden ausführlich dargestellt: Der deutsche Philosoph Walter Benjamin, sowie der amerikanische Philosoph Noël Carroll.

Benjamin, dessen Aufsätze „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und „Kleine Geschichte der Photographie“ zu einer Zeit entstanden, als der Film noch jung war, steht im ersten Kapitel im Mittelpunkt. Beide Werke werden, verknüpft mit grundlegenden Informationen zu Film und Photographie aus einem Kommentar Detlev Schöttkers, inhaltlich dargestellt und nach den Themen dieser Diplomarbeit befragt, wobei in beiden Texten eine ganz ähnliche Argumentation nachvollzogen werden kann.

Benjamin bestimmt den Film als antiauratisches Kunstwerk und hebt vor allem zwei wichtige Funktionen des Mediums hervor – so stellt der Film ihm zufolge ein Übungsinstrument zur Gewöhnung an die veränderten Lebensumstände in der Moderne, sowie ein Kunstwerk mit politischer Bedeutung dar.

Von diesen gesellschaftlichen und politischen Funktionen ausgehend werden zwei weitere AutorInnen besprochen – Fredric Jameson und Kaja Silverman. Jameson hebt einerseits hervor, dass die Funktionen des Films, von welchen Benjamin gehofft hatte, dass sie breite Auswirkungen auf die Menschen haben würden, in der Gegenwart als verfehlt eingestuft werden müssen, andererseits aber zeigt er auf, dass der Film dennoch bestimmte gesellschaftliche und politische Funktionen haben kann, auch wenn diese nur in der untrennbaren Zweiteilung von Ideologie und Utopie vorhanden sind.

Daran anschließend geht es bei Kaja Silverman ebenfalls um den politischen Film, jedoch mit ganz anderen Mitteln. Um zu zeigen, dass die Identifikation, welche seit Brecht im Kontext politischer und sozial-kritischer Kunstwerke auf Ablehnung stößt, zu Unrecht verdammt wird,

erläutert Silverman die Tendenz des Films, sein Publikum zu einem psychischen Ortswechsel, zu heteropathischer Identifikation zu ermuntern, mithilfe des Benjaminschen Aurabegriffs, den sie, mit Benjamin gegen Benjamin, mit dem Film verbindet.

An dieser Stelle wird, da es die zentrale These dieser Diplomarbeit ist, dass die Wirkung des Films nicht ohne Berücksichtigung der Identifikation beschrieben werden kann, erstmals eine Tiefenstruktur deutlich, die sich durch alle Kapitel der vorliegenden Arbeit zieht: Um nämlich die unterschiedlichen Positionen, die hier behandelt werden, nach ihrem Standpunkt gegenüber den Begriffen bzw. Prozessen der Identifikation und Illusion zu befragen, wird ein System verschiedener Betrachtungsebenen entwickelt, in welches die behandelten Werke eingeordnet werden können. Dieses Modell wird im Verlauf der Kapitel langsam aufgebaut und erweitert, um im dritten Abschnitt dieser Arbeit genau analysiert zu werden.

Doch ich möchte nicht vorgreifen – zunächst wird im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit erkenntlich, dass verschiedene Filmbetrachtungen sich auf „äußerliche“ oder „innerliche“ Eigenschaften des Films konzentrieren, wobei Benjamin sich vor allem mit „äußerlichen“, Merkmalen auseinandersetzt (im Zentrum steht bei ihm der schnelle Einstellungswechsel des Films, der einen Chock beim Zuseher auslöst) und Jameson sich auf den Inhalt des Films, also eine „innerliche“ Sicht konzentriert.

Im Bezug auf Silvermans Modell wird erstmals in der vorliegenden Arbeit deutlich, dass mehrere Betrachtungsebenen existieren und eine Filmsicht ganz besonders fruchtbar erscheint, wenn sie „äußerliche“ und „innerliche“ Eigenschaften des Films miteinander verbindet. Silverman tut dies, indem sie die auratischen Züge des Films analysiert, die zum Teil sowohl als „innerlich“, als auch als „äußerlich“ charakterisiert werden können, und diese mit der Identifikation verbindet, welche einer anderen Ebene der „Innerlichkeit“ zugezählt werden kann.

Bevor dieses komplexe Modell im dritten Kapitel der Arbeit in größerem Detail wieder aufgenommen wird, geht es im zweiten Kapitel um eine völlig andere filmphilosophische Position, die sich nicht mit politischen Funktionen des Films, sondern mit seiner Wirkung auf der Ebene der Emotionen und der Moral des Publikums auseinandersetzt. In diesem Kapitel steht der amerikanische Philosoph Noël Carroll im Mittelpunkt, welcher eine subjekttheoretische und kognitiv orientierte Position vertritt.

Um Carrolls Ansatz zu erläutern werden vor allem Essays aus seinem Band „Beyond Aesthetics“ in einer gemeinsamen Darstellung zu einem Kapitel verbunden, wobei diese Arbeit eine der ersten deutschsprachigen Auseinandersetzungen mit diesem Filmphilosophen darstellt. Aus diesem Grund möchte sie einen inhaltlichen Überblick ermöglichen, indem

Carrolls Modell des bestimmte Kriterien betreffend vorfokussierten Filmtextes dargelegt wird, welcher, verbunden mit der Erzeugung von Anteilnahme auf Seiten des Publikums, den Zuschaueremotionen zugrunde liegt. Dieses Modell wird an Beispielen verdeutlicht und weiters mit Carrolls Standpunkt zum Thema „Film und Moral“ verknüpft, mit welchem er sich auf die Funktionen des Films konzentriert. Diese liegen Carroll zufolge in der Möglichkeit des „Clarificationism“ durch die Filmrezeption, womit er die Aktivierung und Erweiterung der moralischen (sowie kognitiven und emotionalen) Kräfte des Publikums durch den Filminhalt meint.

Nachdem die Wirkung und Funktion des Films bei Carroll auf diese Weise herausgearbeitet wurden, wird sein Standpunkt gegenüber den Begriffen bzw. Prozessen der Identifikation und Illusion analysiert. Carroll wendet sich gegen beide und entwickelt stattdessen sein Modell der Assimilation, mit welcher das Publikum ihm zufolge auf Filmfiguren reagiert. Hierbei steht eine Außenbeobachter-Perspektive im Mittelpunkt, Carroll zufolge reagiert das Publikum also gleichermaßen auf Filmfiguren und Filmsituationen.

Dies jedoch scheint keine ausreichende Beschreibung der Zuschauerreaktion zu sein, weshalb das zweite Kapitel mit der Aussicht endet, ein umfassenderes Modell skizzieren zu wollen.

Dieses Vorhaben wird im dritten Kapitel, in dem vor allem mein Versuch im Mittelpunkt steht, ein Gesamtmodell zu skizzieren, zunächst in Angriff genommen, indem ein Ansatz vorgestellt wird, der der Identifikation gegenüber positiv eingestellt ist. Hierfür wird ein Text von Alex Neill inhaltlich dargestellt, der sich zwar grundsätzlich mit Empathie beschäftigt, dessen Modell sich aber so wenig vom Identifikationsbegriff abgrenzt, dass beide Termini gleichgesetzt werden können.

Neill differenziert die Publikumsreaktionen insofern, dass er „sympathetic“ und „empathetic responses“ annimmt und sich dagegen ausspricht, nur eine Form der Reaktion zu postulieren. Diesem Standpunkt schließt sich die vorliegende Arbeit an und wendet Neills Modell, nachdem mit seiner Identifikationstheorie Carrolls Argumente gegen einen solchen Prozess widerlegt wurden, insofern auf Carrolls Position an, dass seine Assimilation als „sympathetic responses“ beschrieben werden, die neben der Identifikation/den „empathetic responses“ existieren. Auf diese Weise wird das System der „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmbetrachtungen erneut aufgenommen, indem dargestellt wird, dass das Publikum sowohl aus der Perspektive eines Außenbeobachters, als auch aus jener der Filmfiguren – mit Identifikation – reagieren kann.

Dieses Modell allein erscheint jedoch als Beschreibung der Wirkung des Films auf den Zuseher ebenfalls nicht ausreichend, da die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film darin nicht berücksichtigt werden.

Aus diesem Grund wird in einem weiteren Schritt die Betrachtungsebene der auratischen Filmmerkmale wieder ins Blickfeld genommen, indem Kaja Silvermans Modell mit den Ansätzen Stanley Cavells und Birgit Reckis verbunden wird, die sich ebenfalls mit bestimmten „äußerlichen“ Eigenschaften des Films auseinandersetzen. Zu diesen gehört die Kluft zwischen Leinwand und Publikum, die Illumination des Filmbildes, der Handlungssuspens der Zuseher und der Realismus des Films.

Diese Merkmale scheinen deshalb von großer Bedeutung zu sein, da sie die Identifikation des Publikums insofern fördern, dass sie, wie mit Kaja Silvermans Ansatz bereits im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben wurde, ein „Herausführen“ des Zusehers aus seinem Selbst bedingen.

Die auratischen Züge des Films werden im dritten Kapitel also besonders herausgestellt und in einem weiteren Schritt mit dem Begriff der Illusion in Zusammenhang gebracht, unter welchem die Ersetzung der alltäglichen Gedanken- und Wahrnehmungswelt des Zusehers verstanden wird.

Doch auch dieses Modell erscheint als umfassende Beschreibung der Wirkung des Films nicht ausreichend, da darin, wie bereits bei Noël Carroll, nur eine Reaktionsform – diesmal die Identifikation – in den Vordergrund gestellt wird.

In einem letzten Schritt wird daher ein erweitertes Gesamtmodell skizziert, das vom (bestimmte Kriterien betreffend) vorfokussierten Filmtext ausgeht und den Inhalt des Films insofern in Betracht zieht, dass bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen Figuren und Zusehern als notwendige Voraussetzung für die Identifikation angenommen werden.

Existieren diese, kommt es zur Identifikation, da auch die auratischen Eigenschaften des Films/die Illusion ihre Wirkung entfalten können. Gibt es jedoch keine ausreichenden Gemeinsamkeiten, weiß der Zuseher zu wenig über eine Figur oder stehen Figuren in bestimmten Szenen nicht im Mittelpunkt, reagiert das Publikum als Außenbeobachter auf die Gesamtsituation, da auch die auratischen Züge des Films allein nicht ausreichen, um den Zuseher zu einem psychischen Ortswechsel zu bewegen.

Dieses Gesamtmodell also, das im Laufe der Arbeit entwickelt und im letzten Kapitel dargestellt wird, verbindet „äußerliche“ und „innerliche“ Eigenschaften des Films auf mehreren Betrachtungsebenen.

Diese werden insofern charakterisiert, dass sie den Film selbst – den Film „für sich allein“ (hier werden stilistische Mittel, sowie der Filminhalt als „äußerliche“ und „innerliche“ Merkmale gegenübergestellt), oder die Filmrezeption betreffen können (zu dieser Betrachtungsebene gehören die „innerlichen“ und „äußerlichen“ auratischen Züge des Films, die erst zwischen Film und Publikum ihre Wirkung entfalten können). Schließlich gibt es eine dritte Ebene – die der Reaktion auf den Film, in der Carrolls Assimilation und Neills Identifikation sich als „Äußerlichkeit“ und „Innerlichkeit“ gegenüberstehen.

Diese drei Betrachtungsebenen, die untrennbar miteinander verbunden sind, müssen, so die zentrale These der vorliegenden Arbeit, berücksichtigt werden, um die Identifikation zu charakterisieren (für die also sowohl der Filminhalt, als auch die auratischen Züge des Films von Bedeutung sind) und um die Wirkung des Films ausreichend beschreiben zu können (denn Identifikation ist nicht die einzige Form der Publikumsreaktion).

Weiters lassen sich auch, indem verschiedene „äußerliche“ und „innerliche“ Betrachtungsweisen zusammenkommen, die unterschiedlichen Funktionen des Films in einem solchen Gesamtmodell als einander ergänzend beschreiben.

Zusammenfassend gesagt beantwortet diese Diplomarbeit die in ihr zentrale Frage nach der Wirkung und Funktion des Films also einerseits, indem eine breite Palette an Antworten in unterschiedlichen filmphilosophischen Positionen „zusammengetragen“ und erläutert wird. So wird ein Überblick über eine Reihe von Ansätzen gegeben, der bisher in dieser Form noch nicht existiert hat.

Andererseits geht die vorliegende Arbeit jedoch insofern in größerem Ausmaß in die Tiefe, dass sie, um den Prozess der Identifikation herauszuarbeiten, anhand der verschiedenen behandelten Ansätze ein Modell von „innerlichen“ und „äußerlichen“ Betrachtungsweisen auf mehreren Ebenen skizziert, welches nicht nur die Identifikation erhellt, sondern auch die Wirkung des Films im allgemeinen (zumindest annähernd) umfassend zu beschreiben versucht, sowie damit verbundene Funktionen des Films herausstreicht.

So wird deutlich, wie unterschiedliche filmphilosophische Positionen sich auf sehr fruchtbare Weise ergänzen können und in ihrer Verbindung ein weitaus differenzierteres Modell der Filmbetrachtung ergeben.

1. Film, Aura und Politik: Walter Benjamin, Fredric Jameson, Kaja Silverman

1.1. Vorbemerkung

Die Betrachtung der Wirkung und Funktion des Films beginnt im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit mit einem der frühesten und gleichzeitig bekanntesten Werke der Filmphilosophie: Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.¹

Dieses komplexe Werk, das in mehreren Fassungen existiert (zwei davon werden gemeinsam behandelt) wird zunächst inhaltlich dargestellt² (Kapitel 1.2.). Es folgt eine ebensolche Darstellung eines weiteren Werks Walter Benjamins – der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“, die den Kunstwerkaufsatz dahingehend erhellt, dass eine ganz ähnliche Argumentationskette (freilich anhand der Photographie) darin ausgeführt wird (Kapitel 1.3.).

Im darauf folgenden Abschnitt dieses ersten Kapitels werden in einem genaueren Vergleich beider Aufsätze jene Punkte herausgearbeitet, die das Thema dieser Diplomarbeit darstellen – so wird die von Benjamin beschriebene Wirkung des Films zusammengefasst, vor allem aber werden die bei Benjamin stark im Zentrum stehenden gesellschaftlichen und sozialen Funktionen dieses Mediums dargelegt, die eng mit dem Begriff der Aura und dem Thema Politik verknüpft sind (Kapitel 1.4.).

An dieser Stelle wird das erste Mal die für die vorliegende Arbeit zentrale Unterscheidung zwischen „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmbetrachtungen hervorgehoben – bei Benjamin herrscht insofern eine „Äußerlichkeit“ vor, dass er sich nicht mit den in dieser Arbeit besondere Berücksichtigung findenden Prozessen der Illusion und Identifikation beschäftigt.

Neben Walter Benjamins Ansatz finden zwei weitere Positionen in diesem ersten Kapitel Beachtung, die thematisch mit jenem verbunden sind: Fredric Jameson beschäftigt sich ebenfalls mit dem Thema Politik, muss jedoch feststellen, dass die wichtigen Funktionen, die Benjamin dem Film im Zusammenhang damit zuschreibt, nicht wirksam geworden sind. Jameson arbeitet jedoch heraus, auf welche Weise der Film auch in der Gegenwart bestimmte

¹ Selbstverständlich kann dieses Werk nicht nur als Bestandteil der Filmphilosophie angesehen werden, da es aufgrund seiner inhaltlichen Vielfältigkeit in der gesamten Geisteswissenschaft große Verbreitung gefunden hat. In vorliegender Arbeit jedenfalls stehen die filmphilosophischen und für das Thema dieser Arbeit bedeutenden Inhalte des Kunstwerkaufsatzes im Mittelpunkt.

² Diese Darstellung wird vielerorts mit Abschnitten aus Detlev Schötkers sehr umfangreichem Kommentar zu der in dieser Arbeit verwendeten Ausgabe des Kunstwerkaufsatzes ergänzt, die das Verständnis des vielschichtigen Werks Benjamins erleichtern und darüber hinausgehende, auch grundlegende Informationen zu verschiedenen Themen beinhalten.

Funktionen erfüllt, die mit Politik und Gesellschaft zusammenhängen, auch wenn diese Funktionen des Films, wie auch jene, die im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit dargestellt werden, weit weniger im Zentrum stehen als *die* Funktionen, die Walter Benjamin dem Film zuschreibt (Kapitel 1.5.).

Der letzte Abschnitt dieses Kapitels schließlich knüpft nicht nur thematisch an Benjamin an (so steht hier der politische Film im Fokus der Betrachtung), vor allem werden wichtige Inhalte der Benjaminschen Aufsätze wieder aufgenommen: Kaja Silverman beschäftigt sich zentral mit Benjamins Begriff der Aura, den sie, mit Benjamin gegen Benjamin argumentierend, mit dem Prozess der Identifikation in Verbindung bringt. Auf diese Weise verknüpft sie eine „innerliche“ mit einer „äußerlichen“ Filmbetrachtung – eine Verbindung, die besonders im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit von größter Bedeutung ist (Kapitel 1.6.).

Eine kurze Zusammenfassung, sowie ein Ausblick auf die folgenden Inhalte der vorliegenden Arbeit bilden danach den Abschluss des ersten Kapitels. (Kapitel 1.7.).

1.2. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit³

Der Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ des deutschen Philosophen Walter Benjamin⁴ entstand 1935 und existiert nach mehrmaliger Umarbeitung seit 1939 in einer letzten, von Benjamin autorisierten Fassung⁵.

³ Zur inhaltlichen Darstellung der zwei Fassungen des Kunstwerkaufsatzes in diesem Kapitel vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 7-50 (im Folgenden zitiert mit der Abkürzung KWA 1939), sowie Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Band I/2, Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 431-469 (im Folgenden zitiert mit der Abkürzung KWA 1935).

⁴ Zur Biographie Benjamins siehe Schöttker, Detlev: Kommentar. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 214ff.

⁵ Die verschiedenen Fassungen des Kunstwerkaufsatzes werden von Schöttker beschrieben – so entstand der Text 1935, wurde 1936 erstmals, jedoch in einer veränderten/gekürzten Fassung, auf Französisch veröffentlicht (in der „Zeitschrift für Sozialforschung“) und 1939 nochmals überarbeitet (diese letzte und autorisierte Fassung liegt Schöttkers Kommentar zugrunde). Diese Fassung erschien jedoch erst 1955 in den „Gesammelten Schriften“. Vgl. hierzu ebd. S. 103f. Zu einer genaueren Darstellung der insgesamt vier erhaltenen Fassungen siehe ebd. S. 118f.

In dieser Arbeit werden, wie gesagt, zwei Fassungen behandelt – jene erste von 1935 (die als „erste Fassung“ bezeichnet und nur stellenweise behandelt wird [= KWA 1935]) und die letzte von 1939 (die als „zweite Fassung“ bezeichnet und ausführlicher dargestellt wird [= KWA 1939]). Auf den unterschiedlichen Aufbau der beiden Fassungen (die durch Textumstellungen, -Auslassungen und -Zusätze teils stark variieren) kann dabei nicht eingegangen werden. Zu inhaltlichen Unterschieden der vier verschiedenen Fassungen siehe Schöttker a. a. O., S. 124ff, sowie S. 129f

Im Folgenden wird der inhaltliche Verlauf der zweiten⁶, verknüpft mit einigen Stellen der ersten Fassung dargestellt, wobei die Bezeichnungen der Unterkapitel die wichtigsten Inhalte der jeweiligen Abschnitte andeuten.⁷

1.2.1. Technische Reproduktion und die Verkümmern der Aura

Im Mittelpunkt des Kunstverkaufsatzes steht die Untersuchung von Veränderungen in der Kunst, die vor allem durch technischen Fortschritt⁸ und damit gewandelte Produktionsbedingungen entstanden sind, beziehungsweise entstehen.⁹

Benjamin sieht als Hauptgrund dafür die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks¹⁰, die er geschichtlich darstellt – von Guss und Prägung über Holzschnitt, Kupferstich und Radierung bis zur Lithographie¹¹ und schließlich zu Photographie und Film¹². So kam zur Möglichkeit der massenweisen Verbreitung die Fähigkeit zur täglich

⁶ Schöttker liefert eine knappe und für einen ersten Überblick brauchbare Zusammenfassung der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes: In diesem „nimmt Benjamin eine historische Bestandsaufnahme der Kunst in der Moderne vor. Er vertritt die These, daß die Darstellungsformen der Photographie und des Films die Kunst und ihre Rezeption verändert haben: im Falle der Photographie durch massenhafte Vervielfältigung vorhandener Werke (Reproduktion) sowie durch Abbilder der mit bloßem Auge kaum wahrnehmbaren Wirklichkeit (das Optisch-Unbewusste), im Film durch Beschleunigung der Bildfolge (Montage) sowie durch neue Formen der Darstellung (Zeitlupe und Großaufnahme). Von der kontemplativen Wahrnehmung des echten und einmaligen Werks führt der Weg zur zerstreuten Wahrnehmung des kopierten und massenhaft verbreiteten. Der Text hat zwei Hauptteile, die durch ein ‚Vorwort‘ und ein ‚Nachwort‘ einen erkenntnistheoretischen und politischen Rahmen bekommen. Im ersten Hauptteil [...] beschreibt Benjamin den Einfluss der Reproduktionstechniken auf die Kunst und ihre Rezeption von der Antike bis ins 20. Jahrhundert; im zweiten Hauptteil [...] stehen der Film und seine Wirkung auf Kunst und Wahrnehmung im Mittelpunkt. In einigen Fußnoten, die Benjamin als ‚politisch-philosophischen Unterbau‘ bezeichnet, werden Begriffe und Thesen an Beispielen und Zitaten erläutert.“ Vgl. Schöttker a. a. O., S. 134

An anderer Stelle bestimmt Schöttker vier Hauptthemen des Aufsatzes, die miteinander verbunden werden: „a) die Geschichte der Reproduktion in den Künsten mit dem Film als der (für Benjamin) letzten Stufe technischer Reproduzierbarkeit; b) die Unterschiede zwischen dem traditionellen und dem modernen Kunstwerk mit Blick auf die Avantgarde; c) der Einfluß von Photographie und Film auf den Wandel der Darstellungs- und Erfahrungsformen; d) die Vereinnahmung der Kunst im Faschismus.“ Ebd. S. 173

⁷ Die Gliederung in Unterkapitel dient hierbei als Orientierungshilfe (wobei sie nicht, bzw. nicht immer, der Kapiteleinteilung Walter Benjamins entspricht), außerdem werden an manchen Stellen Anmerkungen angefügt. Die Gliederung erlaubt es, nach dem Ende eines Abschnittes mit der inhaltlichen Darstellung des Kunstverkaufsatzes fortzufahren.

⁸ Zum technischen Fortschritt zur Lebzeit Benjamins, sowie zu bedeutsamen Ereignissen der Kunst-, Kultur- und Mediengeschichte, sowie der Geschichte, Philosophie und Literatur siehe die Zeittafel in: Schöttker a. a. O., S. 214ff

⁹ Schöttker beschreibt den Kunstverkaufsatz allgemein als Beschäftigung „mit dem Wandel der Kunst- und Erfahrungsformen unter dem Einfluß von Medien“ (ebd. S. 103), die in Form von sich ausbreitenden Massenmedien (Zeitung, Rundfunk, Film) einen „Wandel der Öffentlichkeit“ (ebd. S. 109) bedingen. Benjamin geht es in Bezug auf den Film also „nicht in erster Linie um den Einfluß des Films auf Kunst und Kultur oder seine ästhetischen Eigenheiten, sondern um den Wandel der Wahrnehmung und der Kunst durch technisch hergestellte Bilder, also um die neuen Erfahrungsformen in der Moderne.“ Benjamin macht also „den Wandel der Wahrnehmung zur Grundlage einer Theorie des Kunstwandels“ (ebd. S. 105). Zentral hierbei ist, dass der Wandel der Wahrnehmung wiederum gesellschaftliche Gründe hat.

¹⁰ Schöttker zum Begriff der Reproduzierbarkeit: „Der Begriff charakterisiert die Möglichkeit der unbegrenzten Vervielfältigung von Werken durch technische Hilfsmittel“. Ebd. S. 212

¹¹ Zur Geschichte der künstlerischen Reproduktion siehe ebd. S. 117.

¹² Benjamins in diesem Kapitel behandelte Aufsätze („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und „Kleine Geschichte der Photographie“) ergänzende Informationen zu Photo (vgl. hierzu

neuen Gestaltung hinzu, die die Photographie mit der Entlastung der menschlichen Hand (das ins Objektiv blickende Auge genügt) und großer Beschleunigung ergänzte. Der Tonfilm endlich kann mit dem Sprechen Schritt halten und es selbst (den Ton) reproduzieren.

Die Feststellung, dass die Reproduktion des Kunstwerks und der Film das Verständnis von und die Bedingungen der Kunst selbst modifiziert haben, ist eine der zentralsten Thesen des Kunstverkaufsatzes.

Als größte Veränderung stellt Benjamin die Verkümmern der Aura des Kunstwerks heraus, die durch die technische Reproduktion entsteht.¹³ Die Aura eines Kunstwerks wird von

auch Kapitel 1/Fußnote 115 dieser Arbeit) und Film, sowie zu Benjamins Forschungsinteresse finden sich im Kommentar von Detlev Schöttker und sind an verschiedenen Punkten dieser Arbeit als Hintergrundwissen brauchbar. Zur Photographie: „Nachdem es Ende des 19. Jahrhunderts technisch möglich wurde, photographische Bilder zu drucken [...], nahm der Fotojournalismus seit Mitte der zwanziger Jahre durch die Serienanfertigung kompakter, also schnell beweglicher Kleinbildkameras einen großen Aufschwung, wie viele Ausstellungen [...] zeigen [...]. Die illustrierte, vor allem von Photographien geprägte Zeitschrift etablierte sich seither nicht nur als Unterhaltungsmedium, sondern brachte auch anspruchsvolle Periodika hervor. [...] Begleitet wurde der Aufschwung des Fotojournalismus durch den künstlerischen Anspruch der Photographie. Nachdem sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber der Malerei als eigene Kunstform durchsetzen konnte, befreite sie sich seit Anfang der zwanziger Jahre von der Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit durch Aufnahmen ohne Kamera (Fotogramme) oder durch experimentelle Bild-Text-Verknüpfungen (Fotomontage).“ Schöttker a. a. O., S. 112. Benjamin besaß über diese Dinge nicht nur ausreichend Kenntnisse, sondern veröffentlichte auch Publikationen bzw. arbeitete an solchen mit. „Die Professionalisierung der Photographie führte seit Ende der zwanziger Jahre zur Publikation von Fotobüchern, die großen Einfluss beim Publikum hatten ([...] August Sander, Eugène Atget, [...] u.a.). Diese Werke sind Grundlage von Benjamins Aufsatz ‚Kleine Geschichte der Photographie‘“. Ebd. S. 112

Zum Film: „Verfahren der Aufzeichnung bewegter Bilder. Die Erfindung ist verwickelt: 1891 bekam der US-Amerikaner Thomas Alva Edison [...] ein Patent für das sogenannte Kinetoskop, ein Vorführgerät für bewegte Bilder, die von einzelnen Betrachtern durch einen Guckkasten gesehen werden konnten. Am 1. November 1895 führten die Brüder Skladanowsky bewegte Bilder in einem Berliner Variété vor. Am 28. Dezember 1895 zeigten auch die Brüder Lumière in Paris bewegte Bilder vor einem größeren Publikum, nachdem sie dies seit März 1895 offenbar im geschlossenen Kreis getan hatten. Sie benutzten dafür einen ‚Kinematographen‘, der als Aufnahme-, Kopier- und Vorführgerät zum Urmodell der Kinetotechnik wurde. Ab 1900 entwickelte sich der Film in mehreren Schritten zum wichtigsten Massenmedium und beeinflusste andere Künste“. Ebd. S. 180

Mit der Ausbreitung des Tonfilms (siehe hierzu ebd. S. 180f) entwickelte sich der Film Anfang der dreißiger Jahre zu einer wirtschaftlichen wie kulturellen Macht: „Nachdem man zunächst kurze Filmsequenzen in Variétés gezeigt hatte, wurden seit 1911 Spielfilme produziert und in festen Spielstätten gezeigt. [...] Im Laufe dieser Entwicklung kam es zu einer stetigen künstlerischen Aufwertung des Mediums [...]: Seit 1914 verfassten auch Schriftsteller Filmtexte und Drehbücher.“ Ebd. S. 113

Benjamin interessierte sich jedoch nicht, wie viele seiner Zeitgenossen (Siegfried Kracauer, Béla Balázs, Rudolf Arnheim) für den künstlerischen Charakter des Films, sondern für „jene neuen Erfahrungsformen der Moderne, die am Film ablesbar seien.“ Ebd. S. 113. Benjamin konnte jedenfalls auf einer anspruchsvollen Diskussion zum Thema Film aufbauen, doch auch „in der Frage nach dem Einfluß der technisch erzeugten [und reproduzierten] Bilder auf die Künste, mit der Benjamin über die Ästhetik des Films hinausgehen wollte, stand er keineswegs allein“ (ebd. S. 114), wie Schöttker durch die Aufzählung verschiedener Autoren und ihrer Werke darlegt, in denen sich teilweise Überschneidungen mit dem Inhalt des Kunstverkaufsatzes finden (siehe hierzu ebd. S. 114ff, sowie zur Geschichte der photographischen Reproduktion von Kunstwerken ebd. S. 117). „Daß das Kunstwerk durch Reproduktion einen neuen Status erlangte und daß damit Grundlagen der traditionellen Ästhetik außer Kraft gesetzt wurden, wird allerdings erst in Benjamins Aufsatz dargestellt.“ Ebd. S. 117f

¹³ Schöttker zum Aurabegriff im Kunstverkaufsatz: „Um das traditionelle vom technisch reproduzierten Kunstwerk zu unterscheiden, führt Benjamin den Begriff der ‚Aura‘ ein.“ Ebd. S. 138. „Das Phänomen des Auratischen gibt es nach Benjamins Auffassung sowohl in der Kunst als auch in der Natur. Es ist von drei Kennzeichen geprägt, nämlich ‚Unnahbarkeit‘, ‚Echtheit‘ und ‚Einmaligkeit‘ der Objekte und ihrer Wahrnehmung. Die Reproduktion von Kunstwerken führe zu einem ‚Verfall‘ bzw. einer ‚Verkümmern‘ oder ‚Zertrümmerung‘ des Auratischen, da Kopien überall und zu jeder Zeit rezipiert werden könnten.“ Ebd. S. 211 Hierzu im Folgenden Genauerer.

seinem Hier und Jetzt, seinem einmaligen Dasein an einem Ort (das auch den Begriff der Echtheit des Kunstwerks ausmacht), sowie von seiner Einbindung in die Tradition (hervorgerufen durch die Spuren, die die Zeit seines Bestehens an ihm hinterlassen hat) gebildet. Beide Punkte werden untergraben:

„Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“¹⁴

Auch die Autorität des Kunstwerks ist betroffen – eine technische Reproduktion kann nicht wie eine manuelle Reproduktion als Fälschung bezeichnet werden, da sie dem Original gegenüber selbständiger ist: Die Photographie beispielsweise kann Ansichten des Originals hervorheben, die dem menschlichen Auge im Gegensatz zur Linse nicht zugänglich sind. Auch Verfahren wie Vergrößerung oder Zeitlupe lassen Bilder entstehen, die sich der natürlichen Optik entziehen.

Zusammenfassend gesagt arbeitet Benjamin also zunächst die destruktive Seite der technischen Reproduktion und des Films heraus: Eine Erschütterung der Tradition, die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an großen historischen Filmen, beispielsweise „Cleopatra“ (USA 1928, Regie: William Neill oder USA 1934, Regie: Cecil B. DeMille) oder „Ben Hur“ (USA 1925, Regie: Fred Niblo) am handgreiflichsten.

Benjamin begreift den Verfall der Aura als Veränderungen im Medium der Sinneswahrnehmung, deren gesellschaftliche Bedingungen untersucht werden müssen. Er definiert die Aura als ein „sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit“¹⁵, als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“^{16 17}.

Wenn die Aura nun zerfällt, hat dies mit der Masse zu tun: hier nämlich gibt es ein Bedürfnis, sich die Dinge näherzubringen und das Einmalige jeder Gegebenheit durch Reproduktion zu überwinden, ein Bedürfnis, des Gegenstands aus nächster Nähe mit Hilfe der Reproduktion

¹⁴ Benjamin: KWA 1939, S. 14f

¹⁵ Benjamin: KWA 1935, S. 440

¹⁶ Benjamin: KWA 1939, S. 16

¹⁷ An dieser Stelle ist es, vor allem in Hinblick auf spätere Erwähnungen des Begriffs der Aura, wichtig zu betonen, dass Benjamin in dieser Definition den Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen (eines Gebirgszuges oder eines Zweigs, vgl. ebd. S. 16) beschreibt, anhand dessen er den Begriff der Aura geschichtlicher Gegenstände illustrieren möchte. Eine eigene Definition für letzteren, um den es im Kunstverkaufsatz vorrangig geht, bringt er nicht.

und in der Reproduktion, im Abbild habhaft zu werden und ihn verfügbar zu machen (beispielsweise in der illustrierten Zeitung oder in der Wochenschau¹⁸)¹⁹.

Benjamin ortet als dahinterstehenden Grund also die „Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie“²⁰. Der „Sinn für das Gleichartige in der Welt“²¹ ist in der allgemeinen Wahrnehmung so gewachsen, „daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“²².

1.2.2. Aura und Ritual

Kunstwerke standen Benjamin zufolge ursprünglich im Dienste eines Rituals, eines Kults (zuerst magisch, später religiös), sie waren also „Bestandteil und Ausdruck kultischer Veranstaltungen“²³. Hier, in der Ritualfunktion, hat die Aura ihren Ursprung: sie ist die Einzigartigkeit des Kunstwerks, sie ist der Kultwert, das Unnabare, das zum Kultbild gehört. Selbst durch Säkularisierung der Rituale bleibt die Ritualfunktion, in veränderter Form, erhalten. So ortet Benjamin den Kultwert in der Renaissance, zur Zeit des profanen Schönheitsdienstes, in der Wichtigkeit der Authentizität des Kunstwerks, später im Prinzip des l'art pour l'art, das Benjamin zufolge eine Art Theologie der Kunst ist.

Die technische Reproduzierbarkeit aber bringt einen entscheidenden Wendepunkt mit sich – „die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.“²⁴

Diese Emanzipation ermöglichte es der Kunst, „daß eigene (z.B. politische) Ansprüche artikuliert werden konnten.“²⁵

Und Benjamin weiter: „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“²⁶

Während bei Literatur und Malerei die Reproduzierbarkeit gewissermaßen von außen zur massenweisen Verbreitung „hinzugefügt“ wird, sind Photographie und Film Spezialfälle: die

¹⁸ Die Wochenschau war ein „Nachricht-Überblick von ca. 10 Minuten, der meist zweimal wöchentlich für Kinos hergestellt und vor dem Hauptfilm gezeigt wurde. Politische und gesellschaftliche Ereignisse standen im Vordergrund. Die ersten Wochenschauen entstanden 1908 in Paris; ab 1914 wurden sie auch in Berlin gezeigt. [...] 1928 führten die *British Movietones* den Ton ein, 1932 folgte in Deutschland die *Tonwoche*. Nach 1933 waren Wochenschauen in Deutschland dem Propagandaministerium unterstellt. Mit dem Aufkommen des Fernsehens verloren sie an Bedeutung und wurden in den sechziger Jahren eingestellt.“ Schöttker a. a. O., S. 184

¹⁹ Schöttker spricht in diesem Zusammenhang von der „Massenhaftigkeit und Beweglichkeit des Kunstwerks“, Eigenschaften, die die technische Reproduktion herbeiführt. Ebd. S. 138

²⁰ Benjamin: KWA 1939, S. 17

²¹ Ebd. S. 17

²² Ebd. S. 17

²³ Schöttker a. a. O., S. 140

²⁴ Benjamin: KWA 1939, S. 19

²⁵ Schöttker a. a. O., S. 141

²⁶ Benjamin: KWA 1939, S. 19

technische Reproduzierbarkeit ist hier unmittelbar in der Technik der Produktion begründet. Die photographische Platte ist von vornherein auf eine Vielheit von Abzügen angelegt, die Frage nach dem echten Abzug ist sinnlos.

Der Begriff der Echtheit versagt also bei dieser Art von Kunstproduktion. Daher wird laut Benjamin die soziale Funktion der Kunst umgewälzt: an die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf Politik.

1.2.3. Kultwert und Ausstellungswert, Photographie und Politik

In der Rezeption von Kunstwerken gibt es Benjamin zufolge zwei Pole – den Kultwert und den Ausstellungswert eines Kunstwerks²⁷. Während früher das Gewicht auf dem Kultwert lag (die Höhlenzeichnungen der Urmenschen beispielsweise waren Zauberinstrumente mit bestimmten kultischen Funktionen, ihr reines Gesehen-Werden war unwichtig), wuchs die Gelegenheit zur Ausstellung der Kunstwerke stark an, sobald die Kunst sich mehr und mehr vom Ritual ablöste. Mit der technischen Reproduktion des Kunstwerks ist die Ausstellbarkeit schließlich derart gewachsen, dass eine qualitative Veränderung der Natur des Kunstwerks selbst daraus resultiert: Das absolute Gewicht, das auf dem Ausstellungswert des Kunstwerks liegt, gibt ihm neue Funktionen, von denen die künstlerische, uns bewusste, laut Benjamin später vielleicht als beiläufige erkannt werden mag.

In der Photographie drängt der Ausstellungswert den Kultwert vollkommen zurück, allein das Menschenantlitz, also das Portrait, bleibt ein Ort für letzteren und steht daher im Mittelpunkt ihrer Frühzeit. Benjamin sieht hier einen Kult der Erinnerung an Menschen, die noch vorhandene Aura macht die Schönheit und gleichzeitig Schwermut jener Photos aus.

Wo jedoch der Mensch aus der Photographie verschwunden ist, macht sich der Ausstellungswert bemerkbar – Benjamin führt den Photographen Eugène Atget²⁸ als Beispiel an, der um neunzehnhundert menschenleere Pariser Straßen ablichtete. Benjamin zufolge beunruhigen diese Werke den Betrachter, sie fordern eine bestimmte Rezeption, da sie eine verborgene politische Bedeutung haben (Benjamin sieht in ihnen Beweisstücke im historischen Prozess).²⁹

²⁷ Schöttker hierzu: „Die Begriffe [Kultwert und Ausstellungswert] sind als ‚polare‘ gedacht, doch können die damit bezeichneten Phänomene sich in den Werken vermischen. ‚Kultwert‘ hat ein Kunstwerk nach Benjamin, wenn es Teil religiöser Rituale ist, ‚Ausstellungswert‘, wenn es durch mechanische oder technische Reproduktion Mobilität aufweist (durch Abguß, Druck, Photographie etc.).“ Schöttker a. a. O., S. 212

²⁸ Eugène Atget: „[F]ranzösischer Photograph, fertigte ab 1898 über 10 000 Glasplatten-Aufnahmen von Paris an, auf denen er vor allem die verschwindende Altstadt und die ärmlichen Viertel festhielt. Die Aufnahmen ordnete er in Serien (‚Läden‘, ‚Interieurs‘ etc.).“ Schöttker a. a. O., S. 185

²⁹ Zu näheren Ausführungen dieses Themas vgl. die Kapitel 1.3. und 1.4. dieser Arbeit.

Kontemplation ist ihnen gegenüber unangebracht, daher brauchen sie eine Beschriftung als Wegweiser, die beispielsweise in illustrierten Zeitungen Gang und Gebe wird. Auch hier schlägt Benjamin eine Brücke zum Film – die Direktiven sind dort noch präziser und gebieterischer, da die Auffassung jedes Bildes durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben ist.

1.2.4. Kult und Film

Walter Benjamin kritisiert die frühe Filmtheorie, die krampfhaft bemüht ist, den Film der Kunst zuzuschlagen. Dies beruht auf einer Streitfrage des 19. Jahrhunderts, die den Kunstwert der Produkte von Malerei und Photographie zum Inhalt hatte. Die Frage, ob Photographie Kunst sei, wurde von den Filmtheoretikern des 20. Jahrhunderts übernommen und führte zur Tendenz, kultische Elemente in ihren Gegenstand hineinzuzinterpretieren (was, in Anbetracht sozial kritischer Filme, beispielsweise jenen von Charlie Chaplin, Benjamin zufolge mit blinder Gewaltsamkeit geschah).

Benjamin plädiert dafür, die Fragestellung selbst zu hinterfragen: so sollte es eigentlich darum gehen, „*ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe*“³⁰. Anstatt jedoch diese Funktionsveränderung der Kunst zu sehen, die Photographie und Film mit sich gebracht haben, sprechen auch Autoren der 30er Jahre noch in jener überkommenen Weise vom Film: so ortet der von Benjamin zitierte österreichische Schriftsteller Franz Werfel dessen Sinn im einzigartigen Vermögen, das Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen, während der Film durch die sterile Kopie der Außenwelt von der Kunst ausgeschlossen bleibe.³¹ Dies widerspricht Benjamins Sichtweise voll und ganz.

1.2.5. Apparatur und Test

Benjamin vergleicht Bühnenschauspieler und Filmdarsteller: Während ersterer dem Publikum seine Kunstleistung präsentiert, wird die Leistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Diese Apparatur nimmt zur Kunstleistung des Darstellers Stellung, der Cutter wiederum komponiert eine Folge von Stellungnahmen. Die Leistung des Filmdarstellers wird laut Benjamin durch die Kamerabewegung und Spezialeinstellungen (wie Großaufnahmen) optischen Tests unterworfen. An die Form einer Testleistung erinnert ebenfalls das in der ersten Fassung des Kunstverkaufsatzes herausgestellte, jederzeit mögliche Eingreifen eines Gremiums von Fachleuten (Produktionsleiter, Regisseur,

³⁰ Benjamin: KWA 1939, S. 24

³¹ Benjamin verweist auf Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. „Neues Wiener Journal“, cit. Lu, 15 novembre 1935.

Kameramann, Tonmeister, Beleuchter, usw.), das die Kunstleistung des Darstellers mitbestimmt.

Der wichtige Begriff des Tests betrifft auch das Publikum: Da es keinen persönlichen Kontakt zwischen Filmdarsteller und Publikum gibt, nimmt letzteres die Position eines ungestörten Betrachters ein. *„Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet.“*³² Hier haben Kultwerte keinen Ort mehr.

Benjamin sieht hier eine Parallele zur Ökonomie – „Die Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die die Apparatur am Filmdarsteller zustande bringt, entspricht der außerordentlichen Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die durch die ökonomischen Umstände für das Individuum eingetreten ist.“³³

So geht es bei der Berufseignungsprüfung um Ausschnitte aus der Leistung des Individuums, wie es beim Film um Ausschnitte aus der Leistung des Darstellers geht.

Noch deutlicher bespricht Walter Benjamin dies in der ersten Fassung des Kunstwerkaufsatzes: sowohl der Filmdarsteller als auch die Mehrzahl der Städtebewohner, die in einen Arbeitsprozess eingebunden sind, der „durch das laufende Band normiert wurde“³⁴, müssen Leistungen am mechanisierten Test bestehen und sich an Aufgaben messen, die eine Apparatur ihnen stellt. Das Besondere am Film ist nun, dass er diese Testleistung ausstellbar macht, *„indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht.“*³⁵

Die eigentliche Leistung des Filmdarstellers nämlich ist es, im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beizubehalten, worin auch das große Interesse am Film begründet liegt:

„Denn eine Apparatur ist es, vor der die überwiegende Mehrzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß. Abends füllen dieselben Massen die Kinos, um zu erleben, wie der Filmdarsteller für sie Revanche nimmt, indem *seine* Menschlichkeit (oder was ihnen so erscheint) nicht nur der Apparatur gegenüber sich behauptet, sondern sie dem eignen Triumph dienstbar macht.“³⁶

Auch in der Politik wirkt sich die Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik Benjamin zufolge aus: Hier geht es ebenso vermehrt darum, sich vor

³² Benjamin: KWA 1939, S. 27. Zum Begriff des Tests schreibt Schöttker: „Benjamin betont [...], dass beim Film eine ‚Apparatur‘ zwischen Schauspieler und Zuschauer trete, die den Charakter der Bilder bestimme. Der Zuschauer nehme nicht Bilder der Wirklichkeit, sondern Bilder der Kamera wahr. Diese ‚Haltung‘ des Publikums kennzeichnet Benjamin mit den Worten: ‚es testet‘.“ Schöttker a. a. O., S. 144f

³³ Benjamin: KWA 1939, S. 27

³⁴ Benjamin: KWA 1935, S. 450

³⁵ Ebd. S. 450

³⁶ Ebd. S. 450

der Apparatur (Radio und Fernsehen) darzustellen. Wieder sind es prüfbare Leistungen, die eine Auslese vor der Apparatur mit sich bringen, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.

1.2.6. Zur Leistung und Aura des Filmdarstellers

Der Filmdarsteller muss also nicht vor allem jemanden anderen, sondern sich selbst vor der Apparatur darstellen.³⁷ Benjamin zitiert den italienischen Schriftsteller und Dramatiker Luigi Pirandello, der die negativen Seiten dieser Tatsache hervorhebt³⁸: der Filmschauspieler befindet sich Pirandello zufolge der Bühne und sich selbst gegenüber im Exil, er verwandelt sich in ein stummes Bild (Pirandello schreibt über den Stummfilm, beim Tonfilm ist es laut Benjamin jedoch nicht viel anders – der Darsteller spielt hier für zwei Apparaturen).

Benjamin erkennt auch hier wieder eine Zerstörung der Aura, nämlich der Aura des Darstellers, sowie der des Dargestellten. Denn die Aura ist ans Hier und Jetzt gebunden, ein Abbild davon gibt es nicht.

Im Gegensatz zur Theaterbühne wird oft die größte Wirkung in der Filmdarstellung erzielt, wenn so wenig wie möglich „gespielt“ wird. Benjamin erwähnt in diesem Zusammenhang die Ergebnisse des Filmpublizisten, Kunsttheoretikers und Journalisten Rudolf Arnheim, der spezielle Praktiken des Films im Vergleich zum Theater in seinem Buch „Film als Kunst“ untersucht hat.³⁹ So wird der Filmschauspieler Arnheim zufolge mitunter wie ein Requisit behandelt (Arnheim nennt hier den französischen Regisseur Carl Theodor Dreyer, der in seinem Film „La Passion de Jeanne d’Arc“ [Frankreich 1928] den Versuch unternahm, die Darsteller ohne Schminke spielen zu lassen⁴⁰), während Requisiten entscheidende Funktionen, ja Rollen bekommen können. Beispielsweise kann im Film eine in Gang befindliche Uhr zur Darstellung des Zeitvergehens verwendet werden, was im Theater nicht möglich ist.

„So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.“⁴¹

Weiters kann der Filmdarsteller sich viel weniger oder überhaupt nicht in eine Rolle versetzen, wie dies im Theater der Fall ist (wo es „eine kontinuierliche Einheit von Person

³⁷ Diese Tatsache rückt den Subjektstatus des Filmdarstellers in Richtung Objektstatus.

³⁸ Benjamin verweist auf Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in : *L’art cinématographique II*. Paris 1927, p. 14/15

³⁹ Benjamin verweist auf Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin 1932

⁴⁰ Hierzu Schöttker: „Der Film schildert den Hexenprozeß der Johanna von Orleans im Jahr 1491. Dreyer stützt sich auf überlieferte Akten, komprimiert aber die Prozeßdauer auf einen Tag. Der von Benjamin angesprochene Verzicht auf ein Maskenbild zeigt sich deutlich in den Großaufnahmen zu Mimik.“ Schöttker a. a. O., S. 188

⁴¹ Benjamin: KWA 1939, S. 29

und Spiel“⁴² gibt). Seine Leistung ist nicht einheitlich, „sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt“⁴³. Bedingt durch äußere Umstände (wie die Ateliermiete), sowie durch die Maschinerie (vor allem durch die Beleuchtung), zerfällt das Spiel des Filmdarstellers in montierbare Episoden, die ganz unabhängig voneinander aufgenommen werden könnten.

*„Bei der Filmaufnahme kann kein Darsteller beanspruchen, den Zusammenhang, in dem seine eigene Leistung steht, zu überblicken.“*⁴⁴

Die Anforderung, eine Leistung ohne unmittelbaren erlebnismäßigen Zusammenhang mit einer Situation zu liefern, erkennt Benjamin wiederum als typisches Merkmal für einen Test. Dies alles sind eindeutige Merkmale des Umstands, dass die Kunst aus dem Reich des „’schönen Scheins‘“⁴⁵ entwichen ist.

Auf das Einschrumpfen der Aura (von Darsteller und Dargestelltem) antwortet der Film mit dem Starkultus⁴⁶, mit dem künstlichen Aufbau der „’personality‘“⁴⁷ außerhalb des Ateliers. Hier ortet Benjamin jedoch nur den fauligen Zauber des Warencharakters der von Zauber umgebenen Starpersönlichkeit. Während in Westeuropa die kapitalistische Ausbeutung des Films herrscht⁴⁸, beurteilt Benjamin den russischen Film positiver:

⁴² Schöttker a. a. O., S. 146

⁴³ Benjamin: KWA 1939, S. 29

⁴⁴ Benjamin: KWA 1935, S. 453

⁴⁵ Benjamin: KWA 1939, S. 30

⁴⁶ Schöttker hierzu: „Benjamin verwendet [...] den Begriff ‚Starkultus‘, bezieht sich also auf seine Begriffe ‚Kult‘ und ‚Kultwert‘, die er [...] verwendet hatte, um die Bindung der Kunst an religiöse Rituale zu charakterisieren. Der Starkult läßt sich in der Tat als Erneuerung des Geniekults unter den Bedingungen der Massenkultur auffassen. Bis etwa 1910 agierten Schauspieler im Film anonym; für Filme wurde mit dem Namen der Produktionsfirma geworben. Größere Bedeutung gewannen Schauspieler als Persönlichkeiten erst im Konkurrenzkampf US-amerikanischer Filmgesellschaften. Ihre Namen erschienen nun auf Plakaten, Fan-Magazine unterstützten die Werbung. Seit 1920 weitete sich das Phänomen auch in Europa aus. [...] Benjamin [...] deutet darüber hinaus weitreichende Verbindungen zwischen Starkult und Führerkult an“ (vgl. hierzu Kapitel 1.2.5. dieser Arbeit). Schöttker a. a. O., S. 146f

An anderer Stelle beschreibt Schöttker die Gemeinsamkeiten von Starkult und Führerkult nochmals: „Enthusiastische Form[en] der Verehrung von Persönlichkeiten durch ein Massenpublikum. Während der Führerkult seit den frühen Zivilisationen existiert und im 20. Jahrhundert vom Faschismus erneuert wird [...], ist der Starkult erst am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Photographie entstanden (Starpostkarte). Durch die ökonomischen Interessen der Filmindustrie im 20. Jahrhundert wurde er ein verbreitetes Phänomen. Starkult und Führerkult relativieren die These vom ‚Verfall der Aura‘ in der Moderne, da sie Elemente des Auratischen erneuern“. Schöttker a. a. O., S. 213. Zum Führerkult im Folgenden noch mehr.

⁴⁷ Benjamin: KWA 1939, S. 31

⁴⁸ Schöttker hierzu: „Benjamins Analyse des Star-Phänomens verbindet sich mit einer Kritik der kapitalistischen Filmwirtschaft“: Man könne „dem Film zwar ein revolutionäres Potential im ästhetischen Sinne, nicht aber eine ‚revolutionäres Verdienst‘ im politischen Sinne zusprechen.“ Schöttker a. a. O., S. 147. Auf dieses Thema kann hier jedoch nicht näher eingegangen werden.

Darin stellen die Menschen sich selbst in ihrem Arbeitsprozess dar⁴⁹, anstatt Darsteller im herkömmlichen Sinn zu sein (es kommt also zu einem Wechsel vom Betrachter zum Akteur).⁵⁰

1.2.7. Eine Natur zweiten Grades

Benjamin beschreibt die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film: „Ein Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist.“⁵¹

Es gibt dabei nämlich keinen Standpunkt, von dem aus die Aufnahmeapparatur nicht zu sehen wäre (außer die Position der Pupille des Betrachters stimmt genau mit jener der Linse des Aufnahmegerätes überein). Das Ergebnis der Filmaufnahme, die illusionäre Natur, ist eine Natur zweiten Grades – sie ist das Ergebnis des Schnitts. Benjamin beschreibt dies konkreter: *„Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist.“*⁵²

Die apparatfreie Realität ist also das Künstlichste geworden. Um die speziellen Aspekte des Films herauszustellen vergleicht Benjamin Kameramann und Maler, die sich wie Chirurg und Magier zueinander verhalten: Während der Magier die natürliche Distanz durch Handauflegen nur wenig verringert, vermindert der Chirurg sie durch das operative Eindringen in das Innere des Patienten sehr. Der Maler behält wie der Magier die natürliche Distanz bei und erhält als Ergebnis ein totales Bild, der Kameramann aber dringt wie der Chirurg tief ins Gewebe ein. Das Ergebnis ist ein zerstückeltes, die Teile finden nach einem neuen Gesetz zusammen.

Benjamin schließt daraus: *„So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“*⁵³

⁴⁹ Schöttker hierzu: „Die Bewegung für proletarische Kultur (kurz: ‚Proletkult‘) zielte nach der Oktoberrevolution 1917 auf eine Kunst, die den Arbeitsalltag und die neue Gesellschaft zum Thema macht.“ Ebd. S. 189. „Die sowjetische Proletkult-Bewegung arbeitete [...] mit proletarischen Laiendarstellern in Theater und Film.“ Ebd. S. 190

⁵⁰ Das den Kunstverkaufsatz durchziehende Thema Kapitalismus, das unter anderem mit der aktuellen politischen Lage zur Entstehungszeit des Aufsatzes (Faschismus und Nationalsozialismus in Europa) verknüpft wird, kann in dieser Diplomarbeit nur äußerst knapp angerissen werden. In diesem Absatz sei also vor allem auf die für diese Arbeit wichtige These Benjamins hingewiesen, dass das neue Medium Film für kapitalistische und die Massen manipulierende Zwecke missbraucht werde.

⁵¹ Benjamin: KWA 1939, S. 34

⁵² Ebd. S. 35

⁵³ Ebd. S. 36

1.2.8. Kunst und Massen – simultane Kollektivrezeption

Durch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert sich Benjamin zufolge das Verhältnis der Massen zur Kunst⁵⁴: Ihr Verhalten gegenüber dem Film wird fortschrittlicher als ihr Verhalten gegenüber der Malerei, wo es laut Benjamin sogar rückschrittlich ist. Dieser Fortschritt ist dadurch gekennzeichnet, dass die Lust am Schauen und Erleben mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers verbunden ist – eine kritische und eine genießende Haltung des Publikums fallen zusammen. Im Verhältnis zur Malerei ist es gerade umgekehrt – „Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen.“⁵⁵

Dies ist laut Benjamin ein Anzeichen dafür, dass die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert.

Der Grund für das fortschrittliche Verhältnis der Masse zum Film liegt für Benjamin darin, dass eine bestimmte Kunstbetrachtung, die simultane Kollektivrezeption des Films, möglich ist. Im Umkehrschluss macht dieser Umstand auch das rückschrittliche Verhalten gegenüber der Malerei aus – „Das Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder durch Wenige.“⁵⁶

Es ist nicht möglich, dass die Massen sich gegenüber der Malerei in der Art und Weise selbst organisieren und kontrollieren können wie gegenüber dem Film, wo, wie Benjamin schreibt, „die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt [sind]. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.“⁵⁷

Die simultane Kollektivrezeption des Films, die Benjamin hier hervorhebt, ist für ihn von großer Bedeutung, da sie mit der zentralen Forderung des Kunstverkaufsatzes nach einer notwendigen Politisierung der Kunst zusammenhängt (für deren Umsetzung die Kunstform des Films Benjamin besonders geeignet scheint).⁵⁸

Auf diese Kollektivrezeption bezieht sich auch die deutsche Philosophin Birgit Recki, wendet sich jedoch gegen Walter Benjamins Einschätzung: „Für Benjamin war es die große Hoffnung, die sich an das neue Medium knüpfen ließe, daß der Film in der ‚simultanen Kollektivrezeption‘, also durch seine öffentliche Rezeptionsweise eine unvordenkliche Chance für die *Politisierung der Kunst* biete, indem die Masse der in aufmerksamer

⁵⁴ Schöttker spricht hier von der unterschiedlichen Einstellung der Massen zu den neuen Bildformen, also von einem Wandel der Bildrezeption. Vgl. Schöttker a. a. O., S. 149

⁵⁵ Benjamin: KWA 1939, S. 37

⁵⁶ Ebd. S. 37

⁵⁷ Ebd. S. 37

⁵⁸ Vgl. hierzu die vollständige Darstellung des Verlaufs des Kunstverkaufsatzes in diesem Kapitel.

Zerstreutheit versammelten Rezipienten die exemplarische Repräsentation der neuen antibürgerlichen Masse wäre.“⁵⁹

Recki bezweifelt die Vorstellung vom wesentlich öffentlichen Charakter der Filmrezeption im großen Vorführraum. Zwar sitzt man zu Hunderten in einem Raum, für den Modus des Erlebens muss das aber nichts bedeuten. Auf keinen Fall jedoch kann man aus der Größe des Publikums schließen, „daß für das Verhältnis zum Vorgang auf der Leinwand das Bewußtsein des Mitpublikums in irgendeiner Weise *konstitutiv* wäre.“⁶⁰

Die Mitschauenden sind vor allem in den wenigen Minuten vor Filmbeginn am üblicherweise hohen Geräuschpegel spürbar, wobei jedoch eine selbstbezogene Dominanz vorherrscht, die nicht auf ein Bewusstsein von der eigenen Situation in einer Öffentlichkeit schließen lässt. Den Grund für die Intensität dieser Gespräche findet Recki im Vergleich zur konzentrierten Stille beim Hauptfilm: „Man hat die letzte Chance zur Mitteilung genutzt – vor einem Abschied für längere Zeit. Während der Vorführung hat jeder Kontakt mit dem Nachbarn notwendig den Charakter des Heimlichen. [...] Denn im Dunkel vor der illuminierten Leinwand zieht sich jeder in die Haltung des solitären Betrachters zurück“⁶¹.

Diese zu Walter Benjamin konträre Einschätzung bekräftigt Birgit Recki an anderer Stelle durch das Beispiel eines verstohlenen Blickes ins Profil einer noch wenig vertrauten Begleitperson, wenn eine unerwartet pornographische Szene auf der Kinoleinwand erscheint: „Solche Blicke bekräftigen unbewußt die stillschweigende Übereinkunft, die das Kinopublikum verbindet – und in die selbst Paare und Gruppen einbezogen sind: Eigentlich sitzt da im Rahmen der Dunkelheit jeder ganz für sich.“⁶²

1.2.9. Film und Psychologie – das Optisch-Unbewusste

Im Weiteren beschäftigt Walter Benjamin sich mit Parallelen zwischen dem Film und der Psychologie, sowie mit dem Verhältnis von Film und Wissenschaft. Der Mensch stellt nicht nur sich selbst der Aufnahmeapparatur, sondern vor allem die Umwelt mit Hilfe der Aufnahmeapparatur dar. So hat der Film Benjamin zufolge neben der Fähigkeit zu testen vor allem die Erfahrungs- und Wahrnehmungswelt mit Methoden bereichert, indem er, wie auf anderem Gebiet die Psychologie, Dinge isoliert und analysierbar macht, die vorher nicht auf diese Weise wahrgenommen wurden bzw. wahrgenommen werden konnten. Durch die

⁵⁹ Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 54

⁶⁰ Ebd. S. 55

⁶¹ Ebd. S. 55

⁶² Ebd. S. 57

technischen Möglichkeiten des Films kommt es also zu einer Vertiefung der Apperzeption⁶³ in der ganzen Breite der optischen und akustischen „Merkwelt“⁶⁴.

Dadurch wird die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft befördert – das vom Film herauspräparierte Verhalten fesselt durch artistischen Wert und wissenschaftliche Verwertbarkeit.

„Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern!“⁶⁵

Benjamin beschreibt die hoffnungslose Kerkerwelt der Stadt⁶⁶, die der Film „mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“⁶⁷ sprengt, „so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“⁶⁸

So dehnen sich Raum und Bewegung unter Großaufnahme und Zeitlupe, die Vergrößerung zeigt völlig neue Strukturbildungen der Materie und die Zeitlupe entdeckt Unbekanntes in bekannten Bewegungen.

Benjamin schließt daraus, „daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht“⁶⁹. An die Stelle eines „vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums“⁷⁰ tritt ein unbewusst durchwirkter. Durch die Kamera, die mit ihren Hilfsmitteln (Unterbrechen und Isolieren, Dehnen und Rafften des Ablaufs, Vergrößern und Verkleinern) eingreift, erfahren wir Benjamin zufolge vom Optisch-Unbewussten, so wie vom Triebhaft-Unbewussten durch Sigmund Freuds Psychoanalyse.

Auf diesen Zusammenhang geht Walter Benjamin in der ersten Fassung des Kunstwerkaufsatzes weit umfangreicher ein: Die vielfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen großteils außerhalb eines normalen Spektrums der Sinneswahrnehmung. So ist die Welt der Gesichtswahrnehmung in Filmen betroffen von Deformationen und Stereotypen, von Verwandlungen und Katastrophen, Zustände, die sie auch in Psychosen, Halluzinationen und Träumen betrifft. Mit

⁶³ Schöttker beschreibt Benjamins Begriff der Apperzeption wie folgt: „Der Begriff bezeichnet die Aneignung eines Gegenstandes durch das Zusammenspiel von sinnlicher und geistiger Wahrnehmung. Er wird von Benjamin ohne erkennbare Unterscheidung in gleicher Weise wie die Begriffe Wahrnehmung und zum Teil auch Rezeption [...] verwendet.“ Schöttker a. a. O., S. 211

⁶⁴ Benjamin: KWA 1939, S. 39

⁶⁵ Ebd. S. 40

⁶⁶ Zur Verbindung von Film und Stadt bei Benjamin später noch mehr.

⁶⁷ Benjamin: KWA 1939, S. 40

⁶⁸ Ebd. S. 40

⁶⁹ Ebd. S. 40

⁷⁰ Ebd. S. 41

diesen Verfahrensweisen der Kamera macht sich die Kollektivwahrnehmung des Publikums also die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen, jedoch weniger mit Darstellungen der Traumwelt, „als mit der Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus.“⁷¹

Benjamin ortet aber eine weitaus bedeutendere Funktion dahinter: Die Folgen der Technisierung erzeugen ihm zufolge gefährliche Spannungen in den großen Massen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen. Dieselbe Technisierung hat sich laut Benjamin jedoch gegen solche Massenpsychosen die Möglichkeit einer psychischen Impfung durch gewisse Filme geschaffen, „in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar. Die ungeheuren Massen grotesken Geschehens, die zur Zeit im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus der Verdrängung drohen, die die Zivilisation mit sich bringt.“⁷²

Amerikanische Groteskfilme⁷³ und Filme Disneys bewirken Benjamin zufolge eine therapeutische Sprengung des Unbewussten, auch Chaplin hat für Benjamin hier seinen Platz.

1.2.10. Vom Dadaismus zur Chockwirkung des Films

Im Kunstwerkaufsatz ebenfalls Thema ist der Dadaismus⁷⁴, der von Benjamin als eine jener Kunstformen beschrieben wird, die dem Film unmittelbar vorausgegangen sind, und welcher ein Beweis für folgende Aussage zu sein scheint:

⁷¹ Benjamin: KWA 1935, S. 462. Die Figur der „Mickey Maus“ wurde in Produktionen des Disney-Konzerns (USA 1928-1935, Regie: Walt Disney) auch in Deutschland (seit 1930 unter dem Namen „Micky Maus“ in deutscher Sprache) bekannt. Vgl. hierzu Schöttker a. a. O., S. 151f und S. 247

⁷² Benjamin: KWA 1935, S. 462

⁷³ Schöttker zum Groteskfilm: „Die ersten Kurzfilme mit komischen Inhalten entstanden bald nach Erfindung des Kinos. Sie wurden auf Jahrmärkten und in Varietés aufgeführt. Marc Sennett drehte ab 1909 längere Slapsticks, die die Auswirkungen der Technik auf das Leben zum Thema haben. In Sennetts Firma *Keystone* begann Chaplins Karriere.“ Schöttker a. a. O., S. 191

⁷⁴ Schöttker beschreibt den Dadaismus näher: „Bezeichnung für eine literarisch-künstlerische Bewegung, die 1916 in Zürich entstand. Beteiligt waren Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara und Hans Richter, die wegen des Krieges in die Schweiz emigriert waren. Sie entwickelten aktionistische Kunstformen, zu denen Lautpoesie, Collagen und Happenings gehörten. Dada-Gruppen entstanden ab 1918 auch in New York (Marcel Duchamp, Man Ray) und mit stärker politischer Ausrichtung in Berlin (George Grosz, Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield). Mitte der zwanziger Jahre zerfiel die Bewegung; einige Vertreter schlossen sich den Konstruktivisten, andere den Surrealisten an.“ Ebd. S. 192

Und an anderer Stelle: Der Dadaismus verwandte „ästhetische Verfahren des Kubismus und des Futurismus [...]. Alle drei Kunstrichtungen gehören zu den frühen Avantgarde-Bewegungen, die Ideen der modernen Kunst radikalisierten (Montagetechnik, Verknüpfung von Schrift und Bild, Vermischung der Künste, Fragmentarisierung, Abstraktion, Reduktion und Konstruktion). Der Film spielte in der frühen Avantgarde jedoch keine Rolle. [...] Benjamin war über die Dada-Bewegung und andere Richtungen der Avantgarde auch durch persönliche Kontakte informiert“. Ebd. S. 152

„Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“⁷⁵

Anders gesagt geht Benjamin also von der These aus, „daß die Künste künftige Entwicklungen vorwegnehmen“⁷⁶.

Jede ausgebildete Kunstform steht Benjamin zufolge im Schnittpunkt von drei Entwicklungslinien: So arbeitet erstens die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin (vor dem Film gab es Photobüchlein [„Daumenkinos“] und Automaten). Zweitens versuchen überkommene Kunstformen laut Benjamin angestrengt gewisse Effekte zu erreichen, die die neue Kunstform etwas später zwanglos erzielt (die Dadaisten versuchten Bewegung ins Publikum zu bringen, der Film [beispielsweise Werke von Chaplin] schafft dies leicht). Drittens arbeiten gesellschaftliche Veränderungen auf eine Wandlung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunst zugute kommt: So versammelte sich vor der großen Beliebtheit des Films bereits ein Publikum im Kaiserpanorama, wo jeder für sich in eines der Stereoskope schaute, vor denen einzelne Bilder auftauchten, kurz verharrten und von anderen abgelöst wurden⁷⁷.

Hier bemerkt Benjamin eine Dialektik der Entwicklung – vor der kollektiven Bildbetrachtung geschah diese durch den Einzelnen. Übereinstimmung herrscht für ihn jedoch im kollektiven Empfinden – Leere ist ihm zufolge sowohl im Kaiserpanorama als auch im Kino (wenn auch dort in größerem Ausmaß) unangenehm.⁷⁸

Was sich also durch einen veränderten technischen Standard in der neuen Kunst zwanglos als Effekt ergibt, wirkt in der ihr Vorangehenden mitunter barbarisch. So etwa beim Dadaismus, der mit den Mitteln der Malerei und Literatur jene Effekte zu erreichen versuchte, die das Publikum Benjamin zufolge bald darauf im Film suchte.

Die grundsätzliche Nachfrage, die Benjamin hinter der Beliebtheit des Films erkennt, ist jene nach Ablenkung. Diese erzeugt in etwas anderer Form bereits der Dadaismus, schießt dabei aber über das Ziel hinaus, wie es laut Benjamin jede neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen tut. So steht im Zentrum des Dadaismus die Intention, Kunstwerke zu schaffen, die als Gegenstände kontemplativer Versenkung unverwertbar sind. Dies wird durch Entwürdigung des Materials erreicht (materieller wie sprachlicher Abfall findet Einzug in

⁷⁵ Benjamin: KWA 1939, S. 41

⁷⁶ Schöttker a. a. O., S. 152

⁷⁷ Schöttker zum Kaiserpanorama: „Es wurde von August Fuhrmann ab 1880 in der Berliner Kaiserpassage betrieben; später gab es in Europa ca. 250 Ableger. Die Besucher saßen dabei um eine Rotunde mit 24 Guckkästen, die stereoskopische Aufnahmen enthielten und mechanisch von einem Platz zum nächsten kreisten. Die Bilder zeigten Sehenswürdigkeiten und exotische Plätze aus aller Welt. Das Berliner Kaiserpanorama wurde 1939 geschlossen, die letzte Filiale in Wien stellte den Betrieb 1955 ein.“ Ebd. S. 193

⁷⁸ Vgl. hierzu Birgit Reckis Einwand gegen die Kollektivrezeption bei Walter Benjamin in Kapitel 1.2.8. dieser Arbeit. Recki würde sich wohl gegen die Wichtigkeit eines vollen Kinosaals aussprechen.

Gedichte wie Gemälde), die die Aura der Hervorbringung dadaistischer Kunstwerke zerstört. Mit den Mitteln der Produktion wird der Kunst das Brandmal einer Reproduktion aufgedrückt.

Der kontemplativen Versenkung tritt so „die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber“⁷⁹. Diese Ablenkung erreichen die Dadaisten, indem sie mit ihrer Kunst Skandale hervorrufen und öffentliches Ärgernis erregen. „Das durch den Dadaismus provozierte soziale Verhalten ist: Anstoß nehmen.“⁸⁰ So „wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität.“⁸¹

Insgesamt hat der Dadaismus also „die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktil ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Betrachter eindringen.“⁸²

Kontemplation ist angesichts einer Filmaufnahme laut Benjamin nicht möglich, da sie sich zu schnell verändert, um vom Auge fixiert werden zu können. Der französische Schriftsteller sowie Filmgegner Georges Duhamel wird hierzu von Benjamin zitiert:

„Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“⁸³

Diese Unterbrechung des Assoziationsablaufs bezeichnet Benjamin als „Chockwirkung“⁸⁴, der sich auszusetzen ein Bedürfnis der Menschen geworden ist, um sich der (beispielsweise durch den Großstadtverkehr) gesteigerten Lebensgefahr⁸⁵ anzupassen – zentral ist hier also eine Entsprechung in der Wirklichkeit, der Film ist die der Wirklichkeit entsprechende Kunstform.⁸⁶ Die Chockwirkung des Films will mit gesteigerter Geistesgegenwart

⁷⁹ Benjamin: KWA 1939, S. 43. In beiden Fällen, bei der Versenkung in ein Kunstwerk, sowie bei der Ablenkung durch ein Kunstwerk, handelt es sich also um ein soziales Verhalten (wobei Benjamin die Versenkung genau gesagt als asozial beschreibt: er spricht von der Versenkung, „die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde“ [ebd. S. 43]). Durch diese Verbindung jedenfalls zeigen sich die Veränderungen in der Kunst als durch gesellschaftliche Veränderungen bedingt.

⁸⁰ Benjamin: KWA 1935, S. 463

⁸¹ Benjamin: KWA 1939, S. 43

⁸² Ebd. S. 43

⁸³ Ebd. S. 44. Lt. Benjamin zitiert nach: Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2e éd., Paris 1930, p. 52

⁸⁴ Benjamin: KWA 1939, S. 44

⁸⁵ An dieser, sowie an weiteren Stellen im Kunstverkaufsatz, thematisiert Walter Benjamin auch die aktuelle politische Lage der 30er Jahre (Faschismus und Nationalsozialismus in Europa). So geht die Lebensgefahr für die Menschen der Gegenwart (der 30er Jahre) von Veränderungen aus, wie sie nicht nur der Großstadtverkehr bedingt, sondern „wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger“ (Benjamin: KWA 1939, S. 44) bzw. konkreter „im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung“ (Benjamin: KWA 1935, S. 464) erlebt. Auf diese Anspielungen und ihren Hintergrund kann aufgrund des begrenzten Umfangs und Themas dieser Arbeit allerdings nicht näher eingegangen werden.

⁸⁶ Zur Unmöglichkeit der Kontemplation in der der Wirklichkeit entsprechenden Kunstform des Films findet sich eine inhaltlich ergänzende Stelle im Kommentar von Schöttker, an der der Kunsthistoriker Jonathan Crary zitiert wird: In den verschiedensten Fragmenten der Schriften Benjamins „treffen wir auf einen veränderlichen und sich wandelnden Betrachter, der durch neue städtische Räume, Technologien und neue ökonomische wie symbolische Funktionen von Bildern und Produkten geprägt ist – Formen künstlichen Lichts, neue Verwendungen von Spiegeln, Glas- und Stahlarchitektur, Verkehrswege, [...] Fotografie, der Mode, der

aufgefangen sein, was den aktuellen, tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates der Menschen entspricht.⁸⁷

Zusammenfassend gesagt hat der Film durch seine technische Struktur also eine physische Chockwirkung hervorgebracht, welche beim Dadaismus noch in der moralischen Chockwirkung „verpackt“⁸⁸ war. In seinen „vorgeschrittensten“⁸⁹ Werken (vor allem bei Chaplin) vereinigt der Film die beiden Chockwirkungen Benjamin zufolge also auf einer neuen Stufe.

Auch andere Kunstformen, die dem Film vorangingen, können laut Benjamin durch jenen analysiert werden: so sind Kubismus und Futurismus⁹⁰ mangelhafte Versuche der Kunst, „der Durchdringung der Wirklichkeit mit der Apparatur Rechnung zu tragen“⁹¹ (durch eine Art Legierung von Wirklichkeit und Apparatur in der Darstellung), die bald darauf im Film noch ungeahnte Formen annehmen sollte.

1.2.11. Die Rezeption in der Zerstreuung – der Film als Übungsinstrument

Benjamin untersucht „die historische Bedeutung der Massenkultur“⁹² und bezieht sich auf „die alte Klage, dass die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt.“⁹³

„Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlass der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht.“⁹⁴

Dies wird auch auf den Film angewendet, der große Anteilnahme unter den Menschen hervorruft, die jedoch oft in Verruf gerät – so sieht Georges Duhamel im Film „einen

Menge. Für Benjamin war Wahrnehmung zutiefst komplementär und kinetisch – er macht deutlich, dass die Moderne einen kontemplativen Betrachter erst gar nicht mehr zulässt.“ Schöttker a. a. O., S. 169f. Lt. Schöttker zitiert nach: Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 [engl. 1990], S. 30f

⁸⁷ Hierzu mehr im folgenden Kapitel.

⁸⁸ Benjamin: KWA 1939, S. 44

⁸⁹ Benjamin: KWA 1935, S. 464

⁹⁰ Schöttker zum Kubismus: „(von frz. *cube*, Würfel) Von Pablo Picasso [...] und Georges Braque seit 1907/08 entwickelte Form der Malerei, die sich von der Tradition der Naturnachahmung abwandte. Angeregt von Cézanne und der afrikanischen Kunst wurden Motive auf eine fast monochrome Farbgebung reduziert und in verschiedene Perspektiven zerlegt. Um 1914 schlossen sich weitere Künstler [...] der Bewegung an, die auch durch Abstraktionen und die collageartige Verwendung von Objekten in Bildern künstlerisch prägend wirkte.“ Schöttker a. a. O., S. 194

Sowie zum Futurismus: „(von ital. *futura*, Zukunft) Die futuristische Bewegung wurde von Filippo Tommaso Marinetti [...] in Italien gegründet, der die Ideen seit 1909 in Manifesten bekanntmachte. Marinetti forderte neue Ausdrucksformen in allen Künsten durch Hinwendung zur modernen Technik. Anhänger der Bewegung waren bildende Künstler, Schriftsteller, Musiker und Architekten. In den zwanziger Jahren bekannte sich Marinetti zum italienischen Faschismus. Benjamin hatte ihn und andere im September 1924 [...] kennengelernt.“ Schöttker a. a. O., S. 194f

⁹¹ Benjamin: KWA 1939, S. 44

⁹² Schöttker a. a. O., S. 153

⁹³ Benjamin: KWA 1939, S. 45

⁹⁴ Benjamin: KWA 1935, S. 465

Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden...ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt..., kein Licht in den Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles ‚Star‘ zu werden.“⁹⁵

Duhamel verdenkt dem Film also die Anteilnahme, die er bei den Massen weckt. Benjamin vertritt eine völlig andere Sichtweise: Seiner Meinung nach haben die größeren Massen der Anteilnehmenden die Art des Anteils verändert, Quantität ist in Qualität umgeschlagen.

Der Sammelnde versenkt sich ins Kunstwerk, wenn er davor steht, die Masse aber versenkt das Kunstwerk in sich. Dies ist Benjamin zufolge an der Architektur beweisbar, die schon immer der Prototyp eines Kunstwerks war, dessen Rezeption in der Zerstreuung und im Kollektiv erfolgte. Bauten werden laut Benjamin durch Gebrauch und Wahrnehmung, optisch und taktil rezipiert. Der Weg der Gewohnheit ist im Bereich der taktilen Rezeption entscheidend und bestimmt sogar großteils die optische Rezeption, die in Anbetracht von Architektur mehr ein beiläufiges Bemerken als ein gespanntes Aufmerken ist.

Dieser Umstand, der auch für den Film gilt, ist von entscheidender Bedeutung: Die Aufgaben nämlich, die geschichtliche Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat stellen, sind nur durch Optik (also Kontemplation) allein nicht zu lösen.

*„Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“*⁹⁶

Gewöhnen aber kann sich auch ein Zerstreuter, ja gerade die Fähigkeit, eine Aufgabe in der Zerstreuung bewältigen zu können, ist ein Beweis dafür, ans Lösen der Aufgabe gewöhnt zu sein. Wo also das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, gibt es die taktile Dominante, die „die Umgruppierung der Apperzeption regiert.“⁹⁷

„Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind.“⁹⁸

Und da die Einzelnen sich den Aufgaben eventuell entziehen wollen, greift die Kunst (der Film) die wichtigsten Aufgaben da an, wo sie die Massen mobilisieren kann. Im Film hat die Rezeption in der Zerstreuung, die sich auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und für

⁹⁵ Benjamin: KWA 1939, S. 45. Lt. Benjamin zitiert nach: Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2e éd., Paris 1930, p. 58. Im Kontrast zu dieser sehr negativen und undifferenzierten Beschreibung der Funktion und Wirkung des Films stehen alle in dieser Diplomarbeit angeführten Thesen verschiedenster AutorInnen, die im Film mehr als eine bloße Zerstreuung erkennen. Benjamin tut dies, da er den Begriff der „Zerstreuung“ differenziert und die Eigenschaften einer durch „äußerliche“ Eigenschaften des Films herbeigeführten speziellen Zerstreuung beschreibt. Siehe hierzu den weiteren Verlauf dieses Kapitels, sowie besonders Kapitel 1.4. dieser Arbeit.

⁹⁶ Benjamin: KWA 1939, S. 46

⁹⁷ Benjamin: KWA 1935, S. 466

⁹⁸ Benjamin: KWA 1939, S. 46f

Benjamin das Symptom tiefgreifender Veränderungen der Apperzeption ist (Benjamin betont hier wieder den Zusammenhang von Kunst- und Wahrnehmungswandel), ihr eigentliches Übungsinstrument, und in den Kinos ihren zentralen Platz.

In der Chockwirkung seiner Bilderfolge kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen⁹⁹ (der Umstand, dass die taktile Dominante sich dabei in der Optik selber geltend macht, ist für Benjamin ein deutliches Zeichen für die gewaltigen Spannungen seiner Zeit). Der Film drängt den Kultwert zurück, indem er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, die keine kontemplative Aufmerksamkeit einschließt. Das Publikum ist dadurch ein zerstreuter Examiner.

Benjamins zentrale These, dass geschichtliche Wendezeiten eine Veränderung des menschlichen Wahrnehmungsapparates erfordern, ist nicht nur im Kunstverkaufsatz von großer Wichtigkeit. Die beschleunigten Lebensformen in der modernen Großstadt, auf die der Film die Apperzeption des Menschen „trainiert“, spielt beispielsweise auch in Benjamins „Passagen-Werk“ eine Rolle. Der österreichische Philosoph Ludwig Nagl hebt diesen Zusammenhang heraus¹⁰⁰: Die neue Wahrnehmungsform des Films (der, wie oben dargelegt, zunächst durch Zeitraffer und Zeitlupe ins Gewebe der Wirklichkeit eindringt, diese segmentiert und durch Schnitt und „(Re)Montage“¹⁰¹ zu einer Natur zweiten Grades zusammensetzt) „korrespondiert strukturell der beschleunigten Reproduktionsweise moderner Industriegesellschaften: Der Film ist für Benjamin die ‚Auswicklung aller Anschauungsformen, Tempi und Rhythmen, die in den heutigen Maschinen präformiert liegen, dergestalt, dass alle Probleme der heutigen Kunst ihre endgültige Formulierung nur im Zusammenhang des Films finden.‘“¹⁰²

Benjamins Standpunkt wird in ähnlicher Weise auch in seinem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ deutlich, wie Detlev Schöttker hervorhebt: Benjamin widmet sich darin „dem Verhältnis von Chock und Erfahrungsbildung. Benjamin zeigt hier, daß Chocks nicht nur eine Eigenart des Films und des modernen Großstadtlebens sind, sondern ihre Vorgeschichte in der Entwicklung der Technik und der Medien seit dem 19. Jahrhundert haben“.¹⁰³

⁹⁹ Schöttker beschreibt folgendermaßen: Die Chockwirkung des Films hat „nach Benjamins Auffassung eine Entsprechung in den beschleunigten Handlungs- und Wahrnehmungsformen der Moderne (Technik, Verkehr, Fließbandarbeit etc.).“ Sowie: „[D]er Chockerfahrung im Alltag [...] entspricht nach Benjamins Auffassung das Bedürfnis des Publikums nach Zerstreuung, die der Film liefert.“ Schöttker a. a. O., S. 212f

¹⁰⁰ Vgl. Nagl, Ludwig: Ansätze zu einer (noch ausstehenden) Philosophie des Films: Benjamin, Cavell, Deleuze. In: Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie, Konstanz 1999. Workshop-Beiträge. Hrsg. v. Jürgen Mittelstraß. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 1999, S. 1231 – 1238

¹⁰¹ Ebd. S. 1232

¹⁰² Ebd. S. 1232. Lt. Nagl zitiert nach Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band V/1, Das Passagen-Werk, Frankfurt 1982, S. 498

¹⁰³ Schöttker a. a. O., S. 131. Die Stelle, auf die Schöttker sich hier bezieht, lautet: „Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam

Diese wichtige Verbindung von Technik, Großstadtleben und Film wird auch anhand einiger Stellen der ersten Fassung des Kunstverkaufsatzes von 1935 nochmals deutlich, die sich in der Version von 1939 nicht mehr finden. So vergleicht Benjamin Urzeit und Jetztzeit in größerem Umfang¹⁰⁴: Die Kunst der Urzeit stand im Dienste der Magie, hielt gleichzeitig jedoch auch Notierungen für die Praxis fest (beispielsweise Anweisungen zur Ausübung magischer Prozeduren). Die Technik der Urgesellschaft existierte also erst völlig verschmolzen mit dem Ritual. Die Technik der heutigen Gesellschaft aber ist die emanzipierteste, die dieser als eine zweite Natur gegenübersteht und nicht weniger elementar ist als jene Natur, die der Urgesellschaft gegeben war (was Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen).

„Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten.“¹⁰⁵

Diesen Lehrgang bietet dem Menschen die Kunst, insbesondere der Film, der dazu dient, „den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.“¹⁰⁶

Und an einer anderen Stelle: *„Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen.“*¹⁰⁷

1.2.12. Mit der Politisierung der Kunst gegen die Ästhetisierung der Politik

Im Nachwort des Kunstverkaufsatzes wendet Walter Benjamin sich aus einem marxistischen Standpunkt heraus der zur Entstehungszeit des Kunstverkaufsatzes aktuellen politischen Lage

haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; [...] Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerbens, Abdrückens usf. wurde das ‚Knipsen‘ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerabdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen postumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr einer großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. [...] So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“ Ebd. S. 131. Zitiert nach: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Band I/2, Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 630f

¹⁰⁴ Vgl. hierzu Kapitel 1.2.2. dieser Arbeit.

¹⁰⁵ Benjamin: KWA 1935, S. 444

¹⁰⁶ Ebd. S. 444f

¹⁰⁷ Ebd. S. 460

(Faschismus¹⁰⁸ und Krieg) in Verbindung mit der Kunst zu.¹⁰⁹ Um die vorhandenen Eigentumsverhältnisse aufrechtzuerhalten, gleichzeitig jedoch die neuen proletarisierten Massen organisieren zu können, lässt der Faschismus Benjamin zufolge letztere zu ihrem Ausdruck kommen, indem das politische Leben ästhetisiert wird (in Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, großteils vermittelt durch die Wochenschau), es kommt also zu einer „Vereinnahmung der Ästhetik durch die Politik“¹¹⁰. Benjamin sieht eine Vergewaltigung der Massen und der Apparatur, die zur Herstellung von Kultwerten (Benjamin bezieht sich hier auf den „Führerkult“, der mit Hilfe der Massenmedien das Auratische zu erneuern versuche“¹¹¹) missbraucht wird – die Apparatur kann die Massenbewegungen deutlicher sichtbar machen als das Auge, da sie über die Möglichkeit von Vogelperspektive und Vergrößerung verfügt. Es ist also eine „Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“¹¹²

1.3. Kleine Geschichte der Photographie¹¹³

Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ (dieser Aufsatz erschien 1931 in drei Teilen in der „Literarischen Welt“) soll im Folgenden herangezogen werden, um zu zeigen, dass darin anhand der Entwicklung der Photographie eine Argumentation vollzogen wird, die jener des Kunstverkaufsatzes sehr ähnlich ist – auch hier geht es um eine

¹⁰⁸ Schöttker hierzu: Benjamin „verwendet [...] den Begriff des Faschismus, lässt aber durch Begriffe wie ‚Wochenschau‘, ‚Festaufzüge‘ und ‚Massenveranstaltungen sportlicher Art‘ deutlich werden, dass der Nationalsozialismus gemeint ist.“ Schöttker a. a. O., S. 154

¹⁰⁹ An dieser Stelle sei wiederum darauf hingewiesen, dass die Thematisierung der aktuellen politischen Lage der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts (Faschismus und Nationalsozialismus in Europa) in dieser Arbeit nicht ausführlich oder ausreichend behandelt werden kann. Vgl. hierzu Benjamins Nachwort selbst (Benjamin: KWA 1939, S. 47ff), sowie den Kommentar von Schöttker (Schöttker a. a. O., S. 154ff).

Trotzdem wird hier darauf verwiesen, da Benjamins im Nachwort enthaltene Diagnose, das neue Medium Film werde zur Herstellung von Kultwerten missbraucht, für diese Diplomarbeit von Bedeutung ist. Ebenso bedeutend ist die in den beiden letzten Sätzen des Kunstverkaufsatzes gemachte Forderung, gegen die Ästhetisierung der Politik sei mit der Politisierung der Kunst zu reagieren – dies spiegelt sich in Walter Benjamins Aufsatz „Kleine Geschichte der Photographie“ wider, der in diesem Kapitel ebenfalls behandelt wird.

¹¹⁰ Schöttker a. a. O., S. 154. An anderer Stelle beschreibt Schöttker Benjamins Formel der „Ästhetisierung der Politik“ als „effektvolle Ausstattung politischer Manifestationen im Faschismus (öffentliche Reden, Aufmärsche, Sportveranstaltungen). Die rituellen Formen der Darstellung sollen suggestiv wirken und dienen der ideologischen Einflußnahme.“ Ebd. S. 211

¹¹¹ Schöttker a. a. O., S. 154. Schöttker hierzu weiter: „Das Auratische, so wird hier deutlich, ist keineswegs ein Phänomen der Vergangenheit, sondern in der Moderne dann höchst aktuell, wenn die Rezeption der Kunst durch politische Vereinnahmung neue Formen kultischer Rituale annimmt.“ Ebd. S. 155

¹¹² Benjamin: KWA 1939, S. 50. Schöttker beschreibt dies ausführlicher: Benjamin plädiert „für eine politisch engagierte Kunst [...], die aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen reflektiert und Möglichkeiten der Veränderung aufzeigt“. Schöttker a. a. O., S. 173

¹¹³ Zur inhaltlichen Darstellung dieses Aufsatzes Benjamins im nun folgenden Kapitel vgl. Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 45-64.

notwendige Politisierung der Kunst.¹¹⁴ In einer (lose) zusammenfassenden Darstellung sollen wichtige Parallelen zwischen beiden Werken herausgestellt, und so der Inhalt des Kunstverkaufsatzes (soweit er für diese Diplomarbeit bedeutsam ist) weiter verdeutlicht werden, was im darauffolgenden Kapitel („1.4. Walter Benjamins Aufsätze im Vergleich“) noch tiefergehend fortgeführt wird.

Benjamin beginnt seine Darstellung mit der Blütezeit der Photographie, die in ihrem ersten Jahrzehnt stattfand.¹¹⁵ Die ersten Photos, nach ihrem Erfinder Daguerreotypien genannt, werden von Benjamin näher beschrieben: „Sie waren unica; [...] Nicht selten wurden sie wie Schmuck in Etuis verwahrt.“¹¹⁶ Benjamin hebt das Neue und Sonderbare der Photographie hervor – während gemalte Porträts schon bald nur mehr Zeugnisse der Kunst des Malers darstellen, bleibt in diesen frühen Photographien etwas, das nicht zum Schweigen zu bringen ist, das die (mitunter namenlosen) Photographierten auch heute noch wirklich sein lässt: Ein Fünkchen Zufall, ein Hier und Jetzt, „mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat“¹¹⁷. Die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen also einen magischen Wert geben, „wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.“¹¹⁸

Dies klingt bereits wie eine Beschreibung der Aura, doch bevor diese im späteren Verlauf des Aufsatzes „wiederkehrt“, begegnet uns das Optisch-Unbewusste, das für Benjamin die Photographie bereits eröffnete, da auch hier statt eines „vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raumes ein unbewußt durchwirkter tritt.“¹¹⁹

Aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet Benjamin die Besonderheit der frühen Photographie, die den Modellen ein geheimnisvolles Erlebnis war (bedingt vor allem durch die verblüffende Deutlichkeit und Naturtreue der Bilder), das zu großer Zurückhaltung ihrerseits führte. Von besonderer Bedeutung ist hier Benjamins Feststellung, dass in dieser Frühzeit die Berührung zwischen Aktualität und Photo noch nicht eingetreten war, da eine

¹¹⁴ Schöttker schreibt hierzu: „Obwohl hier [im Aufsatz ‚Kleine Geschichte der Photographie‘] bereits Ideen formuliert werden, die Benjamin in den Kunstwerk-Aufsatz übernommen hat [...], ist er nicht dessen Vorläufer, da es hier ausschließlich um Photographie und Wahrnehmung geht, während Benjamin später den Film in den Mittelpunkt stellte.“ Schöttker a. a. O., S. 112f. Dennoch sei betont, dass eine sehr ähnliche innerliche Struktur feststellbar ist und der Film teilweise mit der Photographie gleichgesetzt wird. Vgl. hierzu auch Kapitel 1.4. dieser Arbeit.

¹¹⁵ Schöttker zur Photographie: „Bezeichnung für mehrere chemisch-technische Verfahren der Bildspeicherung, deren Erfindung auf drei Personen zurückgeht: Dem Franzosen Joseph Nicéphore Niépce [...] gelang 1826 die erste Aufnahme mit lichtempfindlichen Chemikalien. Sein Landsmann Louis Jacques Daguerre [...], der mit ihm zusammenarbeitete, nutzte 1831 Jodsilberplatten als Bildträger, die seit 1839 unter dem Namen Daguerreotypien vertrieben wurden. 1841 entwickelte der Engländer Henri Fox Talbot [...] unabhängig von seinen Vorgängern ein Verfahren, bei dem von einem Foto-Negativ Positiv-Abzüge auf Papier gemacht werden konnten (während die Daguerreotypie nur ein Unikat kannte). Die Reproduzierbarkeit des Mediums geht auf Fox Talbot zurück.“ Schöttker a. a. O., S. 179f

¹¹⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 49

¹¹⁷ Ebd. S. 50

¹¹⁸ Ebd. S. 50

¹¹⁹ Ebd. S. 50

Zeitung noch ein Luxusgegenstand und die Photographie noch nicht deren Werkzeug geworden war. Vor allem aber sind es technische Gründe, die frühe Bilder von späteren unterscheiden: Die geringe Lichtempfindlichkeit der Platten machte eine lange Belichtung im Freien erforderlich.

„Die Synthese des Ausdruckes, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik von der frühen Photographie, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich gut gezeichneten oder gemalten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien.“¹²⁰

Während der langen Aufnahmedauer wuchsen die Modelle gleichsam in das Bild hinein, lebten in den Augenblick hinein, statt aus ihm heraus, worin Benjamin einen großen Unterschied zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme erkennt. So wird die Dauer ein wichtiges Merkmal dieser frühen Photographien.

Etwas später wurde die Negativretusche allgemein üblich, zu diesem Zeitpunkt setzte für Benjamin ein „jähler Verfall des Geschmacks“¹²¹ ein. Immer noch war die Belichtungszeit lang, fixierende Stützpunkte für die Modelle nötig, wobei nun, zur Entstehungszeit reich ausgestatteter Ateliers, neben Kopfhalter und Kniebrille weiteres „Beiwerk“¹²² üblich wurde (vor allem Tischchen, Säulen und Vorhänge). Benjamin verabscheut diese Künstlichkeit, die die Photographierten „abgesprengt und gottverloren“¹²³ in die Welt sehen lässt. Ganz anders die Menschen auf früheren Photographien: „Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt.“¹²⁴

Die auratische Erscheinung ist jedoch auch hier technisch bedingt: durch die lange Expositionsdauer ringt sich auf den ersten Photographien mühsam das Licht aus dem Dunkel, ein absolutes Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten ist vorhanden.

„Orlik spricht von der [...] ‚zusammenfassenden Lichtführung‘, die ‚diesen früheren Lichtbildern ihre Größe‘ gibt.“¹²⁵

Dies alles wird von der „Originalaufnahme“ abgelöst, der diese besonderen Eigenschaften fehlen.

Das bloße Erzeugnis einer Kamera ist die Aura jedoch nicht, vor allem entsprachen sich Objekt und Technik jener Frühzeit nach Benjamin ganz genau. Während der Photograph solcher Bilder auch ein Techniker nach der neuesten Schule war, trat diesem „in jedem

¹²⁰ Ebd. S. 52. Für dieses Zitat gibt Benjamin keine Quelle an.

¹²¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 53

¹²² Ebd. S. 54

¹²³ Ebd. S. 55

¹²⁴ Ebd. S. 55

¹²⁵ Ebd. S. 55. Auch für dieses Zitat gibt Benjamin keine Quelle an.

Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura [gegenüber], die bis in die Falten des Bürgerrocks [...] sich eingenistet hatte.“¹²⁶

In der anschließenden Verfallsperiode (nach 1880) traten Objekt und Technik auseinander. Lichtstärkere Objektive überwandten das Dunkel und zeichneten die Erscheinungen spiegelhaft auf, wodurch die Aura Benjamin zufolge aus dem Bild verdrängt wurde. Doch auch die Wirklichkeit ist betroffen, aus der die Aura „durch die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums“¹²⁷ ebenfalls verschwand. In der Photographie wurde es zu jener Zeit üblich, die frühere Aura (beispielsweise durch Gummidrucke) vorzutäuschen. Trotzdem aber zeigt sich Benjamin zufolge „die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts“¹²⁸.

Einen virtuosen Photograph jedoch gibt es für Benjamin – Eugène Atget: „Atget war ein Schauspieler, der, angewidert vom Betrieb, die Maske abwischte und dann daran ging, auch die Wirklichkeit abzuschminken.“¹²⁹

Die Pariser Photos aus Atgets umfangreichem Werk sind für Benjamin die Vorläufer der surrealistischen Photographie¹³⁰.

„Als erster desinfiziert er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtfotographie der Verfallsepoche verbreitet hat. Er reinigt diese Atmosphäre, ja bereinigt sie: er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein“¹³¹.

Durchgeführt wird diese Befreiung von der Avantgarde, indem beispielsweise ein Bild mit dem Namen einer Stadt nur ein Detail (eine Mauerstück oder einen kahlen Wipfel) zeigt. Dies sind für Benjamin Pointierungen von Motiven, die Atget entdeckte, der das Verschollene und Verschlagene suchte. So wenden sich die Bilder der Avantgarde „gegen den exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen; sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“¹³²

¹²⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 55

¹²⁷ Ebd. S. 56. Vgl. hierzu Kapitel 1/Fußnote 79 dieser Arbeit.

¹²⁸ Ebd. S. 56

¹²⁹ Ebd. S. 56

¹³⁰ Schöttker zum Surrealismus: „(aus frz. ‚über‘ und ‚Realismus‘) Die Bewegung entstand Anfang der zwanziger Jahre in Paris aus der dortigen Dada-Bewegung und wurde mit Bretons ‚Manifest des Surrealismus‘ (1924) bekannt. Ihr gehörten unter anderem die Schriftsteller André Breton und Louis Aragon, die Maler Max Ernst und René Magritte sowie der Photograph Man Ray an. Die Surrealisten wollten den Gegensatz von Traum und Wirklichkeit aufheben und literarische Texte ohne Einfluss des Denkens entstehen lassen (‚automatische Schreibweise‘). Benjamin hat die Bewegung mit Anteilnahme beobachtet, aber auch kritisch beurteilt. 1929 lieferte er in seinem Aufsatz ‚Der Surrealismus‘ die erste Gesamtdarstellung der Bewegung“. Schöttker a. a. O., S. 191. Auf Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus kann aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit über die hier behandelten Werke Benjamins hinausgehend jedoch nicht eingegangen werden.

¹³¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 57

¹³² Ebd. S. 57

Wie im Kunstverkaufsatz wird nun die Aura näher definiert (wiederum mit einer Definition der Aura natürlicher Gegenstände, ohne dass dies hier jedoch dazugesagt würde), danach die Tendenz der Massen beschrieben, sich die Dinge näherzubringen und das Einmalige durch Reproduzierung zu überwinden. Abbild (in illustrierter Zeitung und Wochenschau) und Bild unterscheiden sich grundlegend, da Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit im ersten das Gegenteil zur Einmaligkeit und Dauer im zweiten bilden. Die Folge ist die Zertrümmerung der Aura.

Dann kommt Benjamin zurück zu Atget, der sich nicht für große Sichten oder Wahrzeichen interessiert – überall vorkommende Alltäglichkeiten (beispielsweise abgeessene Tische oder eine Reihe Stiefelleisten) bestimmen seine Photos. Fast alle seine Bilder sind jedoch leer, stimmunglos. Benjamin erkennt hier eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch, Atget, sowie die surrealistische Photographie, „macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.“¹³³

Dieser neue Blick also verzichtet auf den Menschen, was jedoch, wie Benjamin mit Bezug auf den russischen Film feststellt, einen gewissen Verlust bedeutet. Wird der Mensch aber abgebildet, kommt die Wirkung Benjamin zufolge stark auf den Aufgenommenen an. Während sich eine frühere Generation bei einer Aufnahme etwas scheu in ihren Lebensraum zurückzog und diesen darum mit auf die Platte gelangen ließ, sind die Menschen nun darauf versessen, „in Aufnahmen auf die Nachwelt zu kommen“¹³⁴.

Dennoch aber gibt es neben der entgeltlichen, repräsentativen Porträtaufnahme Photographien, die, ähnlich wie der russische Film, dem neuen Blick entsprechen. Benjamin bringt den deutschen Photographen August Sander als Beispiel, der eine Zusammenstellung von Köpfen photographiert hat, die der bestehenden Gesellschaftsordnung entspricht und der „physiognomischen Galerie“¹³⁵, die der russische Film Benjamin zufolge eröffnet hat, in nichts nachsteht. Benjamin, sowie Alfred Döblin (der die Einleitung zum ersten veröffentlichten Teil der Sanderschen Photos geschrieben hat¹³⁶) betonen hier das wissenschaftliche Moment – Döblin sieht darin eine der vergleichenden Anatomie verwandte vergleichende Photographie.

¹³³ Ebd. S. 58

¹³⁴ Ebd. S. 59

¹³⁵ Ebd. S. 59

¹³⁶ Benjamin verweist auf August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München 1929

Benjamin erkennt darin jedoch auch eine Funktion, die im Kunstverkaufsatz in Verbindung mit dem Film wiederkehrt¹³⁷ – Sanders Werk ist für ihn mehr als ein Bildbuch – es ist ein Übungsatlas zur Ausbildung und Schärfung der physiognomischen Auffassung, die Benjamin zufolge durch politische Machtverschiebungen zu einer vitalen Notwendigkeit werden könnten.¹³⁸

Es geht also auch hier (wie im Kunstverkaufsatz den Film betreffend) um eine soziale Funktion der Photographie, die Benjamin im Gegensatz zu ästhetischen Distinktionen ins Zentrum stellt. Während er die „mehr oder minder künstlerische Gestaltung einer Photographie“¹³⁹ abfällig nur als „Knipsen“¹⁴⁰ bezeichnet, wird die photographische Reproduktion von Kunstwerken in den Mittelpunkt gerückt. Auch dieses Thema wird im Kunstverkaufsatz behandelt (allerdings weitaus zentraler und anders), hier (in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“) sieht Benjamin in den mechanischen Reproduktionsmethoden vor allem eine Verkleinerungstechnik, die dem Menschen Herrschaft über die Werke geben soll, die mächtige kollektive Gebilde sind.

Was Benjamin an der Photographie im Unterschied zur Malerei besonders betont, ist deren Fähigkeit, in einem lebendigen, eindeutigen Zusammenhang mit dem aktuellen Leben zu stehen, die Signatur der Zeit zu zeigen. Daher wendeten sich viele von der Malerei ab, die, wie Benjamin darstellt, unter dem Druck des Neuen nochmals in eine ähnliche Richtung aufblühte (auch dies eine Stelle, die im Kunstverkaufsatz wiederkehrt) – so beschäftigte die futuristische Malerei sich mit Bewegungssimultaneität und der Gestaltung des Zeitmoments, während der Film schon bekannt, jedoch noch nicht erfasst war.¹⁴¹

Diese von der bildenden Kunst gekommenen Photographen bilden die Avantgarde unter den Fachgenossen und sind gegen die größte Gefahr der Photographie, den kunstgewerblichen Einschlag, Benjamin zufolge am meisten gesichert. Hier kommt Benjamin zu einer zentralen Aussage: „Hat die Photographie sich [...] vom physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse [...] emanzipiert, so wird sie ‚schöpferisch‘. Angelegenheit des Objektivs wird die ‚Zusammenschau‘; der photographische Schmock tritt auf.“¹⁴²

¹³⁷ Mit anderem Grund zwar (da es dort um beschleunigte Lebensformen, Technik und die moderne Großstadt geht), aber doch ähnlich (wenn man die erhöhte Lebensgefahr bedenkt, die Benjamin darin im Zusammenhang mit der aktuellen politischen Lage andeutet).

¹³⁸ An dieser Stelle wird neuerlich Benjamins antiauratische Sichtweise des Film und (in seinen Augen „wertvoller“) Photographien deutlich – politische und soziale Funktionen der beiden Medien stehen durchgehend im Zentrum seiner Betrachtungen.

¹³⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 60

¹⁴⁰ Ebd. S. 60

¹⁴¹ Auffallend ist, dass Walter Benjamin mehrmals, sowohl in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“, als auch im Kunstverkaufsatz, die Bereiche Photographie und Film vermischt.

¹⁴² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 62

Das Schöpferische am Photographieren, das Benjamin in der Krise der Gesellschaftsordnung begründet sieht, ist dessen Überantwortung an die Mode, deren Devise „Die Welt ist schön“¹⁴³ lautet. Diese Photographie kann für Benjamin keinen menschlichen Zusammenhang erfassen, Verkäuflichkeit statt Erkenntnis steht im Mittelpunkt. Benjamin zieht daraus eine wichtige Konsequenz: „Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame¹⁴⁴] oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion.“¹⁴⁵

Benjamin zitiert Bertolt Brecht¹⁴⁶, der die Kompliziertheit der Lage beschreibt, die daraus entsteht, „dass weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt.“¹⁴⁷

Und Benjamin weiter: „Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Wegbereiter einer solchen photographischen Konstruktion herangebildet zu haben, ist das Verdienst der Surrealisten.“¹⁴⁸

Insgesamt geht es Walter Benjamin also um eine Auseinandersetzung zwischen schöpferischer und konstruktiver Photographie. Große Leistungen auf der konstruktiven Seite leistet der russische Film, was für Benjamin nur in einem Land möglich ist, „wo die Photographie nicht auf Reiz und Suggestion, sondern auf Experiment und Belehrung ausgeht.“¹⁴⁹

Um vollends zu wirken muss die konstruktive Photographie Benjamin zufolge mit der Schrift verbunden werden. In diesem Zusammenhang tauchen eine Menge Begriffe auf, die auch im Kunstverkaufsatz eine wichtige Rolle spielen:

„Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt.

¹⁴³ Ebd. S. 62

¹⁴⁴ Schöttker hebt in seinem Kommentar zum Kunstverkaufsatz eine interessante Stelle aus einer Erweiterung des zweiten „Pariser Briefes“ Benjamins (mit dem Untertitel „Malerei und Photographie“) von 1937 hervor (der zeigt, dass Benjamin mit den Ideen des Kunstverkaufsatzes weiterhin beschäftigt war und seine Überlegungen mit neuen Aspekten bereichern wollte [die aber ebenso gut hier mit der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ verbindbar sind]), die an den Reklamecharakter der Photographie anschließt, indem der ökonomische Animationscharakter der Photographie dargestellt wird: „Die Automobil-, die Zigaretten-, die Textilfirmen haben das Publikum allmählich dazu erzogen, bestimmte Warenqualitäten im Bild zu suchen. Sie haben die Photographie an die Stelle der Warenprobe gesetzt“. Schöttker a. a. O., S. 129. Zitiert nach Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band VII/2, Nachträge. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 820

¹⁴⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 62

¹⁴⁶ „Brecht und Benjamin lernten sich 1924 [...] kennen. Ab 1929 verband sie eine enge Freundschaft und Arbeitsbeziehung, die bis zu Benjamins Tod andauerte.“ Schöttker a. a. O., S. 185

¹⁴⁷ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 63. Benjamin gibt keine Quelle für diese Aussage Brechts an.

¹⁴⁸ Ebd. S. 63

¹⁴⁹ Ebd. S. 63

An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen [...], [...] ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muss. Nicht umsonst hat man Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort?¹⁵⁰

Der Photograph, in dem Benjamin einen Nachfahren antiker Weissager sieht, soll diese Schuld auf seinen Bildern aufdecken und den Schuldigen bezeichnen. Daher ist es notwendig, dass er seine eigenen Bilder lesen kann, von dieser Möglichkeit also in richtiger Weise Gebrauch macht. Die Beschriftung spielt hierbei eine große Rolle und wird für Benjamin zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme.¹⁵¹

1.4. Walter Benjamins Aufsätze im Vergleich

Was können Walter Benjamins Aufsätze „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (in zwei Fassungen) und „Kleine Geschichte der Photographie“ zur Fragestellung dieser Diplomarbeit – zur Erhellung der Themen Wirkung und Funktion von Film und Kino (im Zentrum steht dabei der Zuseher), sowie besonders der Begriffe Illusion und Identifikation – beitragen? Diese Frage soll hier beantwortet werden, indem bestimmte Thesen und Argumente aus beiden Aufsätzen nochmals zusammenfassend dargelegt werden. Die Wirkung des Films wird von Benjamin an mehreren Stellen im Kunstwerksaufsatz beschrieben. Der technische Fortschritt eröffnet dem Menschen in Photographie und Film völlig neue Perspektiven, die von der natürlichen Optik zuvor nicht zugänglichen Ansichten bis zum Unbekannten im Bekannten (herbeigeführt durch Zeitlupe und Vergrößerung) reichen. Diese Vertiefung der Apperzeption eröffnet das Optisch-Unbewusste, einen ungeahnten und befreienden Spielraum.

Eine ebenso große Faszination übt die fertige Filmaufnahme auf die Menschen aus, da in ihr eine illusionäre Natur zweiten Grades, eine durch völlige Apparatvermitteltheit (durch das Eindringen der Apparatur ins Gewebe der Realität, sowie durch Schnitt und Montage) hergestellte apparatfreie Realität, dargeboten wird.

Gleichzeitig bietet der Film eine therapeutische Sprengung des Unbewussten, eine psychische Impfung gegen Massenpsychosen, indem gefährliche Spannungen innerhalb der großen Massen thematisiert und zu einem vorzeitigen und heilsamen Ausbruch gebracht werden.

¹⁵⁰ Ebd. S. 64

¹⁵¹ Dies ist zwar als Frage formuliert – „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?“ (Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 64) – dürfte jedoch m. E. so richtig verstanden sein.

Die Funktionen des Films sind noch vielfältiger und durchziehen teilweise sowohl den Kunstwerkaufsatz, als auch die „Kleine Geschichte der Photographie“ (wo der Photographie zum Teil – besonders das Thema Politik betreffend – dieselben Funktionen zugeschrieben werden).

Hier gibt es zunächst die Funktion des Tests, dem der Filmdarsteller unterzogen wird. Auch das Publikum testet: da es keinen persönlichen Kontakt zum Filmdarsteller hat, nimmt es die Position eines ungestörten Betrachters ein. Doch nicht nur das – indem der Filmdarsteller gegenüber der Apparatur seine Menschlichkeit bewahrt, nimmt er Benjamin zufolge für das Publikum Revanche, das selbst von der Apparatur in Fabriken getestet und unterjocht wird.

Weiters ist der Film für Benjamin ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung, da er zeigen kann, wie die Materie dem Menschen mitspielt.

Vor allem aber sind es zwei zentrale und weitreichende Funktionen, die Benjamin dem Film (und teilweise der Photographie) zuschreibt – die gesellschaftliche Funktion des Übungsinstruments, sowie die soziale Funktion der politischen Bedeutung.

Ein Übungsinstrument ist der Film für Benjamin, da er durch die physische Chockwirkung, die der schnelle Wechsel der Einstellungen im Film bewirkt, eine gesteigerte Geistesgegenwart fordert, die für das Überleben unter den neuen beschleunigten und gefährlichen Lebensumständen (bedingt durch das Industriezeitalter, die moderne Großstadt und nicht zuletzt politische Umstände) nötig ist. Durch geschichtliche Wendezzeiten werden dem menschlichen Wahrnehmungsapparat also neue Aufgaben gestellt, die einen Lehrgang erfordern: Der Umgang mit der Apparatur macht es notwendig, sich in neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, was durch den bzw. mit dem Film geschieht. Diese „Anpassung“ und Gewöhnung ist dem Publikum nicht bewusst, das im Film Zerstreuung und Ablenkung sucht, geschieht jedoch sozusagen „unter der Hand“ durch die taktile Rezeption in der Zerstreuung. Die gesellschaftliche Funktion des Films ist es für Benjamin also, ein Gleichgewicht zwischen Apparatur und Menschen herzustellen.

Der Übungsbegriff begegnet uns auch einmal in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ in Bezug auf das Photo, das dort (am Beispiel des Werks von Sander) als Übungsinstrument zur Ausübung und Schärfung der physiognomischen Auffassung vorstellbar wird. Ebenso wird der Chockbegriff verwendet (der Chock der [richtig, im Sinne von „mit einer Botschaft“, aufgenommener] Bilder bringt den Assoziationsmechanismus der Betrachter zum Stehen). Wichtig ist in beiden Fällen jedoch festzuhalten, dass es sich im Zusammenhang des Photos um eine eher „innerliche Sichtweise“ handelt (der *Inhalt* des Photos dient als Übung, ebenso ruft der *Inhalt* den Chock hervor), während es sich beim Film um eine „äußere“ Wirkung

handelt (die *Erscheinungsform* des Films, der schnelle Wechsel der Bilder [egal welchen Inhalts] hat eine Chockwirkung, die den Assoziationsablauf des Zuschauers unterbricht und eine Zerstreuung bewirkt, in der die Förderung einer gesteigerten Geistesgegenwart und eine Gewöhnung stattfinden).

Diese starke „Äußerlichkeit“, mit der Walter Benjamin den Film betrachtet, darf nicht aus den Augen verloren werden, wenn seine Aufsätze nach den Begriffen Illusion und Identifikation befragt werden – zu diesen Themen nämlich gibt es hier nur wenig zu sagen, da sie in Benjamins „äußerlichen Sichtweise“ keinen Platz haben.

Hieran wird deutlich, worum es in dieser Diplomarbeit vor allem geht – um eine „innerliche“ Sicht auf den Film, um Illusion und Identifikation. Wie sich besonders im Zusammenhang mit Kaja Silvermans Position in Kapitel 1.6., Kapitel 3.3 und Kapitel 3.4. zeigen wird, spielt, um Identifikation und Illusion in Bezug auf den Film untersuchen und darstellen zu können, die Berücksichtigung einer „äußerlichen“ Filmbetrachtung eine entscheidende Rolle. Da jedoch mehrere Ebenen existieren, auf denen eine Unterscheidung von „äußerlichen“ und „innerlichen“ Filmmerkmalen möglich ist, handelt es sich, auch wenn diese Ebenen miteinander verwoben sind, um eine *bestimmte* „äußerliche“ Sichtweise, die zu jener „innerlichen“ Filmbetrachtung, die sich auf die Identifikation und die Illusion konzentriert, hinzukommen muss.¹⁵²

Benjamin beschäftigt sich jedoch mit einer bestimmten „Äußerlichkeit“, die nicht mit Identifikation und Illusion in Verbindung gebracht werden kann. Zwar spielt in seinen in dieser Arbeit behandelten Aufsätzen¹⁵³ eine *gewisse* „Innerlichkeit“ eine kleine Rolle – minimal findet sie sich in seiner Beschreibung des Films als Impfung gegen Massenpsychosen (die beispielsweise durch Gelächter funktioniert, das vom Inhalt hervorgerufen wird). Auch das Optisch-Unbewusste (die Eröffnung einer bisher unbekannten Welt im Bekannten) und die Natur 2. Grades haben mit dem Filminhalt zu tun. Auf Identifikation oder Illusion geht Benjamin jedoch an keiner Stelle ein.

Die starke „Äußerlichkeit der Filmbetrachtung“ in Benjamins hier behandelten Werken hat nicht zuletzt mit der Aura zu tun, die dem Film im Kunstwerkaufsatz abgesprochen wird. Dies führt uns zurück zur zweiten wichtigen Funktion, die Benjamin dem Film zuschreibt – die soziale Funktion der politischen Bedeutung. Besonders in diesem Punkt lässt sich eine Argumentationskette nachzeichnen, die sowohl den Kunstwerkaufsatz, als auch die „Kleine

¹⁵² Hierzu im Laufe dieser Diplomarbeit mehr.

¹⁵³ An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass es, wenn von Benjamins „äußerlicher“ Filmbetrachtung die Rede ist, keinesfalls um alle Aussagen gehen kann, die Benjamin in seinem Gesamtwerk zum Film getätigt hat. Vielmehr kann diese Arbeit sich aus Gründen des Umfangs nur auf einen Teil (auf oben dargelegte zwei Aufsätze) des Benjaminschen Werks beziehen, über den allein hier Aussagen gemacht werden können.

Geschichte der Photographie“ durchzieht. Der Begriff der Aura ist hier von großer Bedeutung, wird jedoch nicht deckungsgleich verwendet.¹⁵⁴ In beiden Fällen jedenfalls läuft Benjamins Argumentation auf die Politisierung der Kunst als neue soziale Funktion hinaus.

Im Kunstwerkaufsatz diagnostiziert Benjamin die Zerstörung der Aura, die frühere Kunstwerke, die im Dienste eines Rituals standen, umgab. Diese Ritualfunktion drückte sich im Laufe der Zeit unterschiedlich aus, durch die Verbreitung der Reproduktion, insbesondere durch Photographie und Film (vorbereitet durch ihnen vorangegangene Kunstformen wie den Dadaismus, der sich bereits gegen die Kontemplation und die Aura wandte), wird die Kunst schließlich vom Ritual emanzipiert. Aura wird im Kunstwerkaufsatz als Hier und Jetzt, als einmaliges Dasein an einem Ort, als Einbindung in die Tradition, als Gespinst aus Raum und Zeit, als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag, als Unnahbares und als Kultwert beschrieben.

Dieser Kultwert (und damit die Aura) können sich mitunter in der Porträtphotographie (allerdings nur in dieser) noch finden, in der Benjamin einen Kult der Erinnerung an Menschen sieht. Ansonsten aber hat der Ausstellungswert eine Vorrangstellung (beim Film wird die Aura dann vollkommen ausgeschlossen¹⁵⁵), erkennbar beispielsweise an Atgets menschenleeren Photographien. Hier bereits ortet Benjamin eine verborgene politische Bedeutung, die eine Beschriftung als Wegweiser nötig macht. Im Film ist dieser Wegweiser noch eindeutiger, da das Verständnis jedes Bildes durch die vorangegangenen mitbestimmt wird.

Die Möglichkeiten wären im Film also noch weitaus besser als bei der Photographie vorhanden (und werden, wie von Benjamin angedeutet, im russischen Film umgesetzt) – nicht nur die Bildfolge, auch die simultane Kollektivrezeption, durch die die Massen sich

¹⁵⁴ Der Aurabegriff, der in mehreren Werken Walter Benjamins teilweise mit unterschiedlicher Bedeutung vorkommt, steht nicht im Zentrum dieser Arbeit und kann hier aus Gründen des Umfangs auch nicht ausführlich dargelegt werden. Eine eindeutige Darlegung wäre außerdem nicht möglich, da Walter Benjamin den Aurabegriff nicht eindeutig definiert hat. Dies zeigt sich bereits an den beiden in dieser Arbeit behandelten Aufsätzen, in denen die Aura künstlicher Gegenstände nur mithilfe einer Definition der Aura natürlicher Gegenstände beschrieben wird. Von diesen Schwierigkeiten zeugt die Fülle von Literatur, die sich mit Benjamins Aurabegriff beschäftigt. Schöttker schreibt hierzu: Zwar ist der Kunstwerkaufsatz ein „in sich geschlossener Text“, dennoch aber „enthält er auch viele aphoristische und fragmentarische Elemente wie Andeutungen oder thesenhafte Zuspitzungen, von denen eine große Wirkung ausging. Seit Ende der sechziger Jahre hat Benjamins Arbeit eine Fülle von Publikationen angeregt“. Schöttker a. a. O., S. 104. Weiters stellt Schöttker die Diskussion des Aurabegriffs in verschiedenen Hinsichten und Forschungsbeiträgen kurz auf S. 174f seines Kommentars zum Kunstwerkaufsatz dar.

Trotzdem wird Benjamins Aurabegriff in diesem Kapitel verwendet, da die Aura vom Rest des Kunstwerkaufsatzes nicht zu trennen ist und einen wichtigen Anknüpfungspunkt für andere Theorien (vor allem Kaja Silvermans) bildet. Im Folgenden wird die Aura, die in beiden Aufsätzen etwas unterschiedlich verwendet wird, durch Schlagworte aus beiden Werken umschrieben, jedoch nicht tiefgehend dargelegt oder umfangreicher (über die beiden Aufsätze Benjamins hinausgehend) erklärt.

¹⁵⁵ Schöttker schreibt, die Aura diene im Kunstwerkaufsatz „dem Zweck, den Übergang von der kontemplativen zur zerstreuten Rezeption zu kennzeichnen“. Schöttker a. a. O., S. 131. Hier wird also nochmals deutlich, dass die zerstreute Rezeption (die Filmerfahrung) die Aura Benjamin zufolge ausschließt.

organisieren und kontrollieren können, geht in diese Richtung. Dennoch aber herrscht der Warencharakter vor – Benjamin kritisiert die kapitalistische Ausbeutung des Films und die Manipulation der Massen, die durch die missbräuchliche Herstellung von (politischen) Kultwerten durch den Film erzeugt wird. Daher also fordert er eine (marxistische) Politisierung der Kunst, die sich gegen die Ästhetisierung der Politik wenden muss.

Während in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ als weitere soziale Funktion am Rande das Photo als Verkleinerungstechnik beschrieben wird, steht Benjamins Forderung nach der Politisierung der Kunst hier in genauerer und energischerer Ausführung als im Kunstverkaufsatz im Zentrum.

Auch hier wird der Verfall der Aura beschrieben, allerdings anhand der Photographie (im Kunstverkaufsatz brachte ja die Photographie das Ende der Aura in der Kunst, allerdings wurde auch hier noch ein gewisser Kultwert früher Photos beschrieben), die in ihrer Frühzeit einen magischen Wert besaß. Die Aura wird in diesem Aufsatz teils übereinstimmend mit dem Kunstverkaufsatz beschrieben (so findet sich hier ebenso die Definition der Aura natürlicher Gegenstände): die ersten Photos waren Unika (dies entspricht der Einmaligkeit auratischer Gegenstände), ihr Inhalt von der Wirkung eines Hier und Jetzt bestimmt. Durch die lange Belichtung besaßen sie auch die auratische Eigenschaft der Dauer, die eine Synthese des Ausdrucks der Photographierten hervorrief.

Neu ist in diesem Aufsatz die technische Bedingtheit der auratischen Erscheinung (hiervon ist im Kunstverkaufsatz keine Rede): Durch die Einführung der Negativretusche und den laut Benjamin damit einsetzenden Geschmacksverfall kam es zu einer Veränderung, vor allem aber zerfiel die Aura durch lichtstärkere Objektive, die ein spiegelgleiches Abbild hervorbrachten (während das sich mühsam aus dem Dunkel ringende Licht zuvor die Aura miterzeugte).

Andererseits ist hier auch die Wirklichkeit stärker als im Kunstverkaufsatz von einer Aura durchzogen – durch die „Entartung des imperialistischen Bürgertums“¹⁵⁶ verschwindet die Aura aus der Wirklichkeit, zuvor hatte sie vor allem in der Entsprechung von Technik und Objekt (einem Menschen mit der Aura einer bestimmten Klasse) einen Platz gehabt.

Die aus der Wirklichkeit und der Photographie verdrängte Aura wurde nun künstlich vorgetäuscht.

Wie im Kunstverkaufsatz wird auch hier Atget angeführt, der Benjamin zufolge mit seinem neuen Blick eine Befreiung der Objekte von der Aura einleitete, die von der Avantgarde (den Surrealisten) durchgeführt wurde. An dieser Stelle geht Benjamin zur Politik über – Atget

¹⁵⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. a. a. O., S. 56

macht ihm zufolge dem politisch geschulten Blick den Weg frei. Die Photographie kann die Signatur der Zeit darstellen, sowohl im politischen, als auch im wissenschaftlichen, physiognomischen Sinne.

Wo die Photographie sich jedoch nicht mit Themen dieser Art beschäftigt, droht der kunstgewerbliche Einschlag. Benjamin ortet hier Verkäuflichkeit und Reklame und setzt die schöpferische Photographie in einen Gegensatz zur konstruktiven Photographie, die jene entlarven und (wie der russische Film) statt Reiz und Suggestion Erkenntnis und Belehrung bewirken soll.

Die Wichtigkeit der Beschriftung tritt ins Zentrum – Photographie und Schrift müssen zu einer Konstruktion verbunden werden, die sich der Entlarvung und Aufdeckung verschrieben hat.¹⁵⁷

Hier schließt sich der Kreis in Richtung Film und Kunstwerkaufsatz, da Benjamin dort ja an einer ganz ähnlichen (aber viel weniger ausgeführten) Stelle schreibt:

„Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.“¹⁵⁸

Die Forderung einer Politisierung der Kunst in Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz wird also durch die weitaus genauere Beschreibung derselben in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ erhellt und verdeutlicht. Auf eine minimale Formel gebracht würde das in beiden Werken zentrale Thema lauten: Die Politisierung der Kunst (in der Konstruktion, Entlarvung und Aufdeckung im Zentrum stehen) ist eine Notwendigkeit, die sich gegen (kapitalistischen und politischen) Missbrauch und Manipulation (im Bereich des Films), sowie gegen Verkäuflichkeit und Reklame (im Bereich der Photographie), für die die Kunst eingesetzt wird, wenden muss.

Die oben angesprochene Unterscheidung zwischen „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmbetrachtungen ist nun Folgendes festzustellen: Während die „Innerlichkeit“ im Kunstwerkaufsatz fast vollkommen ausgeschlossen bleibt, spielt sie in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ eine weitaus größere Rolle. Die Politisierung der Kunst, diese wichtige soziale Funktion von Photographie und Film, ist selbst eine „innere“ Funktion – der Inhalt der Photographie muss ein Konstruierter sein, der, verbunden mit der Beschriftung, die

¹⁵⁷ An dieser Stelle wird der Begriff des „Chocks“ mit in diese Funktion eingebunden (welcher im Kunstwerkaufsatz nur in Zusammenhang mit der Gewöhnung an beschleunigte Lebensformen verwendet wird), da er den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt, dessen Fehlen die aufdeckende Beschriftung notwendig macht.

¹⁵⁸ Benjamin: KWA 1939, S. 24

Schuld aufdeckt, sich also gegen ein kapitalistisches (und falsches politisches) Weltbild wendet. Diese genauere Definition der Politisierung der Kunst (genauer der Photographie) eröffnet also eine Form von „Innerlichkeit“, die im Kunstwerkaufsatz (und damit in Bezug auf den Film) kaum vorkommt, da Benjamin seine zentrale Forderung hier ohne nähere „Anleitung“ ausspricht. Allein der russische Film geht in diese Richtung (die Menschen stellen sich darin selbst in ihrem Arbeitsprozess dar), auch in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“ wird dieser als Beispiel für die Politisierung der Kunst gebracht.

Ob diese „Innerlichkeit“ der Politisierung der Kunst nun genauer beschrieben wird (wie in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“) oder nicht (wie im Kunstwerkaufsatz), zentral ist folgender Punkt: In beiden Fällen ist es eine „Innerlichkeit“, die mit der Aura des Kunstwerkes, und damit mit der „Innerlichkeit“ des Zusehers (die von jener Aura berührt wird, indem Illusion und Identifikation hervorgerufen werden) nichts zu tun hat – die Aura wird ausgeschlossen. Während Benjamin der Photographie noch eine gewisse Aura zuspricht (die von der „wirklichen“ Aura früher Photos bis zur künstlich hergestellten Aura reicht) sieht er den Film vollkommen antiauratisch.

Neben der im Vorigen diagnostizierten überwiegenden „Äußerlichkeit“ der Benjaminschen Filmbetrachtung (bezogen auf die physische Chockwirkung des Films, die durch den (rein äußerlichen) Wechsel der Einstellungen hervorgerufen wird) wird nach dieser genaueren Analyse also zwar auch eine größere, *bestimmte* „Innerlichkeit“ in seiner Sicht auf den Film erkennbar (bezogen auf die Politisierung der Kunst, die den Inhalt der Werke [Photographien oder Filme] betrifft), doch auch hier muss festgestellt werden – wann immer es im Kunstwerkaufsatz um die „Innerlichkeit“ des Films geht – nie handelt es sich hierbei um jene Art von „Innerlichkeit“, die in dieser Diplomarbeit besondere Beachtung findet – Identifikation und Illusion.

Die Politisierung der Kunst wendet sich gegen jede Form von Aura (die Benjamin als Herstellung von Kultwerten beschreibt), daher wird diese für den Film, dem in Benjamins Augen am Besten zur Politisierung der Kunst geeigneten Mittel, ausgeschlossen.

Das Thema der Aura bildet den Ausgangspunkt weitreichender Diskussionen, die nicht wenige Standpunkte enthalten, die Benjamins antiauratischer Sichtweise des Films widersprechen.¹⁵⁹ Zu diesen gehört auch Kaja Silvermans Ansatz, die den Aurabegriff mit der

¹⁵⁹ Die an Benjamins Auratheorie anknüpfende Diskussion ist nicht Thema dieser Diplomarbeit und kann aus Gründen des Umfangs nicht dargestellt werden. Der prominenteste Gegner der antiauratischen Filmsicht Benjamins ist der deutsche Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno. Zu Adornos Standpunkt zur Aura und anderen Kritikpunkten am Kunstwerkaufsatz vgl. beispielsweise Adornos Brief an Benjamin vom 18. März 1936 (Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. a. a. O.,

Identifikation verknüpft und gerade darin Möglichkeiten zur Politisierung der Kunst findet – hierzu mehr in Kapitel 1.6. dieser Arbeit.

Zuvor jedoch wird in Kapitel 1.5. die Position Fredric Jamesons dargestellt, der sich ebenfalls mit dem Thema „Film und Politik“ auseinandersetzt und aufzeigt, welche Wirkungen und Funktionen dem Film in diesem Zusammenhang heute, lange nach Benjamins Forderung der Politisierung der Kunst und Beschreibung des Films als Übungsinstrument (eine Funktion die, wie die Geschichte zeigt, bald an Aktualität verlor¹⁶⁰), zugesprochen werden können.

1.5. Fredric Jameson: Der Film als Teil der Massenkultur¹⁶¹

In seinem Aufsatz „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“ beschäftigt sich der amerikanische Kulturtheoretiker und Filmästhetiker Fredric Jameson mit der Verknüpfung von Kunst und Kapitalismus. Eine zentrale These Jamesons besteht darin, dass der Kapitalismus nicht nur allen Dingen (inklusive der Kunst) den verdinglichenden Charakter der Ware aufzwingt¹⁶², auch hat er einen Einfluss auf menschliche Gemeinschaften: „Der historisch einzigartige tendenzielle Einfluß, den der Spätkapitalismus auf alle [...] Gruppen ausübte, bestand darin, sie durch die korrodierende Wirkung des sich ausbreitenden

S. 73ff). Ebenfalls finden sich diese Kritikpunkte in einem Brief Adornos an Max Horkheimer (vgl. ebd. S. 83ff). Zur Diskussion des Aurabegriffs vgl. weiters Schöttker a. a. O., S. 174f.

¹⁶⁰ Die physische Chockwirkung und die daraus resultierende Zerstreuung, die Benjamin als Unterbrechung des Assoziationsablaufs beschreibt, ist m. E. heute kaum mehr nachvollziehbar, da eine Gewöhnung eingetreten ist (dies ließe sich mit einer Untersuchung der Entwicklung der Häufigkeit von Schnitten und Einstellungswechseln im Film untermauern, die stark zugenommen hat und immer weiter zunimmt [zwar werden Filme immer länger, die einzelnen Einstellungen jedoch immer kürzer]; dem Kinopublikum früherer Zeiten würde es gewiss schwer fallen, einem heutigen Film so selbstverständlich zu folgen wie das Publikum des 21. Jahrhunderts dies tut).

So liefert der Film (abgesehen vielleicht vom experimentierfreudigen Avantgardefilm) dem Menschen bald eine Möglichkeit der Entspannung und Zerstreuung – im Sinne einer vorübergehenden gedanklichen Ablenkung. Diese Ablenkung kann man natürlich auch heute noch mit der Unterbrechung des Assoziationsablaufs des Zusehers beschreiben (hierzu mehr in Kapitel „1.6. Kaja Silverman: Aura und Politik“, wo mehrmals von der Welt des Films die Rede ist, die die Welt des Zusehers ersetzt), dennoch aber besteht hier ein Unterschied zur physischen Chockwirkung Benjamins: Die Zerstreuung ist nicht das Resultat eines physischen, taktilen Stoßes. Die bei Benjamin beschriebene Wirkung kann also heute nicht mehr in dieser Art festgestellt werden (zumindest nicht ein an den Film und das Kino gewöhntes Publikum betreffend), die Beschreibung des Films als Übungsinstrument zur Erreichung einer lebensnotwendigen, gesteigerten Geistesgegenwart scheint damit nicht mehr aktuell.

¹⁶¹ Zur inhaltlichen Darstellung des Aufsatzes Jamesons in diesem Kapitel vgl. Jameson, Fredric: Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 103-139. Aus Gründen des Umfangs kann in dieser Diplomarbeit keine vollständige Darstellung des Argumentationsganges gegeben werden. Daher werden nur jene Thesen Jamesons aufgegriffen und knapp dargelegt, die für das Thema dieser Arbeit von Bedeutung sind.

¹⁶² Jameson beschreibt ausführlich den Warencharakter der Kunst (im Gegensatz zur Kantschen Definition der Kunst als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“) und die allgegenwärtige Ausrichtung auf Konsumtion (wobei er unter anderem die Analysen der Frankfurter Schule anspricht), die bereits bei Benjamin anklingen, der über die Verkäuflichkeit und den Reklamecharakter der Photographie schreibt, die die Erkenntnis menschlicher Zusammenhänge darin ersetzen. Vgl. hierzu im Detail Jameson a. a. O., S. 104ff

Warencharakters und des Marktsystems aufzulösen und zu Ansammlungen [...] isolierter und gleichwertiger privater Individuen zu fragmentieren oder zu atomisieren.“¹⁶³

Der Verlust dieser Gruppen hat weitreichende Folgen, da Jameson davon ausgeht, „daß die Voraussetzung für ein authentisches künstlerisches Schöpfertum ein authentisches kollektives Leben, die Vitalität der ‚organischen‘ sozialen Gruppe sei [...]. Der Kapitalismus löst das Gefüge sämtlicher sozialen Gruppenzusammenhänge ausnahmslos auf, [...] und läßt damit die ästhetische Produktion und die sprachliche Neuschöpfung, die aus dem Gruppenleben ihre Kräfte beziehen, problematisch werden.“¹⁶⁴

Als Resultat ergibt sich eine dialektische Aufspaltung des älteren ästhetischen Ausdrucks in zwei Arten – Moderne (ein Begriff, den Jameson statt dem ihm weniger geeignet und exakt erscheinenden Ausdruck „Hochkultur“ [der normalerweise als Gegenteil von Massenkultur angeführt wird] verwendet¹⁶⁵) und Massenkultur (wobei vor allem der Kommerzfilm behandelt wird). Beide sind Jameson zufolge von der Praxis der Gruppe abgekoppelt und lassen sich keinesfalls „in das zurückverwandeln, was man in seiner starken Form als politische Kunst und in einem allgemeineren Sinn als [...] authentische Kultur bezeichnen könnte“¹⁶⁶.

Hier erwähnt Jameson Walter Benjamin und Bertolt Brecht: „Das bedeutet, im Hinblick auf die beiden einflußreichsten neueren linken Ästhetiken – die auf die Umwandlung der massenkulturellen Techniken und Kommunikationskanäle der dreißiger Jahre in eine offene politische Kunst hoffende Position Brechts und Benjamins [...] – bleibt uns die Schlußfolgerung nicht erspart, daß keine von ihnen die spezifische Situation der Gegenwart erfaßt.“¹⁶⁷

Eine Möglichkeit für authentische kulturelle Produktion sieht Jameson nur noch in marginalen Nestern des gesellschaftlichen Lebens, die noch nicht völlig vom Markt und vom Warensystem durchdrungen sind (beispielsweise schwarze Literatur und schwarzer Blues, Schwulen- und Lesbenliteratur, usw.).¹⁶⁸

¹⁶³ Jameson a. a. O., S. 112

¹⁶⁴ Ebd. S. 123

¹⁶⁵ Das Gegenstück der Massenkultur kann für ihn nur die zur gleichen Zeit wie diese hervorgebrachte Hochkultur, also die Moderne sein. Vgl. ebd. S. 111f

¹⁶⁶ Ebd. S. 123

¹⁶⁷ Ebd. S. 123. Neben dem Verlust der Aktualität der Funktion des Films als Übungsinstrument wird hiermit also auch die bei Benjamin zentrale Funktion der politischen Bedeutung angezweifelt, zumindest jedoch als weniger umfangreich angesehen, als Benjamin sie forderte.

¹⁶⁸ Jameson hofft in diesem Zusammenhang auf Besserung durch die langsame Entwicklung eines echten Klassenbewusstseins, das eine neue, organische Gruppe hervorbringt, die die Atomisierung des gesellschaftlichen Lebens im Kapitalismus durchbrechen kann. Das Resultat wäre also eine neue, authentische kulturelle Sprache und politische Kunst (eine dritte Form neben Massenkultur und Moderne). Eine nähere Ausführung dieser in die Zukunft gerichteten Hoffnung erscheint Jameson jedoch als spekulativ und daher unnütz. Vgl. ebd. S. 124. Dennoch bilden diese marxistischen Hoffnungen eine Parallele zu Walter Benjamin.

Moderne wie Massenkultur sind Jameson zufolge also nur im Lichte der Warenproduktion begreifbar und hängen untrennbar zusammen – sie müssen „als ein historisches und ästhetisches Phänomen aufgefaßt werden“¹⁶⁹ – beide finden jedoch gegensätzliche „Lösungen“¹⁷⁰ für das Dilemma, in das die Kunst durch den Kapitalismus geraten ist.¹⁷¹

Jameson widmet sich weiters der Frage von Massenkultur und Manipulation, die dieser oft unterstellt wird.¹⁷² Mithilfe des Freudschen Begriffs der Verdrängung und Modells des Kunstwerks, sowie mit einer Deutung des Freudschen Modells durch den amerikanischen Kunsttheoretiker Norman Holland¹⁷³ legt Jameson dar, dass das Kunstwerk als ein komplexer Umgehungsmechanismus zur symbolischen Erfüllung eines verdrängten Wunsches angesehen werden kann: Ein gewisses Maß an symbolischer Befriedigung wird damit erlangt. Holland zufolge werden in der Kunst zwei gegensätzliche Eigenschaften des ästhetischen Genusses verbunden: die wunscherfüllende Funktion des Kunstwerks, sowie das Erfordernis, „daß seine symbolische Struktur die Psyche vor dem erschreckenden und potentiell zerstörerischen Ausbruch machtvoller archaischer Begierden und Wünsche bewahrt“¹⁷⁴.

Somit kann das Kunstwerk das archaische Rohmaterial der Triebe, sowie das Wunsch- und Phantasiematerial steuern. Jameson wendet dies auf die Massenkultur an: „Eine soziale Reformulierung des Konzept der Begierdensteuerung gestattet uns nunmehr, Verdrängung und Wunscherfüllung als Bestandteile eines einheitlichen Mechanismus zu begreifen, welcher in der Art eines psychischen Kompromisses oder Kuhhandels im selben Maße gibt, wie er nimmt, und den Phantasieinhalt im Rahmen sorgfältiger symbolischer Eindämmungsstrukturen, die ihn entschärfen, mit Bedacht so aktiviert, daß jene unvergänglichen Begierden, die nicht toleriert und nicht ausgelebt werden können, nur in einem Maße befriedigt werden, welches die Möglichkeit offenhält, sie augenblicklich wieder stillzustellen. Dieses Modell [...] erlaubt uns [...], Massenkultur nicht als leere Zerstreuung oder ‚bloßes‘ falsches Bewußtsein zu mißkennen, sie vielmehr als umgestaltende Bearbeitung sozialer und politischer Ängste und Phantasien zu begreifen, die folglich im

¹⁶⁹ Jameson a. a. O., S. 120. Mit dieser dialektischen Sichtweise wendet sich Jameson gegen die verbreitete Auffassung eines binären Wertsystems, das je eine Seite (Hochkultur/Moderne oder Massenkultur) aufwertet.

¹⁷⁰ Ebd. S. 113

¹⁷¹ Eine genaue Darstellung der von Jameson angeführten möglichen „Lösungen“ (beispielsweise verschiedenartige Bemühungen der Kunst der Moderne, keine Ware zu sein) ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Siehe hierzu ebd. S. 113ff. Welche Tendenzen die konkreten „Lösungen“ im Allgemeinen verfolgen wird im Verlauf dieses Kapitels jedoch angesprochen.

¹⁷² Benjamin beispielsweise prangert den Missbrauch des Films für Zwecke der Manipulation im Kunstverkaufsatz an.

¹⁷³ Zu Freud gibt Jameson keine Literaturangabe, Holland betreffend verweist Jameson auf dessen *The Dynamics of Literary Response*, nähere Angaben gibt er hierzu nicht.

¹⁷⁴ Jameson a. a. O., S. 125

massenkulturellen Text wirkungsvoll präsent sein müssen, um dann ‚gesteuert‘ oder verdrängt werden zu können.“¹⁷⁵

Jameson dehnt seine These auch auf die Moderne aus, in der ihm zufolge also ebenfalls verdrängte soziale Ängste und Sorgen, Hoffnungen und blinde Flecken, ideologische Widersprüche und Katastrophenphantasien behandelt werden. Massenkultur und Moderne gehen mit diesem Rohmaterial allerdings verschieden um – während die Moderne kompensatorische Strukturen erzeugt, verdrängt die Massenkultur diese verborgenen Inhalte „durch die narrative Konstruktion imaginärer Lösungen und durch die Vorspiegelung gesellschaftlicher Harmonie.“¹⁷⁶

An drei Filmbeispielen („Der weiße Hai“ [USA 1975, Regie: Steven Spielberg], „Der Pate“ und „Der Pate 2“ [USA 1972 und 1974, Regie: Francis Ford Coppola]) zeigt Jameson jedoch, dass die innerliche Funktion der Massenkultur noch weiter differenziert werden muss: Trotz einer ideologischen Manipulation, die von der Massenkultur durchgeführt wird, müssen, damit diese gelingen kann, zunächst echte soziale und historische Inhalte „angezapft“ werden. Den Ängsten, die manipulativ gesteuert werden sollen, muss zunächst Ausdruck verliehen werden, wodurch eine implizite Kritik transportiert wird.

Jameson stellt die Behauptung auf, „daß Angst und Hoffnung zwei Seiten desselben kollektiven Bewußtseins darstellen, so daß die Werke der Massenkultur, selbst wenn ihre Funktion darin besteht, die existierende Ordnung – oder eine schlimmere – zu legitimieren, diese Aufgabe nicht erfüllen können, ohne im Dienste dieser Ordnung die tiefsten und fundamentalen Hoffnungen und Phantasien der gesamten sozialen Gruppe umzubiegen, denen sie somit – in wie verzerrter Form auch immer – Ausdruck verleihen.“¹⁷⁷

So ist die Massenkultur eine Kunstform, in der Ideologie und Utopie untrennbar miteinander verknüpft und daher auch nur gemeinsam untersuch- und aufzeigbar sind, wenn eine verkürzte und unvollständige Sichtweise vermieden werden soll (weder dürfen nur die manipulatorischen Funktionen anprangert, noch nur die utopischen Impulse gefeiert werden).

Am Beispiel des Films „Der Pate“ von 1972 soll Jamesons Theorie nun verdeutlicht werden.¹⁷⁸ Jameson sieht den Mafiastoff des Films als Stellvertreter für die kapitalistische Geschäftswelt der USA, die, obwohl sie Jameson zufolge eine gesellschaftliche Verwahrlosung bewirkt, von Vorwürfen fast völlig verschont bleibt.

¹⁷⁵ Ebd. S. 125f. Diese Stelle erinnert ebenfalls an Walter Benjamin, der bereits von einer psychischen Impfung gegen Massenpsychosen sprach, die der Film darstelle.

¹⁷⁶ Jameson a. a. O., S. 126. Hiermit sind obige Tendenzen dargestellt.

¹⁷⁷ Ebd. S. 132

¹⁷⁸ Aus Gründen des Umfangs ist an dieser Stelle nur eine verkürzte Wiedergabe des Jamesonschen Beispiels möglich. Für die vollständige Darstellung siehe ebd. S. 133ff.

„In diesem Kontext läßt sich die ideologische Funktion des Mafia-Mythos als Ersetzung der Welt der Großunternehmen durch die des Verbrechens entschlüsseln, als strategisches Abdrängen der gesamten vom amerikanischen System ausgelösten Wut und als deren Projektion auf dieses im Kino und in Fernsehserien feilgebotene Spiegelbild des Großunternehmertums [...]. [...] Die Funktion der Mafia-Geschichte besteht in der Tat darin, die Überzeugung zu bestärken, daß die gegenwärtige Verschlechterung des alltäglichen Lebens in den Vereinigten Staaten ein ethisches und kein ökonomisches Problem ist, daß sie nicht mit Profit, sondern ‚lediglich‘ mit Unredlichkeit und einer bestimmten allgegenwärtigen moralischen Verdorbenheit zu tun hat, deren letzter mythischer Grund im reinen Bösen des Mafiosi selbst liegt.“¹⁷⁹

So wird eine politische und historische Analyse, eine wirkliche politische Einsicht in die ökonomische Realität des Kapitalismus, durch ethische Beurteilungen und Betrachtungen abgedrängt. Dies sieht Jameson als ein Zeichen für ein ideologisches Manöver und Verschleierungsabsichten. „Mafia-Filme legen auf diese Weise eine ‚Lösung‘ der sozialen Gegensätze – Unbestechlichkeit, Redlichkeit, Verbrechensbekämpfung und schließlich Law-and-order selbst – nahe, die sich grundlegend von derjenigen Diagnose des amerikanischen Elends unterscheidet, welche die Verordnung einer sozialen Revolution nach sich zöge.“¹⁸⁰

Doch dies ist nicht alles: Die *utopische Funktion* von Mafia-Geschichten wie dem „Paten“ sieht Jameson in der Familie (Mafiafilme sind auch ein Saga- oder Familien-Stoff), die er als „Verkörperung von Kollektivität und als Objekt utopischer Sehnsucht oder gar utopischen Neides“¹⁸¹ interpretiert, was dadurch ermöglicht wird, dass im „Paten“ ethnische Inhalte in ältere Gangster-Schemata einströmen. Ethnische Gruppen sind Jameson zufolge in den USA nämlich sowohl Objekt von Vorurteilen, als auch Neidobjekt, da die dominierende Gruppe der weißen Mittelklasse, die (durch den Kapitalismus) bereits fragmentiert und atomisiert wurde, hier „das Bild einer älteren kollektiven Gruppen- oder ethnischen nachbarschaftlichen Solidarität“¹⁸² vor sich hat.

So spiegelt die ethnische Gruppe im „Paten“ ein Bild gesellschaftlicher Reintegration durch die Familie vor und wird Jameson zufolge zu einer utopischen Phantasie, „die sich nicht mehr in derart veralteten Paradigmen und Stereotypen wie dem Bild der nunmehr ausgestorbenen amerikanischen Kleinstadt manifestieren kann.“¹⁸³

¹⁷⁹ Ebd. S. 135f

¹⁸⁰ Ebd. S. 136

¹⁸¹ Ebd. S. 136

¹⁸² Ebd. S. 136

¹⁸³ Ebd. S. 137

„Der Pate“ kann als Produkt der Massenkultur also gleichzeitig eine dringliche ideologische Funktion erfüllen und als Projektionsfläche einer verzweifelten utopischen Phantasie dienen.¹⁸⁴

Zusammenfassend ist Jamesons Kernthese, die für diese Diplomarbeit in Verbindung zu Walter Benjamin, sowie im Bezug auf das Thema der Arbeit insgesamt (hierbei bezogen vor allem auf die Frage nach der Funktion und Wirkung des narrativen Films¹⁸⁵) von Bedeutung ist, die, „daß unsere am tiefsten verankerten, oft freilich nur in verzerrter und verdrängter, unbewußter Form auftretenden Phantasien über den Charakter des gesellschaftlichen Lebens – sowohl in seiner gegenwärtigen Gestalt als auch in jener, die es nach unserem innersten Gefühl eigentlich haben müsste – den Impuls bilden, der allen zeitgenössischen Kunstwerken zugrunde liegt, sowohl denen der Hochkultur und Moderne als auch denen der Massenkultur und kommerziellen Kultur.“¹⁸⁶

Hiermit bearbeitet Fredric Jameson in Bezug auf Walter Benjamin nicht nur die im Kunstwerkaufsatz vorkommenden Themen „politische Kunst und Manipulation im Kapitalismus“ sowie „psychologische Möglichkeiten des Films (verdrängte Ängste und Spannungen)“, sondern erkennt vor allem politische Möglichkeiten und Inhalte (beispielsweise Spuren des Drängens einer privatisierten Gesellschaft in Richtung Kollektivität) innerhalb der von Benjamin angeprangerten manipulativ eingesetzten Filmkunst.

Jameson macht also deutlich, welche Funktionen der Film heute erfüllen kann, wo die von Walter Benjamin erläuterten Funktionen des Films (zumindest zum Teil) an Aktualität verloren haben. Hierbei wird im Vergleich zu Benjamin eine Tendenz deutlich, die alle im weiteren Verlauf dieser Arbeit dargestellten Positionen betrifft – „Nach-Benjaminische“ Filmbetrachtungen¹⁸⁷ üben sich dahingehend in Bescheidenheit, dass sie dem Film zwar

¹⁸⁴ Im zweiten, weit politischeren Teil des „Paten“ erkennt Jameson sogar ein Beispiel für ein Kunstwerk, das „Ideologie in geringerem Maße *ausdrückt*, als [...] durch die ästhetische Darstellung und Figuration der Ideologie deren eigene Demaskierung und Selbstkritik“ zu inszenieren (vgl. ebd. S. 137). Hierauf kann an dieser Stelle jedoch nicht Näher eingegangen werden.

¹⁸⁵ Zu den Themen Identifikation und Illusion ist im Zusammenhang mit Fredric Jamesons Ansatz wenig zu sagen, da er sich hiermit nicht explizit beschäftigt (obgleich sein Modell der ideologischen und utopischen Funktion des Films ohne Identifikation und Illusion auf Seiten des Publikums nur schwer vorstellbar ist). Um das Thema der „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmbetrachtung wieder aufzugreifen – Jameson betrachtet den Film ausschließlich unter dem Aspekt einer „Innerlichkeit“ (er beschäftigt sich mit dem [politischen] *Inhalt* von Filmen), jene „Innerlichkeit“, die in dieser Arbeit besondere Beachtung findet (Identifikation und Illusion), behandelt Jameson jedoch, wie auch Benjamin (bei dem im Vergleich zu Jameson eine stark „äußerliche“ Filmbetrachtung vorherrscht, die von einer bestimmten „Innerlichkeit“ [wie oben dargelegt beschäftigt Benjamin sich auch mit dem Filminhalt] nur am Rande ergänzt wird), nicht.

¹⁸⁶ Jameson a. a. O., S. 138

¹⁸⁷ Wichtig ist hier im Auge zu behalten, dass es in dieser Arbeit um den narrativen Spielfilm geht, der also, in Jamesons Worten, der „Massenkultur“ zuzurechnen ist.

vielfältige Funktionen zuschreiben, diesen jedoch nie mehr eine solche Breitenwirkung zutrauen, wie Benjamin sie in Bezug auf den Film noch erhoffte.

Auch der Inhalt der Funktionen ist, wie sich im Laufe dieser Arbeit zeigen wird, meist weniger spektakulär – denn während Benjamin dem Film die Möglichkeit breiter *gesellschaftlicher und sozialer* Funktionen zuschreibt, tendieren viele spätere Filmbetrachtungen dazu, vor allem Filmfunktionen darzulegen, die mit dem Zuseher als Individuum zu tun haben (beispielsweise wird oft, wie sich zeigen wird, die Erweiterung oder zumindest fruchtbare Adressierung des Denkens, der Emotionen und der Moral des einzelnen Zusehers durch den Film ins Zentrum gerückt). So geht es auch bei Jameson, obwohl er den Film mit sozialen und politischen Ängsten und Phantasien in Verbindung bringt, schon um oft nur verzerrt und unbewusst auftretende Phantasien über den Charakter des gesellschaftlichen Lebens, um das „innerste Gefühl“ und um eine Utopie, die sich mit einer manipulativen Ideologie, mit der sie untrennbar verknüpft ist, die Waage hält. Dieser Kontrast zu Benjamins Modell des Films als globales Instrument zur Gewöhnung der Menschen an neue Lebensumstände und zur Politisierung der Kunst (auch wenn es sich bei Benjamin dabei um eine in die Zukunft gerichtete Forderung handelt) muss auffallen.

Andererseits aber behält der Film Jamesons gerade skizzierter Beschreibung zufolge dennoch bis heute wichtige soziale und politische Funktionen bei, die keinesfalls abgewertet werden sollen – allein die abgeschwächte Einschätzung soll hervorgehoben werden.

Noch mehr auf den Einzelnen konzentriert, dabei jedoch nicht weniger auf gesellschaftliche und politische Veränderungen ausgerichtet, ist der Blick Kaja Silvermans, die Möglichkeiten eines politischen Films dort hervorhebt, wo eine Identifikation des Zusehers mit den Filmfiguren stattfindet.

1.6. Kaja Silverman: Aura und Politik¹⁸⁸

Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman versucht, wie bereits angedeutet, die Aura des Films (mit Benjamin gegen Benjamin) zu beweisen, sowie diese für ihre Vorstellung eines neuen politischen Films fruchtbar zu machen. Die Hauptthese ihres subjekttheoretischen Ansatzes ist dabei, dass die Verfremdung des Zusehers von seinem eigenen Ich, die durch die Identifikation mit Filminhalten/Filmfiguren entsteht, für politische Zwecke genutzt werden kann.

¹⁸⁸ Zur inhaltlichen Darstellung des Buchabschnittes Silvermans in diesem Kapitel vgl. Silverman, Kaja: Politische Ekstase. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 140-175. Auch dieses Werk kann in dieser Diplomarbeit nicht vollständig (über die Kernthesen hinausgehend) dargestellt werden.

Dies ist ein ungewöhnlicher Ansatz, da Identifikation meist als mit dem politischen Film unvereinbar gesehen wird und daher vermieden werden soll. Besonders Bertolt Brecht, dessen Vorstellungen vom Theater das bevorzugte Paradigma für ein politisches Kino darstellen, lehnt eine Identifizierung, eine psychische Verbindung zwischen Zuseher und handelnder Person, ab.¹⁸⁹ Das Brechtsche Theater soll an die Ratio des Zuschauers appellieren, das Imaginäre soll ausgeklammert, das Bewusste mehr als das Unbewusste angesprochen werden. Silverman teilt die Meinung der „Identifikationsgegner“ jedoch nicht, die sich dagegen wenden, da die Identifikation, die vom konventionellen narrativen Film hervorgerufen wird, ihren Thesen nach den Zuschauer beeinflusse und ihn dies übersehen lasse, sowie mit einem Einstimmen in die „vorherrschende Fiktion“¹⁹⁰ gleichgesetzt wird.

Silverman betont die Unentbehrlichkeit der Identifizierung, vor allem aber sieht sie darin eine Möglichkeit psychischer und gesellschaftlicher Veränderung. Sie möchte zeigen, dass die „identifikatorische ‚Verlockung‘“¹⁹¹ des Films „eine seiner größten politischen Reserven sein kann, weil sie ein potentiell Vehikel der Selbstverfremdung der Zuschauenden darstellt.“¹⁹² Es geht ihr um eine Verfremdung des Zuschauenden von seinem sinnlichen Ich (in dem sich Vernunft und Narzissmus verbinden), seine körperliche Gleichartigkeit soll in Frage gestellt und damit das normative Ich verändert werden. Dies kann nur mithilfe einer exteriorisierenden, heteropathischen Identifikation der Zuschauenden geschehen – „wenn es dem Film gelingt, die Liebe anzusprechen, die er oder sie normalerweise dem Ideal-Ich vorbehält, ihm oder ihr jedoch kein Bild mehr zurückzuspiegeln, das dem Selbst angeglichen werden könnte.“¹⁹³

Für eine solche Identifizierung entscheidend ist die Verdeutlichung der Diskontinuität zwischen der dargestellten Szene und der Welt des Publikums. Silverman plädiert daher für die Betonung der vierten Wand durch den Film, welche ein „Mitgehen“¹⁹⁴, einen

¹⁸⁹ In der Einleitung macht Ludwig Nagl dies nochmals deutlich: Silverman geht davon aus, dass die „Abwertung des populären narrativen Films problematisch geworden ist: in der Filmtheorie der achtziger Jahre wurde das Narrative meist unter Rekurs auf eine (psychoanalytisch re-situierete) Brechtsche Verfremdungstheorie abqualifiziert.“ Vgl. Nagl, Ludwig: Einleitung: Denken und Kino. Das neue philosophische Interesse am Film. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 20

¹⁹⁰ Silverman a. a. O., S. 143. Silverman führt diesen Begriff ein, um theoretisch zu erfassen, was zumeist ideologisch als „Wirklichkeit“ angesehen wird. Gemeint ist hier also, wie Silverman die Filmwissenschaftlerin Anne Friedberg zitierend schreibt, eine Bestätigung der Ideologie des Status quo, beispielsweise Geschlechternormen (sowie die Klasse und ethnische Zugehörigkeit betreffende Normen), die durch den narrativen Film, im Gegensatz zum geforderten politischen Film, Friedberg zufolge beglaubigt werden. Vgl. ebd. S. 143f. Silverman verweist auf Anne Friedberg, *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*, in: E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York: Routledge, 1990, 45.

¹⁹¹ Silverman a. a. O., S. 144

¹⁹² Ebd. S. 144

¹⁹³ Ebd. S. 145. Hier klingen in Silvermans Ausführungen bereits Thesen Jacques Lacans an, die im weiteren Verlauf des Kapitels eine wichtige Rolle spielen – an dieser Stelle gibt Silverman noch keine Literaturangaben.

¹⁹⁴ Ebd. S. 145

Ortswechsel in der Phantasie hervorruft (der Zuschauer wird von sich selbst weggeführt, indem er sich mit der dargestellten Person identifiziert), womit sie sich nochmals gegen Brechts Theorie wendet, der eine Beseitigung der vierten Wand forderte.¹⁹⁵

Bevor Kaja Silverman sich Walter Benjamins Aurabegriff zuwendet, beschäftigt sie sich zunächst mit der Identifizierung im Film. Während diese in der neueren Filmtheorie meist mithilfe des vorherrschenden psychoanalytischen Paradigmas inkorporativ oder idiopathisch beschrieben wird¹⁹⁶, versteht Silverman die Identifizierung im wesentlichen exkorporativ oder heteropathisch, als „Entführung“¹⁹⁷ des Zuschauers.

Zur Untermauerung ihrer Theorie zieht sie Thesen früher Filmtheoretiker heran: Béla Balázs charakterisiert die Identifizierung als psychischen Ortswechsel, als Vorgang, „bei dem die Zuschauenden aus ihren Sitzen herausgerissen und ins Innere der Filmhandlung versetzt werden.“¹⁹⁸

Anhand einer Verfilmung von Shakespeares „Romeo und Julia“¹⁹⁹ beschreibt er eine Identifizierung, die die Bedingungen des Körperbezugs des Zuschauenden verändert – dieser sieht nicht mehr mit seinen Augen, sondern mit denen der Gestalten des Films: „Im Kino reißt die Kamera unseren Blick mit sich fort in die Räume der Filmhandlung, des Filmbildes. [...] Zwar bist du an den Platz gebunden, [...] aber du siehst Romeo und Julia nicht von dort aus. Mit Romeos Augen blickst du zum Balkon empor, mit Julias Blicken siehst du hinab zu Romeo. Durch deinen Blick identifiziert sich dein Bewußtsein mit den Gestalten des Films. Du betrachtetest alles unter ihrem Blickwinkel, du hast keinen eigenen Standpunkt. [...] Wenn auf der Leinwand einer in die Augen des andern blickt, dann blickt er von der Leinwand in

¹⁹⁵ Vgl. hierzu ebd. S. 145ff. Silverman beschreibt an dieser Stelle Brechts Verfremdungseffekt bzw. „Distanzierungseffekt“ (wie der Verfremdungseffekt in der englischsprachigen Filmtheorie genannt wird) – hierbei geht es um die Wichtigkeit von Distanz, die sich sowohl in einem kritischen Abstand oder Ironie des Publikums der Vorstellung gegenüber, als auch im Text selbst zeigt, dessen Elemente isoliert sind, anstatt Teile eines scheinbar harmonischen Ganzen zu sein. Gleichzeitig aber erkennt Silverman eine „paradoxe Nähe im Kern der Brechtschen Verfremdung“ (ebd. S. 146), da Brecht eine Vertrautheit zwischen Publikum und Bühne, also die Beseitigung der vierten Wand, forderte. Hiermit aber lässt Brecht das Ich des Zusehers, seine körperlichen Parameter Silverman zufolge unangefochten, indem das Fremde vertraut gemacht wird (Silverman spricht hier vom Prinzip des dem Selbst gleichenden Körpers).

Gerade an diesem Punkt setzt Silvermans Theorie an: Die Kluft zwischen Publikum und Vorführung kann ihrer Meinung nach eine noch radikalere Verfremdung herbeiführen als jene, über die Brecht schrieb. Die vierte Wand, die im Film sowieso niemals vollkommen überbrückbar ist, da Filmschauspieler und Zuschauer sich niemals physisch gegenüberstehen und der Zuseher daher nicht eingreifen kann – dies ist auch Brechts „Grundvorwurf“ (ebd. S. 147) gegenüber dem Film – ist daher aufrechtzuerhalten.

¹⁹⁶ Die Identifizierung wird Silverman zufolge dort in erster Linie als eine „imaginäre Internalisierung eines äußeren Bildes“ (ebd. S. 148) dargestellt. Silverman bringt einige Vertreter dieser Theorie, geht jedoch nur sehr knapp auf diese Form der Identifizierung ein und definiert sie nicht näher. Vgl. hierzu ebd. S. 148f

¹⁹⁷ Ebd. S. 149

¹⁹⁸ Ebd. S. 149. Silverman verweist auf Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, übers. v. Alexander Sacher-Masoch, Wien: Globus, 1976

¹⁹⁹ Aufgrund der vielfachen Verfilmung dieses Werks können hier keine genauen Angaben über Land, Jahr und Regisseur gemacht werden.

deine Augen. Denn deine Augen sind in der Kamera, sie identifizieren sich mit den Augen der handelnden Personen. Diese Personen sehen mit deinen Augen.“²⁰⁰

Die Veränderung des Körperbezugs des Zusehers wird durch die Überschreitung von Geschlechtergrenzen Silverman zufolge hier besonders deutlich, dennoch aber entdeckt der Zuschauer bei Balász die gewohnten Bedingungen seines Körperbezugs wieder (die Filmfiguren sehen in seiner Beschreibung schließlich mit den Augen des Zusehers, nicht umgekehrt).

Silverman betont jedoch, dass die Identifizierung im Film eine dauerhafte Entführung des Publikums, eine Entfremdung von seinen gewohnten körperlichen Parametern möglich machen kann.

Der Filmtheoretiker Henri Wallon betont ebenfalls die exkorporative Identifizierung, indem er das Kinoerlebnis als offenen Wettstreit zwischen dem Film und dem sich aus dem eigenen Körper wahrnehmenden Ich des Zusehers beschreibt – eine dieser „unvereinbaren“²⁰¹ Seiten muss zwangsläufig der anderen geopfert werden. Gelingt es dem Zuseher, während der Filmvorführung seine Integrität zu bewahren, bleibt er Wallon zufolge von den Klängen und Bildern losgelöst, und es kommt zu keiner Identifizierung.

„Gewinnt der Film jedoch die Oberhand über das Körper-Ich, gelingt es ihm, den Zuschauer [...] zu fesseln, wird das Selbst des [...] letzteren als solches ausgelöscht. [...] In solchen Augenblicken, schreibt Wallon, ‚vergesse ich mich selbst, und neben der visuellen Serie existiert nichts anderes mehr; diese visuelle Serie nimmt mich ganz in Anspruch und [...] beseitigt in mir das Gefühl für meine eigene Person‘. [...] Wallon geht mithin davon aus, daß die Identifizierung im Film zumindest während der Vorführung im wesentlichen heteropathisch ist“.²⁰²

Weiters wendet sich Kaja Silverman Sergej Eisenstein zu, der die Fähigkeit des Films, „die Zuschauenden ‚an einen anderen Ort‘ zu versetzen“²⁰³ ebenfalls anspricht, sowie deren politische Nutzbarkeit behandelt. In einer Rede aus dem Jahr 1935²⁰⁴ rechtfertigt Eisenstein das Auftreten individueller Protagonisten im sowjetischen Film, was zunächst im Widerspruch zu seinem früheren Filmschaffen zu stehen scheint, in dem Massenprotagonisten üblich waren. Die neue Subjektivität kann jedoch einem revolutionären Zweck dienlich sein,

²⁰⁰ Silverman a. a. O., S. 149. Lt. Silverman zitiert nach Balász, Der Film. a. a. O., S. 38

²⁰¹ Silverman a. a. O., S. 152. Lt. Silverman zitiert nach: Henri Wallon, L’acte perceptif et le cinéma, in: Lecture d’Henri Wallon: Choix de textes, Paris: Éditions Sociales, 1976, 295

²⁰² Silverman a. a. O., S. 152. Lt. Silverman zitiert nach Wallon, L’acte perceptif et le cinéma, a. a. O., 294. Wallon beschreibt Film und Selbst also als zwei einander ausschließende Serien.

²⁰³ Silverman a. a. O., S. 152

²⁰⁴ Silverman verweist auf Sergej Eisenstein, Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender, in: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, übers. v. Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth, Leipzig: Reclam, 1988

die Eisenstein zunächst mit der Verwandlung des Schauspielers beschreibt, durch die dieser zur Filmfigur „wird“²⁰⁵, die er spielt.

Es handelt sich hierbei um eine das Selbst auflösende, exteriorisierende Identifizierung, die ebenfalls den Zuschauer betreffen kann, da sie, richtig gelenkt, den Zuseher „nicht bloß veranlassen [kann], aus sich ‚herauszukommen‘, sondern auch dazu, einen ‚Übergang in etwas anderes‘ zu vollziehen. Sie vermag sogar einen ‚dialektischen Sprung‘ in die Opposition zu bewirken – den Zuschauer oder die Zuschauerin aus einer Gesellschaftsordnung heraus- und in eine andere, deren Prinzipien im Gegensatz zur ersteren stehen, hineinzukatapultieren“.²⁰⁶

Und Eisenstein weiter: „[...] wir wissen, daß derselbe Sprung, von dem hier die Rede ist, ganz genau so auch im Bereich der gesellschaftlichen Erscheinungen vorkommt, in den Revolutionen, in denen sich gesellschaftliche Entwicklungen und soziale Bewegung vollziehen.“²⁰⁷

Der politische Film ist Eisenstein zufolge also ohne Identifizierung nicht zu begreifen, da sie den Zuschauer veranlassen kann, sich in ein neues gesellschaftliches Ganzes zu integrieren und sogar eine Subjekthaltung einzunehmen, die im Gegensatz zu seinem Selbst steht. Silverman hebt diese Möglichkeit eines Sprunges in die Opposition durch heteropathische Identifizierung als zentral hervor, der normalerweise nicht, oder nur sehr ungern, vollzogen wird: „Das scheinbar kohärente Körper-Ich weist, wenn es mit der Differenz konfrontiert wird, diese entweder als inakzeptablen ‚Spiegel‘ zurück, oder es verleiht ihr eine bekömmliche Gestalt.“²⁰⁸

Das Kino, das Silverman vorschwebt (und möglich wäre, ihr zufolge jedoch bisher in dieser Weise nicht existiert²⁰⁹), würde das Subjekt in ein identifikatorisches Verhältnis mit dem „Selbst-Gegensatz“²¹⁰ bringen. In dieser Weise begreift Silverman Eisensteins Begriff des Sprungs in die Opposition. „Dieses Kino würde das männliche Subjekt in die Körper-Parameter der Weiblichkeit versetzen, das weiße Subjekt in die des Schwarzseins, das Subjekt aus der Mittelschicht in die der Obdachlosigkeit und das heterosexuelle Subjekt in die der Homosexualität.“²¹¹

²⁰⁵ Silverman a. a. O., S. 153

²⁰⁶ Ebd. S. 154. Lt. Silverman zitiert nach Eisenstein, Über den Bau der Dinge, in: Ausgewählte Aufsätze, übers. v. Lothar Fahlbusch, Berlin: Henschel, 1960, 300

²⁰⁷ Silverman a. a. O., S. 154. Lt. Silverman zitiert nach: Eisenstein, Über den Bau der Dinge, 306

²⁰⁸ Silverman a. a. O., S. 156

²⁰⁹ Hier findet sich eine Parallele zu Benjamin und Jameson, da alle drei Positionen einen politischen Films fordern oder erwünschen, diesen jedoch als noch nicht existent oder nur am Rande ermöglicht sehen.

²¹⁰ Silverman a. a. O., S. 154

²¹¹ Ebd. S. 157

Silverman bezeichnet das Ergebnis eines solchen Kinos als „'Identität mit Abstand'“²¹², die an die Stelle des dem Selbst gleichenden Körpers tritt und erotisiert und zur Quelle neuer Lust gemacht werden müsste, um „Vorsorge dagegen zu treffen, daß der das Selbst verfremdende ‚Spiegel‘ später entweder zurückgewiesen oder durch das wiederhergestellte *moi* ‚verschlungen‘ wird.“²¹³

Im letzten Teil ihres Textes schließlich zeigt Kaja Silverman, dass die Tendenz des Films, den Zuschauer aus sich selbst herauszuführen, am besten mit dem Aurabegriff Walter Benjamins erklärbar ist, der somit dem politischen Film äußerst dienlich ist, obwohl es auf den ersten Blick nicht so scheinen mag.

Zu diesem Zweck unterzieht sie Benjamins drei Aufsätze „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, „Kleine Geschichte der Photographie“ und „Über einige Motive bei Baudelaire“ einer gemeinsamen Untersuchung, in deren Verlauf sie den Aurabegriff im Gegensatz zu Benjamin mit dem Film verbindet.

Silverman beschreibt den Begriff der Aura vorrangig als subjektive Haltung, die ermöglicht, was Jacques Lacan „eine volle affektive Annahme des Nächsten“²¹⁴ nennt. Beim Auratischen geht es also um die Förderung dieser Haltung durch ein Werk, nicht um bestimmte traditionelle ästhetische Werte, die die technische Reproduktion zerstört.

Silverman zufolge wird die Förderung dieser Haltung durch zwei notwendige Wirkungen eines ästhetischen Textes hervorgerufen: „eine Verstärkung der sogenannten vierten Wand und die Überstrahlung der szenischen Darstellung mit Idealität.“²¹⁵

Aus verschiedenen Anmerkungen zur Aura, die im Werk Walter Benjamins anzutreffen sind, hebt Silverman jene heraus, die den Gedanken nahe legen, „die Aura sei angemessener als gesellschaftliche ‚Haltung‘ gegenüber dem Kunstwerk zu bestimmen denn als ihm innewohnende Eigenschaft“²¹⁶: So betont sie den Zusammenhang der Aura mit dem Kultwert des Kunstwerks, sowie die mit Beispielen aus der Natur verbundene Benjaminsche Auradefinition, die ein rein ästhetisches Bezugssystem des Begriffs überschreitet.

Ebenso untermauert Benjamins Begriff der Ferne (die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“²¹⁷) Silvermans Auraverständnis als subjektive Gestalt – die Unnahbarkeit bestimmter Kultgegenstände deutet eine eher psychische Natur der Ferne an, die auch in „Über einige Motive bei Baudelaire“ näher beschrieben wird: Benjamin „bringt

²¹² Ebd. S. 157

²¹³ Ebd. S. 157. Auch an dieser Stelle verweist Silverman nicht explizit auf Lacan.

²¹⁴ Silverman a. a. O., S. 158. Lt. Silverman zitiert nach: Jacques Lacan, *L'agressivité en psychanalyse*, in: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966, 117

²¹⁵ Silverman a. a. O., S. 158

²¹⁶ Ebd. S. 158

²¹⁷ Benjamin: KWA 1939, S. 16

[...] die ‚Ferne‘ mit einer bestimmten Art, ein Objekt anzusehen, in Verbindung, und [...] bestimmt [...] diese Art des Ansehens als *Belehnung* des Objekts.“²¹⁸

Birgit Recki zufolge bezieht das Objekt seine Aura der Unnahbarkeit aus der „produktive[n] Aufmerksamkeit des Betrachters“²¹⁹.

Silverman beschreibt diese Belehnung bei Benjamin als intersubjektiv – dem Objekt wird das Vermögen zuteil, den Blick des Betrachters zu erwidern, wobei es sich hierbei mehr um eine Beziehung zwischen zwei Individuen (die Anerkennung des anderen als Subjekt), als zwischen Betrachter und Kunstwerk handelt: „Die Erfahrung der Aura beruht [...] auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“²²⁰

Weiters kennzeichnet Benjamin die Belehnung und damit die Aura durch eine Erhöhung des anderen, die Benjamin auf die Artikulation von Wünschen zurückführt – das Ergebnis der Erhöhung ist die Erzeugung eines unausschöpflich Schönen, das „’an einem Anblick dasjenige‘ wieder[gibt], ’woran sich das Auge nicht sattsehen kann‘, denn womit ’es den Wunsch erfüllt, der sich in seinen Ursprung projizieren läßt‘, ist ’etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt‘.“²²¹

Diese besondere Form der Belehnung führt Silverman zufolge also zu einer „radikalen Idealisierung“ des anderen.

Silverman hebt also zwei Formen der Belehnung hervor, durch die „Ferne“ hergestellt wird – die Zuschreibung des Vermögens, den Blick zu erwidern, sowie die Idealisierung, die Erhebung des anderen zum Kultbild (womit eine Beziehung zum Objekt verbunden ist, die

²¹⁸ Silverman a. a. O., S. 159. Lt. Silverman zitiert nach Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 646f

²¹⁹ Silverman a. a. O., S. 159. Lt. Silverman zitiert nach Birgit Recki, Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor Wiesengrund Adorno, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, 24

²²⁰ Silverman a. a. O., S. 159f. Lt. Silverman zitiert nach Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, S. 646f
Hierauf weist auch Schöttker in seinem Kommentar zum Kunstwerkaufsatz hin: „[A]uf den Begriff der Aura kommt Benjamin im zweiten Baudelaire-Aufsatz zurück; doch wird er anders definiert als im Kunstwerk-Aufsatz. Diente er dort dem Zweck, den Übergang von der kontemplativen zur zerstreuten Rezeption zu kennzeichnen, so wird er nun mit Bezug auf Georg Simmels *Soziologie* [hierzu gibt Schöttker keine Literaturangabe] an der Erwidern des Blicks festgemacht, also als soziale Erfahrung bestimmt. Aura bezeichnet danach die Fähigkeit des Menschen, Naturerscheinungen und Kunstwerke dadurch lebendig werden zu lassen, daß er ihnen einen Blick verleiht, den sie selbst nicht haben: ‚Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt.‘ [...] Noch prägnanter heißt es in einem der ‚Zentralpark‘-Fragmente [...]: ‚Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in die Natur: der Blick wird erwidert.‘“ Schöttker a. a. O., S. 131f. Zitiert nach Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Band I/2, Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 646 und S. 670

²²¹ Silverman a. a. O., S. 160. Lt. Silverman zitiert nach Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, S. 645

ein Einverleiben oder Aneignen unmöglich macht). Wie sind diese Formen der Belehnung zu verstehen?

Zur Beantwortung dieser Frage arbeitet Silverman Berührungspunkte zwischen Walter Benjamins Begriff der Belehnung und Jacques Lacans Konzept der Gabe der Liebe heraus.²²² Benjamins Erhöhung bzw. Idealisierung des anderen findet sich bei Lacan in der Idealität des Dinges wieder, beides ruft die Erfahrung einer Ferne und unstillbares Begehren hervor. Die Idealisierung allein reicht jedoch nicht, Abstand zum „Kultbild“ ist ebenfalls notwendig. „Hier ist die Zuschreibung des Vermögens, unseren Blick zu erwidern, von ausschlaggebender Bedeutung, weil sie die Anerkennung des [...] anderen als unabhängiger Gleicher [...] einschließt.“²²³

Die mit der Idealisierung stets einhergehende Identifizierung schlägt Silverman zufolge so eine exkorporative Richtung ein – da der andere als Gleicher (als Wesen gleichen Ranges) anerkannt wird, ist ein Angleichen durch inkorporative Identifizierung nicht möglich. Auch bei Lacan spielt der Blick bei der Anerkennung des anderen eine bedeutende Rolle.²²⁴

Die Gabe der Liebe (bzw. die Idealisierung), die das Subjekt dem anderen zuteil werden lässt, erklären Benjamin und Lacan weiters sehr ähnlich durch die Einordnung des anderen in ein „dichtes und libidinös gesättigtes metaphorisches Feld“²²⁵, also indem der andere in eine enge Beziehung zu spezifisch visuellen, unbewussten Erinnerungen gebracht wird. Auf diese Weise wird die Ferne, das Unnabbare, hervorgerufen, der Fund der Erinnerungen ist die Erfahrung der Aura.²²⁶

Diese die Ferne herstellende Belehnung ist bei Benjamin und Lacan Silverman zufolge weiters in gewisser Weise gleichbedeutend mit Illumination: „Was die Belehnung erzeugt, lässt sich als ein ‚zum Leuchten gebrachtes‘ Bild beschreiben.“²²⁷

Die Erscheinung der Aura bedeutet Silverman zufolge für Benjamin nicht nur „Auftreten“ und „Anmuten“, sondern auch Scheinen – „Strahlen“ und „Leuchten“.²²⁸ Idealität und Illumination sind also eng verbunden, sodass Idealität einem Objekt in einem Film oder auf

²²² Lacans von Silverman dargelegter Ansatz, sowie die Verbindung zu Benjamins Aurabegriff kann in dieser Arbeit nur in knappster Form angesprochen werden. Zur vollständigen Darstellung siehe Silverman a. a. O., S. 160ff

²²³ Ebd. S. 161

²²⁴ Hierauf kann aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden, vgl. daher hierzu und zu näheren Literaturangaben zu Lacan ebd. S. 161f.

²²⁵ Ebd. S. 163. Diese Einordnung also, nicht ein innerer Wert des eingeordneten Anderen bedingt die Idealisierung.

²²⁶ Vgl. hierzu, besonders zu Lacan, genauer Silverman a. a. O., S. 162f.

²²⁷ Ebd. S. 163

²²⁸ Zu Lacans Aussagen zu diesem Punkt vgl. ebd. S. 163.

einer Photographie sogar durch die Art seiner Beleuchtung verliehen werden kann – Benjamin beschreibt dies in der „Kleine[n] Geschichte der Photographie“.²²⁹

So wie Silverman die Ferne vorrangig als subjektive Beziehung zwischen Betrachter und „Objekt“ charakterisiert, zeigt sie, dass Benjamins Begriff der Nähe, welche die Aura zerstört, ebenfalls mehr eine bestimmte „’Einstellung’ des Subjekts gegenüber dem Objekt“²³⁰, als eine räumliche Beziehung ist. So ist es ein Bedürfnis der Massen, sich die Dinge näherzubringen und die Einmaligkeit jeder Gegebenheit durch deren Reproduktion zu überwinden.²³¹

Silverman hebt hervor, dass „’Nähe’ für Benjamin letztlich nicht nur den Triumph des dem Subjekt eigenen Bezugssystems über das des äußeren Bildes, [...] sondern auch die vom Subjekt vollzogene Angleichung des Bildes [impliziert]. ‚Nähe’ des Bildes bedeutet, daß ich es in mir und durch mich erfasse, daß ich es nicht bloß zu dem ‚meinigen’ mache, sondern zu ‚mir’.“²³²

Für Silverman spiegelt sich in Benjamins Sprache die Gewalt dieser Aneignung wieder – Benjamin beschreibt die „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura“²³³. Mit Silverman gesprochen also wird der andere seines Kontextes, seiner „Schale“ beraubt, „in dem allein er [...] zu leben oder zu *sein* vermag“²³⁴.

„Während die Bewahrung der Aura eine heteropathische Identifizierung verlangt, legt die Gegengröße der ‚Nähe’ eine idiopathische oder interiorisierende Variante dieses psychischen Akts nahe.“²³⁵

Nachdem die zentral subjektive Valenz der Begriffe Ferne und Nähe herausgearbeitet wurde, untersucht Silverman die Rolle des Films in diesem Modell: Unter welchen Bedingungen kann ein Kunstwerk den Betrachter dazu bewegen, „die Gabe der Liebe körperlichen Koordinaten zukommen zu lassen, die seinem oder ihrem propriozeptiven Körper nicht angeglichen werden können, und sich so mit Abstand zu ihm zu identifizieren?“²³⁶

Anders gefragt – wie kann der Film die heteropathische Identifizierung fördern? Balázs und Eisenstein sind von dieser Fähigkeit des Films überzeugt, erklären sie allerdings nicht. Benjamin wiederum stuft den Film von Grund auf als antiauratisch ein, was Silvermans Modell widerspricht.

²²⁹ Vgl. hierzu 1.3. dieser Arbeit. Dieser Punkt spielt im weiteren Verlauf der Silvermanschen Argumentation eine bedeutende Rolle.

²³⁰ Silverman a. a. O., S. 164

²³¹ Vgl. hierzu Kapitel 1.2.1. dieser Arbeit.

²³² Silverman a. a. O., S. 164

²³³ Benjamin: KWA 1939, S. 17

²³⁴ Silverman a. a. O., S. 165

²³⁵ Ebd. S. 165

²³⁶ Ebd. S. 165

Silverman zieht jedoch gerade Benjamins ästhetische Auratheorie, mit der er den Film als antiauratische Darstellungsform herausstellen will, heran, um die identifikatorische Funktion des Films zu beweisen. Der Film erweist sich für sie sogar als bester Beleg für Benjamins Theorie des auratischen Textes, obwohl er bei Benjamin als wichtigster Repräsentant der technischen Reproduktion angeführt wird.

Für Silverman sind es gerade die auratischen Züge des Films, die den Zuschauer „zur Idealisierung – und somit auch zur Identifizierung – mit Abstand zum Selbst ermuntern.“²³⁷

Walter Benjamin beginnt seine Analyse der Aura zwar mit der Gegenüberstellung von traditioneller Kunst und technisch reproduziertem Bild, dennoch aber stützt sich seine Darstellung der ästhetischen Bedingungen, unter denen die Aura erzeugt wird, vor allem auf den Begriff der Ferne, dessen Bedeutung sich, wie gezeigt, aus seinem Gegensatz zum Begriff der Nähe ergibt. Ein Beispiel für jene Nähe ist Atgets Photographieform, in der es um den Wegfall künstlerischer oder darstellender Aspekte der Bilder, sowie die Hervorkehrung eines beweisenden Charakters geht.²³⁸ Für Benjamin eröffnet diese Photographieform einen besseren Zugang zu der uns umgebenden Welt²³⁹, anstatt eine andere Welt zu erschließen.

Silverman hebt weitere Aspekte dieser Nähe bei Benjamin hervor – so bedeutet das Näher-Heranrücken des Bildes ihm seine Eigenart zu nehmen, die Homogenisierung der Heterogenität, den Triumph von normativer Darstellung und Selbst über die Verschiedenheit. Weiters bedeutet Nähe Besitz, das Aneignen des Gegenstandes durch die „Verdrängung des [ihm] [...] eigentümlichen Bezugssystems durch dasjenige des Subjekts“²⁴⁰.

Ferne macht im Gegensatz dazu für Silverman die Betonung des Rahmens nötig, der das Bild als Darstellung kennzeichnet – sie erfordert eine Übertreibung der vierten Wand. Außerdem verlangt sie die Bewahrung oder Wiederherstellung des dem Bild eigenen Kontextes und scheint schließlich vor allem zur Erfahrung eines ästhetischen Textes zu gehören, wenn dieser sich auf Fremdes oder Unvertrautes bezieht. Diese Strategien zielen darauf ab, die Andersheit des Bildes im Hinblick auf die normative Darstellung und den Betrachter hervorzuheben und dem Besitzdrang entgegenzuwirken. „Sie führen dem [...] Betrachtenden das Bild deutlich in der Gestalt des ‚Nicht-Ich‘ vor.“²⁴¹

Um die Bedingungen zu bestimmen, unter denen einem Gegenstand Aura zuteil wird, muss Silverman zufolge weiters beachtet werden, dass Walter Benjamin in Bezug auf die Aura nicht nur von Ferne spricht – genauer geht es um die Wahrnehmung der Entferntheit an dem,

²³⁷ Ebd. S. 166

²³⁸ Vgl. hierzu Kapitel 1.2.3. dieser Arbeit

²³⁹ Vgl. hierzu Kapitel 1.3. dieser Arbeit

²⁴⁰ Silverman a. a. O., S. 166

²⁴¹ Ebd. S. 167

was nahe ist. Silverman zufolge betont Benjamin hier die Notwendigkeit einer identifikatorischen Beziehung zwischen Betrachter und auratischem Gegenstand, die erst durch die Idealisierung bzw. Erhebung des Gegenstandes zum Kultbild möglich wird. Diese Erhebung setzt, wie gesagt, die Eingliederung des Gegenstandes in ein Vorstellungsnetz voraus, „das hinreichend komplex ist, ihn auf neue Weise ‚aufleuchten‘ zu lassen und so die Phantasiebeziehung des [...] Betrachtenden zu dem hervorzurufen, was ansonsten einfach fremd bliebe.“²⁴²

Diese Idealisierung wird Silverman zufolge im Allgemeinen allerdings unbewusst vollzogen. Wie kann ein Kunstwerk in diesen Prozess eingreifen? Die Bildung des assoziativen, libidinös aufgeladenen Netzes, die ein Vehikel der Erhöhung ist, erfolgt nicht durch unbewusste Erinnerung allein – diese Fähigkeit kann auch auf die künstlerische Produktion übertragen werden²⁴³: Künstler, die wissen, wie sie ihr Werk „‚zum Leuchten bringen‘ können“²⁴⁴, tun dies, indem sie beim Rezipienten die Wirkungen unbewusster Erinnerungen synthetisch hervorrufen. Es geht also um ein Schaffen (im Fall des Films um das Schaffen eines metaphorischen oder metonymischen Bildernetzes), das in den Rezipienten eine Idealitätswahrnehmung erzeugt, „die derjenigen analog ist, die normalerweise von der unbewußten Erinnerung hervorgebracht wird.“²⁴⁵ Diese „‚implantierten‘ Erinnerungen“²⁴⁶ treten, nachdem sie vom Rezipienten aufgenommen wurden, in eine komplexe Kommunikation mit bereits in der Psyche der Rezipienten eingewurzelten Erinnerungen, wodurch es Silverman zufolge höchstwahrscheinlich zu gegenseitigen Beeinflussungen kommt.

Silverman wendet sich also gegen Walter Benjamins Vorstellung, dass der Film die Aura zerstöre, statt sie zu erzeugen. Diese Vorstellung hat ihren Ursprung in Benjamins Annahme, dass der Film eng mit der Photographie verbunden sei, die mit dem Begriff der Nähe assoziiert wird und daher antiauratisch ist.²⁴⁷

Silverman wendet hier ein, dass nicht alle Photographien Eigenschaften wie jene Atgets besitzen, vor allem aber, dass die Begriffe Nähe und Ferne in Bezug auf den Film nicht dasselbe bedeuten wie in Bezug auf die Photographie. Während die Photographie zeitlichen Abstand und räumliche Nähe verbindet (ihr Inhalt wird vor uns hingestellt, jedoch in einer vergangenen Gestalt), zeichnet sich der Film durch zeitliche Unmittelbarkeit und räumlichen

²⁴² Ebd. S. 167

²⁴³ Auf diesen Vorgang kann nur am Rande eingegangen werden – vgl. hierzu genauer ebd. S. 167ff.

²⁴⁴ Ebd. S. 169

²⁴⁵ Ebd. S. 169. Zur genaueren Darstellung dieser Möglichkeit in Verbindung mit Charles Baudelaire und Marcel Proust siehe ebd. S. 167ff

²⁴⁶ Ebd. S. 169

²⁴⁷ Dies gilt nur nicht für die frühe Photographie.

Abstand aus. Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von einem „'Da-gewesen-Sein'“²⁴⁸ der Wirklichkeit der Photographie, während im Film ein „'Da-Sein'“²⁴⁹ der Dinge vorherrscht.

„Weil die Filmklänge und –bilder die Zeit ausfüllen und weil sie aufgrund ihrer außergewöhnlichen sinnlichen Lebendigkeit häufig in der Lage sind, sich als Wahrnehmungen statt als Darstellungen auszugeben, dringen sie in einem Maße in die Gegenwart ein, das die Photographie nicht kennt.“²⁵⁰

Bild und Klang des Films präsentieren sich dem Publikum in der Gestalt eines „absoluten ‚Jetzt‘“²⁵¹, das jedoch nicht das unseres Alltags ist – die Andersheit des Filmbildes ist unübersehbar. Filmgeschehen und Publikum sind voneinander getrennt – sowohl durch die an Theatervorbühnen erinnernde Raumgestaltung und den Vorhang, der die Leinwand einfasst, als auch durch den Kontrast von Dunkelheit (im Zuschauerraum) und Licht (auf der Leinwand). Der Lichtstrahl, mit dem die Filmbilder zum Publikum gelangen, verleiht jenen „eine vibrierende und blendende Qualität, die Photographien gewöhnlich abgeht, eine Qualität, die vielleicht unaufhebbar ‚auratisch‘ ist.“²⁵²

Außerdem haben Photographien meist ein beweisendes oder verzeichnendes Verhältnis zur Wirklichkeit des Betrachters, der Film jedoch schafft eine eigene Welt, die die Welt des Publikums aus der Gegenwart verdrängt und für die Dauer des Films das einzig existierende „Universum“²⁵³ wird.

Diese Eigenschaften des Kinos – die Ausstrahlung des Filmbildes, sowie die Kluft zwischen Filmbild und Zuschauerraum – sind für Silverman Indizien dafür, dass die Identifizierung im Film vorrangig exkorporativ geschieht: „Heteropathie hat gegenüber der Idiopathie aus dem einfachen Grunde den Vorrang, weil die buchstäbliche und metaphorische Illumination der Leinwand und die von Brecht getadelte Trennung von den Zuschauenden im allgemeinen als berauschende Möglichkeit erfahren werden, sich ‚an einen anderen Ort‘ zu begeben [...], für zwei Stunden jemand anders zu ‚sein‘, sein Selbst zurückzulassen.“²⁵⁴

Die „Idealität des Bildes“²⁵⁵ und besagte Kluft ermöglichen also ein besonderes Sehvergnügen. Diese Eigenschaften des Films stehen Silverman zufolge also dem kohärenten

²⁴⁸ Silverman a. a. O., S. 170. Lt. Silverman zitiert nach Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Éditions du Seuil, 1993, 1424

²⁴⁹ Silverman a. a. O., S. 170. Lt. Silverman zitiert nach Barthes, *Rhétorique de l'image*, 1425

²⁵⁰ Silverman a. a. O., S. 170

²⁵¹ Ebd. S. 171

²⁵² Ebd. S. 171

²⁵³ Ebd. S. 171. Lt. Silverman zitiert nach André Bazin, *Théâtre et cinéma*, in: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1985, 162f

²⁵⁴ Silverman a. a. O., S. 171

²⁵⁵ Ebd. S. 171

Ich und dem Prinzip des dem eigenen gleichenden Körpers gegenüber, dennoch aber stellt sich, obwohl die Seherfahrung *im Kino* „vielleicht unvermeidlich heteropathisch ist“²⁵⁶, nur selten die von Silverman gewünschte permanente Wirkung der Verfremdung des Ichs der Zuseher ein: „Entweder stellen die körperlichen Parameter, auf die sich einzulassen der [...] Zuschauende ermuntert wird, jene Parameter nicht ernsthaft in Frage, auf die sein [...] *moi* sich gründet; oder sie sind die Parameter, die auf der Leinwand üblicherweise einen hohen Stellenwert genießen.“²⁵⁷

Daher sind sie Silverman zufolge *nach dem Film* (wenn der Vorhang sich schließt und die Lichter angehen, die auratischen Eigenschaften des Films also verschwinden) entweder in den Bereich des Ichs oder in jenen des Ichideals inkorporiert: „So kann weiße Männlichkeit später dem Ich des weißen männlichen Subjekts und dem Ichideal des weißen weiblichen Subjekts angeglichen werden.“²⁵⁸

Die vom narrativen Film geförderten zunächst exteriorisierenden Identifizierungen bewirken laut Silverman daher nur selten eine dramatische Entfremdung des Publikums von seinen propriozeptiven Parametern und der vorherrschenden Darstellung.

Dennoch plädiert Silverman dafür, die Identifizierung, die im Filmerlebnis eine zentrale Rolle spielt, für das politische Kino aufzugreifen und als Mittel zu nutzen, den Zuseher an einen noch nie betretenen Ort zu versetzen und von der Rückreise abzuhalten. Entscheidend hierfür ist Silverman zufolge die Idealisierung körperlicher Koordinaten, die dem Publikum ungewohnt und auf der kulturellen Leinwand routinemäßig abgewertet worden sind, weiters die Verhinderung einer abschließenden Angleichung von Unvertrautem an Vertrautes (also die Verhinderung der „’Rückkehr ins Selbst‘“²⁵⁹) zur Bewahrung der Andersheit der körperlichen Parameter, zu denen der Zuschauer durch den Film Zugang gewinnt.

Dies gelingt Silverman zufolge vor allem durch Strategien zur Überbetonung der filmischen Aura, also durch das deutliche Kenntlichmachen des Rahmens der Darstellung. Weiters müssen Standardisierung und Stereotypie vermieden, sowie die Qualität des „’Mir-Gehörens‘“²⁶⁰ bekämpft werden (mit den Mitteln von Bild, Ton, Erzählung und handelnden Personen). Diese zu vermeidende Qualität steht, wie gesagt, in Zusammenhang mit Benjamins Begriff der Nähe und ist, „trotz der Unaufhebbarkeit der vierten Wand im Kino [...] ein so hervorstechender Zug vieler Hollywoodfilme“²⁶¹.

²⁵⁶ Ebd. S. 172

²⁵⁷ Ebd. S. 172

²⁵⁸ Ebd. S. 172

²⁵⁹ Nagl: Einleitung: Denken und Kino. Das neue philosophische Interesse am Film. a. a. O., S. 22

²⁶⁰ Silverman a. a. O., S. 173

²⁶¹ Ebd. S. 173

Dies reicht jedoch noch nicht aus – ein wahrhaft alternatives Kino würde für Silverman das Publikum ermuntern, „Körpern Idealität zu verleihen, die eine solche Ausstrahlung lange entbehren mussten, doch könnte die Gewährung der Idealität nur das Werk der Zuschauenden sein“²⁶², die daher gekennzeichnet werden muss.

Zentral ist in diesem Zusammenhang also die Bewusstmachung des unbewussten Prozesses, in dem ein Subjekt ein Objekt idealisiert oder negiert. Silverman plädiert an dieser Stelle für eine Verbindung der Benjaminschen Theorie der Aura mit dem Brechtschen Begriff der Verfremdung, um mit verfremdenden Darstellungsmitteln (die damit einem neuen Zweck nutzbar gemacht werden) „die Kluft sichtbar werden zu lassen, welche die Gabe der Idealität von der Person trennt, die sie empfängt. Mit der Erinnerung an den Anteil, den unsere eigene Produktivität an dieser Idealität hat, würde es uns davor bewahren, dem [...] Empfangenden eine wesenhafte oder innerliche Idealität beizumessen.“²⁶³

Zentral ist hier also eine bewusste Wahrnehmung der unbewussten Idealisierungstätigkeit. Dies gelingt jedoch nur rückwirkend gemäß einer Logik der Nachträglichkeit und versetzt den Zuseher „aus einer Position der Demut in einen Zustand tätiger Freigebigkeit“²⁶⁴.

Die Brechtsche Verfremdung, die darauf abzielt, dem Zuschauer Wissen einzuschärfen, wird also an jener Stelle zentral („ohne dass dabei Brechts pauschale Kritik an der ‚Identifikation‘ übernommen werden müsste“²⁶⁵), an der „die Gabe der Liebe aus einer passiven [unbewussten] in eine aktive [bewusste] Modalität übergeht.“²⁶⁶

Zusammenfassend betrachtet beschreibt Silverman in ihrem Text die Wirkung des Films, indem sie Benjamins Aurabegriff mit dem Film verbindet²⁶⁷, also zeigt, welche Eigenschaften des Films diese subjektive Haltung, die Erfahrung einer Ferne, so nah ein Kunstwerk – in diesem Fall der Film – sein mag, bewirken. Hierbei hebt sie sowohl „äußerliche“, als auch „innerliche“ Eigenschaften des Films hervor, die aufzeigen, auf welche Weise der Film Ferne und Nähe verbindet.

Auf der Seite der Ferne stehen dabei die Trennung zwischen Leinwand und Zuschauerraum (die 4. Wand), der Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit, und die eigene Welt des Films, auf der Seite der Nähe der Eindruck des „absoluten Jetzt“ (das lebendige „Da-Sein“ der Dinge im Film, dessen Bilder und Klänge die Zeit ausfüllen, sowie die Eigenschaft des Films, mehr Wahrnehmung als Darstellung zu sein) und die unbewusste Idealisierung des *anderen* (hier

²⁶² Ebd. S. 173

²⁶³ Ebd. S. 173

²⁶⁴ Ebd. S. 174. Vgl. hierzu genauer ebd. S. 173f

²⁶⁵ Nagl: Einleitung: Denken und Kino. Das neue philosophische Interesse am Film. a. a. O., S. 23

²⁶⁶ Silverman a. a. O., S. 175

²⁶⁷ Dies geschieht, wie bereits mehrmals angesprochen, „mit Benjamin gegen Benjamin“.

des Films oder Filminhaltes), welche durch die Illumination des Filmbildes, sowie durch das synthetische Erinnerungsnetz des Films bedingt wird.

Die Aura wird in Silvermans Darstellung also als eine komplexe Größe erkennbar, die zwischen den „äußeren“ und „inneren“ auratischen Eigenschaften des Films und dem Zuseher entsteht.

Silvermans Filmbetrachtung befindet sich hiermit auf einer *neuen* Ebene von „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ – während bei Walter Benjamin und Fredric Jameson nämlich eine Form der „Äußerlichkeit“ bzw. „Innerlichkeit“ im Zentrum steht²⁶⁸, die vor allem mit dem Film an sich zu tun hat (beispielsweise der schnelle Einstellungswechsel, sowie der Filminhalt), arbeitet Silverman „äußerliche“ und „innerliche“ Eigenschaften des Films heraus, die erst zwischen Film und Publikum entstehen (beispielsweise der von den Zusehern wahrgenommene Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit, die Kluft zwischen Leinwand und Zuschauerraum, oder die synthetischen Erinnerungen, die zur Idealisierung führen).²⁶⁹

Vor allem aber verbindet Silverman dieses Modell mit ihrem zentralen Begriff der heteropathischen Identifikation, zu welcher das Publikum durch die auratischen Züge des Films ermuntert wird.²⁷⁰

Auf diese Weise untersucht Silverman den Film auf mehreren Ebenen der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“, da zu jenen gerade skizzierten Eigenschaften des Films in ihrer Betrachtung die in dieser Diplomarbeit besondere Beachtung findende „Innerlichkeit“ der Identifikation hinzukommt.²⁷¹

Der Prozess der Identifikation wird bei Silverman erstmals in dieser Arbeit näher bestimmt, indem er als psychischer Ortswechsel und veränderten Körperbezug des Zusehers charakterisiert wird, deren Ergebnis eine „Identität mit Abstand“ ist. Auch der Illusionsbegriff kann mit Silvermans Position näher bestimmt werden, auch wenn sie diesen nicht explizit anspricht – so können verschiedene auratische Qualitäten des Films in ihrem Zusammenwirken als Illusion beschrieben werden.²⁷²

²⁶⁸ Bei Benjamin findet sich, wie gezeigt, von beidem etwas, die „Äußerlichkeit“ jedoch überwiegt, bei Jameson steht nur die „Innerlichkeit“ im Mittelpunkt, da er sich auf den Filminhalt konzentriert.

²⁶⁹ Benjamins Beschreibung des Chocks durch den schnellen Einstellungswechsel hat zwar ebenso mit dem Film und dem Zuseher zu tun, bildet jedoch schon allein deshalb einen Spezialfall, da diese Wirkung (bzw. bei Benjamin zentral diese Funktion) des Films für ein späteres Filmpublicum an Bedeutung verliert.

²⁷⁰ Die Beziehung zwischen Aura und Identifikation ist dabei vielschichtig – einerseits wird die Identifikation durch die auratischen Eigenschaften des Films begünstigt, andererseits aber gehört die Identifikation selbst zur Aura dazu – die Aura ist für Silverman also eine subjektive Haltung, die Identifikation einschließt.

²⁷¹ Diese Ebenen müssen, wie besonders im dritten Kapitel dieser Arbeit herausgestellt wird, gemeinsam in Betracht gezogen werden, um die Wirkung und die damit zusammenhängenden Funktionen des Films ausreichend beschreiben zu können. Hierzu jedoch später mehr.

²⁷² Auch hierzu mehr im dritten Kapitel dieser Arbeit.

Schließlich steht neben dem Aurabegriff und der Identifikation in Silvermans Ansatz vor allem die Funktion des Kinofilms²⁷³ als politisches Mittel im Zentrum. Thematisch knüpft ihre Position hier an Walter Benjamin und Fredric Jameson an, die auratische Filmsicht und die Bedeutung der heteropathischen Identifikation eröffnen für sie jedoch neue Möglichkeiten (so beschreibt sie ein Kino, welches durch die permanente, ein abschließendes Angleichen vermeidende Verfremdung der körperlichen Parameter des Publikums, durch die Gabe der Liebe an den Selbst-Gegensatz des Zusehers und die Bewusstmachung derselben eine psychische und gesellschaftliche Veränderung bewirken soll).

Hierbei handelt es sich jedoch, ähnlich wie bei Benjamin, der eine Politisierung des Films forderte, um eine noch anzustrebende Funktion (und eine damit verbundene nur mögliche und erwünschte Wirkung) des Kinos – bisher wurde diese Silverman zufolge noch nicht realisiert. Fredric Jamesons Position zeigt im Vergleich zu Silverman in diesem Zusammenhang jene weniger spektakulären gesellschaftlichen und politischen Funktionen auf, die der narrative Spielfilm ihm zufolge *tatsächlich* hat.

1.7. Zusammenfassung und Ausblick

Im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit wurden Arbeiten von Walter Benjamin, Fredric Jameson und Kaja Silverman dargestellt und die darin beschriebenen Funktionen und Wirkungsweisen des narrativen Films herausgearbeitet. Alle drei Ansätze beschäftigen sich mit gesellschaftlichen und politischen (sowie psychologischen) Funktionen und Wirkungen des Films, die inhaltlich dargestellt und miteinander verknüpft, bzw. verglichen wurden.²⁷⁴

Vor allem aber wurde das Augenmerk auch auf die Betrachtungsebenen gelegt, die in den verschiedenen Positionen vorherrschen, um die in dieser Arbeit besondere Beachtung findenden Begriffe Identifikation und Illusion zu beleuchten, für deren Darstellung, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch deutlicher herausstellen wird, „äußerliche“ und „innerliche“ Eigenschaften des Films auf mehreren Ebenen in Betracht gezogen werden müssen.

Walter Benjamins und Fredric Jamesons Texte betreffend wurde dabei eine starke „Äußerlichkeit“ bzw. andere „Innerlichkeit“ festgestellt, Illusion und Identifikation bleiben in ihren Ansätzen fast völlig ausgespart.

²⁷³ An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass in dieser Arbeit zwar meist vom *Film* gesprochen wird, insgesamt aber vorrangig der *Kinofilm* gemeint ist. Zwar können gewisse in dieser Arbeit beschriebene Eigenschaften des Kinofilms auch Filme in anderen „Erscheinungsarten“ betreffen, ganz besonders in Verbindung mit Kaja Silvermans Ansatz aber ist diese Hervorhebung von Bedeutung, da die von ihr beschriebenen auratischen Züge des Films größtenteils an die Filmvorführung im Kino gebunden sind.

²⁷⁴ Hierbei fiel beispielsweise die Veränderung der Bedeutung auf, die den Funktionen des Films in der Nach-Benjaminschen Filmphilosophie zugeschrieben werden.

Dies macht einerseits deutlich, was den Kern dieser Diplomarbeit ausmacht, indem er gerade kaum berührt wird; doch liefern vor allem Benjamins Aufsätze andererseits nicht nur die Möglichkeit einer exakteren thematischen Eingrenzung des Themas, sondern sind, in der Weiterführung bzw. durch eine spezielle Sichtweise gewisser Thesen durch Kaja Silverman, wichtige Quellen für Begriffe, die für die Behandlung der Illusion und Identifikation von zentraler Bedeutung sind – indem Silverman Benjamins Begriff der Aura mit dem Film verbindet, eröffnen sich eine vielschichtige neue Sicht auf den Film²⁷⁵, welche Identifikation und Illusion einschließt.

Silvermans Position erlaubt es damit, alle Hauptthemen dieser Arbeit zu beleuchten und zu differenzieren, da ihr Ansatz Verbindungen der Kernbegriffe innerhalb des ersten Kapitels, sowie, wie sich zeigen wird, innerhalb der gesamten Diplomarbeit ermöglicht.

Auf diese Weise liefert, was auf den ersten Blick wenig mit dem Kernthema zu tun zu haben scheint (Walter Benjamins Ansatz), zentrale Begriffe für eine Untersuchung von Illusion und Identifikation im Film, die in dieser Arbeit besondere Berücksichtigung finden.

Alle in diesem ersten Kapitel beleuchteten Positionen haben jedoch eins gemein – sie beschäftigen sich nicht mit der Tiefenstruktur der filmischen Wirkung. Im zweiten Kapitel dieser Diplomarbeit wird daher der filmphilosophische Ansatz Noël Carrolls dargestellt, der sich mit Wirkungsweisen und Funktionen des Films im Zusammenhang mit den Kognitionen, Emotionen und der Moral des Publikums beschäftigt. Dieser völlig andere Blick auf den Film eröffnet, indem die Reaktion des Publikums im Mittelpunkt steht, eine neue Betrachtungsebene, welche gemeinsam mit jenen, die in diesem Kapitel herausgearbeitet wurden, im dritten Abschnitt dieser Arbeit im Mittelpunkt des Versuches stehen wird, ein Gesamtmodell zu skizzieren, welches die Wirkung und Funktion des Films (zumindest annähernd) umfassend zu beschreiben kann.

²⁷⁵ Wie herausgearbeitet wurde, verbindet Silverman in ihrem Text mehrere „innerliche“ und „äußerliche“ Ebenen der Filmbetrachtung miteinander.

2. Film, Emotion und Moral: Noël Carroll

2.1. Vorbemerkung

Im zweiten Kapitel dieser Diplomarbeit werden Funktionen und Wirkungen des narrativen Films, sowie der Begriff der Identifikation – stets mit dem Zuschauer im Zentrum der Betrachtung – aus der Sicht des amerikanischen Philosophen Noël Carroll dargestellt.

Dieser konzentriert sich vor allem auf die Frage, wie Filme Emotionen im Zuschauer hervorrufen (Kapitel „2.2. Film und Emotion – Zwischen Gefühl und Verstand“). Zusätzlich wird seine Antwort auf diese Frage am Horror- und Suspense-Film erläutert und durch die Auseinandersetzung mit einem Spezialproblem weiter vertieft (Kapitel „2.3. Angewandte Theorie – Horror und Suspense“ und „2.4. Wiederholte Spannung – Ein Paradoxon?“).

Im Anschluss daran wird Carrolls Analyse der Beziehung zwischen narrativen Kunstwerken (darunter auch die in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehenden narrativen Filme) und der Moral ihrer Rezipienten veranschaulicht, wobei Carroll hier die Möglichkeit einer moralischen Bildung des Publikums durch den Umgang mit Kunst hervorhebt (Kapitel „2.5. Film und Moral – Noël Carrolls Position des „Clarificationism“). Jene Bildung spielt auch im darauf folgenden Unterkapitel eine bedeutende Rolle, in dem Carroll sich der Frage zuwendet, wieso Menschen sich wiederholt mit „Junk Fiction“ (beispielsweise Kommerzfilmen) beschäftigen (Kapitel „2.6. Junk Fiction – Zur Beliebtheit des Kommerzfilms“).

Nachdem Carrolls Sicht der Funktion und Wirkung des narrativen Films in diesen fünf Unterkapiteln vorgestellt wurde, wird im Folgenden der Frage nachgegangen, ob und wie der Identifikationsbegriff sich in Carrolls Arbeiten findet: Carroll wendet sich gegen die Identifikationstheorie Platons, vor allem aber gegen eine allgemeine Identifikationstheorie und, am Rande, gegen eine sehr ähnliche Position – die Simulationstheorie Gregory Curries. Die Darstellung der Carrollschen Einwände gegen diese Modelle lässt seine Position bezüglich der in diesem Abschnitt behandelten Frage – Wie reagiert das Publikum emotional auf fiktive Figuren? – erkenntlich werden (Kapitel „2.7. Identifikation und Assimilation“).

Hiermit schließt sich der Kreis der Darstellung der Carrollschen Theorie, da die im letzten Unterkapitel behandelte Thematik mit dem Ersten dieses zweiten Abschnitts der vorliegenden Arbeit verknüpft ist – eine Verbindung, die im Schlusskapitel hervorgehoben wird, das einen Gesamtüberblick über die Carrollschen Thesen ermöglicht und einen Ausblick auf die folgenden Inhalte dieser Arbeit enthält (Kapitel „2.8. Zusammenfassung und Ausblick“).¹

¹ Noël Carrolls Thesen, die verschiedenen Essays bzw. Büchern entstammen, werden in diesem Kapitel also zu einer Gesamtdarstellung verbunden: Die Inhalte (bzw. Teile der Inhalte) folgender Essays bzw. Bücher Noël Carrolls werden untereinander verknüpft in diesem Kapitel gemeinsam dargestellt: Carroll, Noël: Film, Emotion

2.2. Film und Emotion – Zwischen Gefühl und Verstand²

Wie bereits angedeutet steht die Frage nach einer Funktion des Films, wie sie Walter Benjamin vertrat, aufgrund der (beispielsweise von Fredric Jameson festgestellten³) anderen Entwicklung des Mediums Film (anders als von Benjamin erwartet bzw. erhofft) nicht im Zentrum der „Nach-Benaminschen“ und heutigen Filmphilosophie.⁴

So kann Noël Carrolls Ansatz vor allem als Untersuchung der Wirkung des Films umschrieben werden, wenn eine mögliche, allerdings als Begleitphänomen eingestufte, Funktion des Films auch nicht ausgeschlossen wird – doch hierzu später mehr.

In seiner Analyse der Wirkung des Films konzentriert Noël Carroll sich auf die Emotionen der Zuschauer: Wie adressiert der Film diese, wie ruft er Emotionen hervor? Carroll untersucht diese Fragen aus einer subjekttheoretischen Perspektive, wobei er zur Erklärung der Publikumsreaktionen eine kognitive Theorie der Emotionen⁵ heranzieht.

and Genre. In: Film denken – Thinking film. Film & Philosophy. Hrsg. v. Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 161-185; Carroll, Noël: The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the heart. New York: Routledge 1990; Ders.: A Philosophy of Mass Art. Oxford: Clarendon Press 1998; Ders.: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001; Ders.: Art, Narrative, and Emotion. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 215-235; Ders.: Horror and Humor. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 235-254; Ders.: The Paradox of Suspense. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 254-270; Ders.: Art, Narrative, and Moral Understanding. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 270-293; Ders.: Moderate Moralism. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 293-306; Ders.: Simulation, Emotions, and Morality. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 306-316; Ders.: The Paradox of Junk Fiction. In: Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 335-347

Eine Anmerkung vorne weg: Carroll konzentriert sich in seinen Essays fast ausschließlich auf narrative Kunstwerke, wobei nur in einem Essay explizit vom Film allein gesprochen wird („Film, Emotion and Genre“ – dort spricht er von „standard fictional films“ [S. 168] bzw. „narrative fiction films“ [S. 184]). Ansonsten betreffen seine Ausführungen meist narrative Kunstwerke aus verschiedenen Kunstgattungen gemeinsam, er differenziert hier also nicht. Spricht er in bestimmten, in der vorliegenden Arbeit verwendeten Zitaten nur von „Lesern“ oder „Literatur“, so sind daher damit dennoch ebenfalls das Filmpublikum oder Filme gemeint, da Carroll einmal mehr von Literatur (und ihren Lesern) und einmal mehr von Filmen (und ihren Zuschauern) spricht. Stellen, an denen er explizit Literatur allein behandelt – die also keine Aussage über den Film enthalten – wurden in dieser Arbeit nicht verwendet.

² In diesem Kapitel fließen Inhalte (bzw. Teile der Inhalte) folgender Essays bzw. Bücher Carrolls in eine gemeinsame Darstellung ein: Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O.; Ders.: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O.; Ders.: Horror and Humor. a. a. O.; Ders.: The Paradox of Suspense. a. a. O.; Ders.: The Philosophy of Horror. a. a. O.; Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O.

³ Vgl. hierzu Kapitel 1.5. dieser Arbeit.

⁴ Zumindest nicht im Zentrum der in der vorliegenden Arbeit behandelten filmphilosophischen Ansätze. Allgemein gesprochen jedoch lässt die Entwicklung des Films jeden Benjamins Sichtweise ähnlichen Standpunkt bezüglich der Funktionen des Films wirklichkeitsfern erscheinen.

⁵ Dies hat zur Folge, dass in seiner Untersuchung nur bestimmte „kognitive Emotionen“ im Zentrum stehen, worunter er Affekte versteht, die kognitive Elemente inkludieren: „I will use the notion of *affect* where everyday speech might talk of the emotions, reserving the term *emotion* to name a narrower subclass of affect, namely, what might be even more accurately called *cognitive emotions* (i. e., affects that include cognitive elements).“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 161.

Zu diesen, von Carroll auch als „garden-variety emotions“ (Ebd. S. 162, Deutsch etwa „Feld-Wald-und-Wiesen-Emotionen“) bezeichneten Emotionen, die zentrale Komponenten der Filmerlebnisse sind, zählt er beispielsweise Ärger, Angst, Patriotismus, Entsetzen, Empörung, Mitleid, Eifersucht, Hass, Liebe, Aufregung, Beklommenheit, Spannung, Abneigung, Trauer, Scham, Bewunderung und Erheiterung. Carroll unterscheidet diese Gruppe der Affekte von anderen, subkognitiven Instinktreaktionen des Publikums, die beispielsweise durch im Film vorkommende plötzliche Bewegungen oder laute Geräusche hervorgerufen werden können – z.B. Erschrecken. Diese sind nicht Inhalt der hier behandelten Essays Carrolls.

Zunächst wendet Carroll sich der Bedeutung und Funktion dieser von Filmen hervorgerufenen Emotionen zu: Die emotionale Beteiligung des Publikums am Filmgeschehen ist ihm zufolge nötig, um den Filminhalt begreifen und mitverfolgen zu können, gleichzeitig aber macht sie für Carroll die lebendigste und begehrteste Qualität der Filmrezeption bzw. des Filmerlebnisses aus. „[W]hat enables the audience to follow and to comprehend the artwork, and what energizes our commitment to seeing the narrative artwork through to its conclusion is the emotional address of the narrative artwork.”⁶

Mit anderen Worten: „[T]he emotions engaged by the plot are generally not only a condition of the intelligibility of the story. They are often typically what keeps us glued, so to say, to the story. The emotions [...] in art have the function of focusing attention.”⁷

Wie nun kommen Emotionen in Bezug auf Filme zustande? Um diese Frage zu beantworten, beschäftigt Carroll sich zunächst mit dem Entstehungsprozess von „garden-variety emotions“ im Allgemeinen⁸: Emotionen involvieren Gefühle, welche man als körperliche Veränderungen (beispielsweise Muskelkontraktionen) beschreiben kann, die von phänomenologischen oder psychologischen Qualitäten, wie beispielsweise einem Zustand der Aufgeregtheit, begleitet werden. “Broadly speaking, we can call these feeling states agitations or modifications. Any emotional state involves some accompanying feeling state of these sorts.”⁹

Ein emotionaler Zustand besteht jedoch nicht nur aus einem körperlichen Zustand und einer phänomenologischen bzw. psychologischen Qualität – kurz: einem Gefühl – sondern ist stets mit einem Objekt verbunden. Die „Brücke“ zwischen dem internen Ereignis (dem Gefühl) und der externen Referenz (dem Objekt) bildet ein kognitiver Zustand, beispielsweise ein Glaube oder eine Vorstellung über das Objekt. Diese Kognitionen sind Carroll zufolge also der eigentliche Grund für einen Gefühlszustand.¹⁰

Der zentrale, kognitive Bestandteil einer Emotion wird von Carroll genauer bestimmt: Sowohl ein Glaube, als auch ein Gedanke kann die kognitive Komponente einer Emotion bilden.

⁶ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 216

⁷ Ebd. S. 217. Hierzu später noch mehr.

⁸ Im Folgenden also sind mit den Begriffen „Emotionen“, „emotionaler Zustand“ usw. jene kognitiven Emotionen gemeint, die Carroll „garden-variety emotions“ nennt.

⁹ Carroll: Horror and Humor. a. a. O., S. 243

¹⁰ Im Original: “An emotional state is not merely a feeling state, though it involves feeling. An emotional state involves a feeling that is related to some object. But how does a feeling get related to an object – an object like my own true love? Clearly, thought must be involved; cognition must be involved. Cognition directs our attention to the objects that give rise to our emotional responses. Thus, emotions are not simply a matter of having certain feelings; emotions also essentially involve having certain thoughts.” Ebd. S. 243

Carroll betont weiters, dass auch Begierden und Wünsche Bestandteile eines emotionalen Zustands sein können: „Some garden-variety emotions may also include – in addition to cognitions and bodily feelings – desires as a typical or even a necessary component.“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 184

Carroll definiert Glauben dabei als eine Behauptung, die als bestätigt bzw. geltend aufgefasst wird, wohingegen ein Gedanke die Tätigkeit ist, eine Behauptung im Geiste nur zu erwägen, sie sich aus einer den wahren Wert der Behauptung betreffend neutralen Position heraus vorzustellen.¹¹ Ein Gedanke reicht also für die Erzeugung von Emotionen aus, eine Vorstellung muss nicht mit dem Glauben einer Person übereinstimmen: “[O]ne can engender emotional states by holding propositions before the mind unasserted.”¹² “Indeed, emotions may be generated in the course of entertaining thoughts that are at variance with our beliefs.”¹³

Ein emotionaler Zustand besteht Carroll zufolge also aus zwei Komponenten: “[A] cognitive component, such as a belief or a thought about some person, place, or thing, real or imagined; and a feeling component (a bodily change and/or a phenomenological experience), where, additionally, the feeling state has been caused by the relevant cognitive state, such as a belief or a belief-like state.”¹⁴

Die Intentionalität spielt hierbei eine grundlegende Rolle: “[An emotional] state can take objects and be directed – can have intentionality – because the cognitive states that are necessary constituents of the overall emotional states possess intentionality.”¹⁵

Ich habe also eine Emotion, *weil* ich etwas glaube/denke: “[W]hat emotional state I am in is determined by my cognitive state – by, for example, beliefs or thoughts about the object of the emotional state in question.”¹⁶

Als Beweis dieser Verbindung nennt Carroll den Umstand, dass Emotionen rationell lenkbar sind: Verändern wir unseren Glauben/unsere Gedanken, so verändert sich auch der emotionale Zustand – er ist mit unserem Wissen und Verstand verbunden.¹⁷

¹¹ Im Original: “A belief, for my purposes, can be conceived to be a proposition held in the mind as asserted. [...] A thought, on the other hand, is a matter of entertaining a proposition in the mind unasserted. [...] To imagine is to remain neutral about whether we know or believe whatever it is that we imagine.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 234

¹² Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 265

¹³ Ebd. S. 268. Carroll bringt folgendes Beispiel: “While cutting vegetables, imagine putting the very sharp knife in your hand into your eye. One suddenly feels a shudder. You need not believe that you are going to put the knife into your eye. Indeed, you know that you are not going to do this. [...] We can evoke bodily changes in ourselves by means of thoughts. [...] Thoughts, that is, can play a role in generating emotional states.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 234

¹⁴ Ebd. S. 221

¹⁵ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 165

¹⁶ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 221. Unsere Gedanken und Überzeugungen sind dabei nicht nur sachlich, sondern auch bewertend: “[Our] beliefs (and thoughts) are not just factual – e.g., there is a large truck coming at me – but also evaluative – e.g., that large truck is dangerous to me.” Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 26

¹⁷ Im Original: “[I]nasmuch as emotions are determined by cognitive states, like belief, a change in the relevant cognitive state will change the emotional state, either by transforming it into another emotional state altogether or by sublating it entirely.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 222. Es spielt also keine Rolle, ob meine Kognition der Wirklichkeit entspricht oder nicht – auch ein falscher Glaube kann der Grund eines

Im Weiteren geht Carroll genauer darauf ein, wie die kognitive Komponente in einer Emotion genau „arbeitet“ und entsteht – sie kommt ihm zufolge durch die Subsumierung des Objekts der Emotion unter bestimmte Kategorien zustande. Anders gesagt: Emotionale Zustände sind durch die Übereinstimmung eines Ereignisses (eines Objekts) mit gewissen, zur jeweiligen Emotion passenden Kriterien kognitiv geleitet.

Im Original: „[E]motional states [...] are governed cognitively by criteria of appropriateness.“¹⁸ „What ‚criterion’ means [...], functionally speaking, is that in order to be an appropriate object of the emotion in question, the relevant object must meet certain necessary conditions, or, alternatively, must be thought to be subsumable under certain essentially defined categories.“¹⁹

Einfach gesagt müssen also bestimmte Kriterien erfüllt sein (bzw. muss es den Glauben/die Wahrnehmung geben, sie seien erfüllt), um eine ein Objekt betreffende Emotion haben zu können. Ein Beispiel: Gefährlichkeit ist das Kriterium (oder die entsprechende Kategorie) für den emotionalen Zustand Angst. Ich erkenne den Skorpion neben mir als gefährlich (ich subsumiere das Objekt unter die Kategorie „Gefährlichkeit“), die Formation dieses Glaubens/diese Kognition erzeugt einen Adrenalinanstieg und bringt mein Blut zum Gefrieren (als Effekt der Erkenntnis entsteht eine psycho-physische Veränderung/ein Gefühl) – der umfassende Zustand ist Angst.

Mit anderen Worten: „I cannot be in a state of fear unless I cognize the particular object of my mental state as meeting the formal criterion of *harmfulness*. Or, another way to put it is to say that I cannot be said to be afraid of something unless I adjudge the object in question to be subsumable under the category of the harmful. In order to fear *x*, my beliefs, thoughts, judgments, or cognitions with respect to *x* must accord with certain criteria of appropriateness. It is in this sense that the cognitive constituent of my mental state determines what emotional state I am in; for how I cognize the object of my emotion – what categories I subsume it under – establish what emotional state I am in. [...] Emotions, then, involve feelings and cognitions, cognitions about the categories to which the object of the overall state belong.“²⁰

Im täglichen Leben motivieren Emotionen Verhalten, indem ihre körperlichen Effekte (beispielsweise ein erhöhter Herzschlag) den Organismus darauf vorbereiten, bestimmte Handlungen durchzuführen (beispielsweise zu fliehen). Verbunden mit dieser Funktion

emotionalen Zustands sein, da die Art und Weise, wie ich das Objekt der Emotion *kognitiv* wahrnehme, bestimmt, welche Emotion ich habe.

¹⁸ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 166

¹⁹ Ebd. S. 166f

²⁰ Carroll: Horror and Humor. a. a. O., S. 244

formen Emotionen außerdem unsere Wahrnehmung von Situationen: “The emotions focus attention on those elements of situations that are relevant for action”²¹.

Carroll geht näher darauf ein, inwiefern Emotionen mit unserer Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zusammenhängen und die Einschätzung von Situationen ermöglichen: „The emotions gestalt or organize perception“.²² “[They] focus our attention. [...] They make certain features of situations salient”.²³

Carroll beschreibt Emotionen als Suchscheinwerfer, die unsere Aufmerksamkeit und Wahrnehmung über einen bestimmten Zeitraum hin leiten und es ermöglichen, die Details eines Objekts (beispielsweise einer Situation) zu einer signifikanten Gestalt, zu einem Ganzen zu verketten, indem die relevanten Eigenschaften in den Vordergrund gerückt werden: “Emotions [...] direct our attention to certain details, rather than others; they enable us to organize those details into significant wholes or gestalts [...]. The emotions operate like a searchlight, foregrounding [...] the relevant] details in a special phenomenological glow.”²⁴

Unsere Aufmerksamkeit wird also auf das Objekt des emotionalen Zustands fokussiert und zu jenen Elementen des Objekts geleitet, die unter die Kriterien des regierenden emotionalen Zustands subsumierbar sind, diesen also unterstützen und aufrechterhalten. Während wir an diesen Elementen festhalten, suchen wir die Situation Carroll zufolge weiters in Hinblick auf zusätzliche übereinstimmende Aspekte ab, wir haben also eine selektive Wahrnehmung. Im Original: „The emotions [...] call our attention to those aspects of the situation that are pertinent by selectively guiding perception to the features of the stimulus that are subsumable under the criteria of the reigning emotional state. [...] The prevailing state further structures our perception by drawing our attention to further elements in the array that are pertinent to sustaining the emotional state that we are in.”²⁵

²¹ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 224. Im Folgenden interessiert Carroll diese Handlungsseite jedoch nur am Rande, im Hinblick auf die Verbindung seiner Darstellung über die Emotionen im Allgemeinen mit jener der Relation von Emotionen und narrativem Spielfilm geht es ihm nur um den „attention-focalizing mechanism“ (ebd. S. 225) der Emotionen: „Emotions are intimately related to attention. It is this feature of the emotions that should be important to art theorists, rather than the action-mobilizing feature of the emotions, since artworks, in the standard case, command attention, not action.” Ebd. S. 225

²² Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 167

²³ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 224

²⁴ Ebd. S. 225f

²⁵ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 167. Carroll nennt diesen letzten Punkt den Feedback-Mechanismus der Emotionen: “There is [...] a feedback mechanism in operation here.” Ebd. S. 167. Genauer: “First, it is our attention to certain aspects of a situation – say, the harmful ones – that moves us into certain emotional states in the first instance. But the emotions provide feedback to our process of attention. Once alerted to the harmful aspects of a situation, our fear will impel us to search the situation – to scan the scene – for further evidence of harmfulness.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 224. Werden weitere Anzeichen gefunden, verstärken diese sowohl den emotionalen Zustand (in diesem Fall Angst), als auch den dazugehörigen Feedback-Prozess.

Zusammenfassend gesagt: „The emotions manage our attention, guiding both what we look at and what we look for.”²⁶ „In this way, the emotions manage attention over time.”²⁷

Weiters animieren die Emotionen uns dazu, Erwartungen über die sich entfaltende Situation zu entwickeln, indem wir dazu angeregt werden, mit dem Aufkommen von weiteren Details zu rechnen, die mit den Kriterien des emotionalen Zustands übereinstimmen: “[O]ur emotively charged state shapes our anticipation of what is to come by priming us to be on the lookout for the emergence of appearance of details subsumable under the categories of the reigning emotion.”²⁸

Emotionen sind Carroll zufolge mit unserer Wahrnehmung und Aufmerksamkeit also eng verbunden.²⁹ Nachdem dieses Verhältnis, sowie die Entstehung von Emotionen aus Carrolls Sicht dargelegt wurden: Wie lässt sich das bisher Gesagte in Bezug auf die Rezeption narrativer Spielfilme anwenden? Wie ist die emotionale Bindung des Publikums an den Filminhalt, seine Involviertheit in fiktionale Narrative zu erklären? Um dies zu beantworten muss Carroll zufolge zunächst ein deutlicher Unterschied beachtet werden, der zwischen der Hervorrufung einer emotionalen Reaktion durch Ereignisse im wirklichen Leben und der Hervorrufung einer solchen durch Filme besteht: Im Leben müssen unsere Emotionen die relevanten Details einer Situation aus einem großen Bereich überwiegend unstrukturierter Stimuli, sowie, wie bereits gesagt, meist mit einer bestimmte Handlungen vorbereitenden Haltung auswählen.³⁰

Filmsituationen und -sequenzen dagegen wurden von den Filmemachern bereits emotional organisiert und „vorverdaut“, indem bestimmte Aspekte der Ereignisse im Film in den Vordergrund gerückt, kommentiert und bedeutsam/salient gemacht wurden³¹: “[I]n fiction [...] the situation has already been structured for our attention.”³² “[T]he scenes and characters [...] have very frequently already been [...] emotively prefocused or predigested for us.”³³

²⁶ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 167

²⁷ Ebd. S. 167

²⁸ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 228

²⁹ Nochmals in einem Satz zusammengefasst: “The emotions manage our attention when we are in their grip. And that management undergoes changes in the sense that it first alerts our attention to certain gestalts and holds our attention on them, and then encourages further elaboration of our attention, inclining us to search for further elements of the relevant gestalt in the stimulus and leading us to form expectations about the kinds of things we should be on the lookout for as the situation evolves.” Ebd. S. 226

³⁰ Nochmals: “[T]he attention-guiding function of the emotions is connected to the role the emotions play in determining action.” Ebd. S. 224

³¹ Weiters fällt, was Carroll nur am Rande erwähnt, in Bezug auf Filme selbstverständlich die Vorbereitung auf Handlungen weg. Diese „Handlungsentlastetheit“ in der Filmrezeption spielt in anderen filmphilosophischen Positionen (jenen Stanley Cavells und Birgit Reckis) eine weit größere Rolle – hierzu mehr im dritten Kapitel dieser Arbeit.

³² Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 226

³³ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 169. Nochmals mit anderen Worten: “[T]he author has not only chosen, indeed invented, the situations we encounter, but she has also decided what features of those events are

Geeignete Mittel für diese „emotive Vorfokussierung“ im Film sind Carroll zufolge die Kameraposition, Schnitt/Montage (beispielsweise Point-of-View-Schnitte³⁴), die Verwendung von Licht und Farbe, das Schauspiel, sowie die Struktur des Drehbuchs.

Die Aufdeckungsarbeit, die unsere Emotionen beispielsweise einen Filmcharakter betreffend leisten müssen, ist durch die emotive Vorfokussierung im Vergleich zur Einschätzung von Personen im wirklichen Leben also minimalisiert, da Filmfiguren aus einem bestimmten Blickwinkel konzipiert wurden, ihre Absichten und Eigenschaften daher meist deutlich erkennbar sind.³⁵

Wie funktioniert diese emotive Vorfokussierung im Film im Detail? Carroll verweist an dieser Stelle auf die im Vorigen entwickelte generelle Darstellung der Emotionen: Wie im wirklichen Leben werden auch die als Reaktion auf Filme entstehenden Emotionen des Publikums durch gewisse Kriterien bestimmt.³⁶ Der Filmtext wird daher emotiv vorfokussiert, indem er „*criterially prefocused*“³⁷ – „die Kriterien betreffend vorfokussiert“³⁸ wird – „that is, by being so structured that the descriptions and depictions of the object of our attention in the text will activate our subsumption of the relevant characters and events under the categories that are criterially apposite to the emotional state in question.“³⁹

Diese Subsumierung der fiktiven Objekte (Figuren und Ereignisse) unter bestimmte Kategorien („the harmful for fear or the wrongful for anger“⁴⁰) lässt im Zuseher Kognitionen – Gedanken – zustande kommen: Filme enthalten also Vorschläge der Filmemacher, die das

worthy of direct comment or implication. Thus, again and again in *Uncle Tom's Cabin*, Harriet Beecher Stowe confronts us with scenes of families being separated, and, in case after case, she emphasizes the innocence and decency of the slaves whose family ties are being sundered, and the cruelty and callousness with which it is being done.” Carroll: Art, Narrative and Emotion. a. a. O., S. 226

³⁴ Unter einem Point-of-view-Schnitt ist die Aneinanderreihung von Einstellungen mit einer bestimmten Sichtweise/Perspektive zu verstehen, Einstellungen also, die den Eindruck eines Blicks durch die Augen einer Filmfigur vermitteln. Eine entsprechende deutsche Übersetzung dieses Ausdrucks existiert nicht.

³⁵ Weiters kann das Publikum seine Einschätzung einer filminternen Situation oder Person auch durch die Reaktion der anderen, ebenfalls vorfokussierten Filmfiguren auf die Situation oder Person reflektieren bzw. festigen: „[W]e [...] have the reaction of surrounding characters to reflect and to reinforce our assessments of the situation.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 169

³⁶ „[J]ust as emotions must meet certain criteria of appropriateness in everyday life, so must emotions in response to fictions be governed by criteria of appropriateness.“ Ebd. S. 169. Um also beispielsweise Ärger zu empfinden, muss das Objekt meiner Emotion als Unrecht mir oder den meinen gegenüber wahrgenommen werden „(where mine can extend to friends, countrymen, and anyone else, including a fictional character, to whom I bear a pro attitude [dazu in Kürze mehr]).“ Ebd. S. 169

³⁷ Ebd. S. 169

³⁸ Eine wörtliche Übersetzung von Carrolls Ausdruck „criterially“ existiert nicht.

³⁹ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 169. Mit den “descriptions” sind beispielsweise Gespräche zwischen Filmfiguren gemeint, in denen filminterne Umstände besprochen/beschrieben werden. Der Filmtext ist also meist visuell und verbal vorfokussiert, bestimmte Aspekte werden durch „descriptions and depictions“ – Darstellungen und Beschreibungen – hervorgehoben.

⁴⁰ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 169

Publikum sich vorstellen, die es in Gedanken erwägen soll.⁴¹ Auf diese Weise wird erklärbar, wieso das Publikum emotional auf fiktive Situationen reagiert und von ihnen berührt ist, obwohl es *nicht glaubt*, dass diese existieren.⁴²

⁴¹ Im Original: "In making a fiction, an author is creating an assemblage of propositions for prospective readers, viewers, or listeners, which the author intends to be entertained in thought. The author presenting a fiction in effect says to the audience: 'hold these propositions before your mind unasserted' – that is, 'suppose *p*' or 'imagine *p*' or 'entertain *p* unasserted.'" Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 234. Die Vorstellung des Publikums wird also vom Werk geführt: "The consumer's imaginative activity is [...] guided [...] by the fiction in question." Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 266

⁴² Carroll betont also auch in Bezug auf fiktionale Narrative, dass ein Gedanke (statt ausschließlich ein Glaube) zur Erzeugung von Emotionen ausreicht und wendet sich damit gegen andere Positionen. Im Detail: "[I]t is an instance of the general view that in order to respond emotionally we must believe in the existence of the objects of those emotions." Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 76. "[I]f the requisite cognitive state that is partly constitutive of an emotion must be a belief [...] then it is difficult to understand how readers, viewers, and listeners can be emotionally moved by narrative fictions, because such audiences know the narratives in question are fictions, and, therefore, do not believe them." Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 233. Dieses Problem wird von Carroll "the paradox of fiction" genannt. Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 10

Aber: "[T]he often unstated cause of our perplexity is the presumption that we can only be moved by that which we believe exists." Ebd. S. 87. Diese Annahme sollte Carroll zufolge daher verworfen werden: "[I]nsofar as thoughts, as distinct from beliefs, can support emotional responses, we may have emotional responses to fictions concerning situations that we believe do not exist. For we can imagine or suppose that they exist, and entertaining the propositional content of the relevant thoughts can figure in the etiology of an emotional state." Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 266

Carroll meint dabei nicht, dass es keine Emotionen gibt, die eines Glaubens an die Existenz ihres Objekts bedürfen: "I have only disputed the claim that all emotions require existence beliefs." Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 228

Daher (am Beispiel Horror): "[W]e may be moved emotionally [...] by our recognition that something like the Green Slime is *fearsome* even if we do not believe it constitutes clear and present danger." Ebd. S. 76. "[F]ears can be generated by thought contents entertained as a result of the representational content of the fiction." Ebd. S. 81. Mit anderen Worten: „[W]e can be horrified by thoughts engendered in us by the horrifying descriptions of authors.“ Ebd. S. 82

Hierfür spricht Carroll zufolge auch der Umstand, dass wir unser Entsetzen beim Sehen eines Horrorfilms manchmal zu mindern versuchen, indem wir unseren Blick abwenden oder unsere Aufmerksamkeit und Gedanken auf etwas anderes lenken: „[W]hat one is doing in [...] these cases is distracting oneself from the thought of what is being portrayed on the screen. [...] One is attempting not to [...] entertain the content of the representation as the content of one's own thought.“ Ebd. S. 80f

Carroll betont weiters, dass es nicht irrational oder absurd ist, von Gedanken emotional bewegt werden zu können und daran Gefallen zu finden – "It is just the way we are built. It is a naturally endowed element of our cognitive and emotive structure, one upon which the institution of fiction has been erected." Ebd. S. 83

Mit dieser Position, die er unter dem Begriff „*thought theory* of our response to fiction“ zusammenfasst (ebd. S. 10; siehe hierzu auch ebd. S. 79ff), wendet Carroll sich gegen andere mit der Frage beschäftigte Theorien, wie es möglich ist, emotional auf fiktionale Inhalte zu reagieren – Inhalte also, von denen das Publikum weiß, dass sie nicht existieren.

Zu diesen gehört die „*Illusion Theory of Fiction*“ (ebd. S. 63, siehe hierzu genauer ebd. S. 63ff; zu einer weiteren Theorie – der „*Pretend Theory of Fictional Response*“ [ebd. S. 68] – auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann, siehe ebd. S. 68ff. In diesem Abschnitt spricht Carroll auch Kendall Waltons Ansatz des „*Make-Believe*“ an (Walton, Kendall: *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge: Mass.: Harvard Univ. Press 1990), der hier ebenfalls nicht dargelegt werden kann. Zu Walton siehe auch Carroll: *Beyond Aesthetic*. a. a. O., S. 426f, sowie das dritte Kapitel dieser Arbeit).

Diese Illusionstheorie besagt Carroll zufolge im Gegensatz zu ihm, dass Zuschauer während des Ansehens beispielsweise eines Horrorfilms tatsächlich glauben, in der Gegenwart eines Monsters zu sein: „[C]inematic techniques of verisimilitude so overwhelm us that we are deceived into believing that a monster really looms before us.“ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 63. Mit anderen Worten: „Via the illusion of the [...] screen, we are deceived into believing that [...] a monster] confronts us.“ Ebd. S. 63. „[W]hile attending to the fiction, we are under the illusion that what it reports is real.“ Ebd. S. 88

Carroll wendet sich gegen diese Illusionstheorie, indem er hervorhebt, dass das Verhalten des Publikums mit solch einem Glauben nicht übereinstimmt – würde es tatsächlich glauben, von einem Monster bedroht zu werden, würde es weder im Kino sitzen bleiben, noch Gefallen an solchen Filmen finden können. Auch andere

Sobald die relevanten Objekte in einem Film vom Zuseher also als mit bestimmten Kriterien übereinstimmend identifiziert bzw. beurteilt werden (und damit entsprechende Kognitionen entstehen)⁴³, ist die Entwicklung einer Emotion im Zuschauer möglich: Als Resultat der Kognitionen kommt es zu physischen Veränderungen im Zuseher⁴⁴, weiters wird seine Aufmerksamkeit emotional „geladen“, d.h. durch die Emotion auf jene Eigenschaften des Objekts fixiert, die zum emotionalen Zustand passen, in dem der Zuschauer sich befindet, während er das Ereignis im Hinblick auf weitere Aspekte begutachtet bzw. befragt, die den emotionalen Zustand unterstützen.

Außerdem werden die Erwartungen des Publikums geformt – es rechnet mit dem baldigen Auftauchen von Details, die ebenfalls unter die Kategorien des emotionalen Zustands subsumierbar sind: „The emotions [...] prime our anticipation about the kinds of things to expect in future scenes.“⁴⁵ „[O]ur anger at a character in the first scene alerts us to be on the lookout for more churlishness from him in later scenes.“⁴⁶

Kurz gesagt ruft der (die Kriterien betreffend) vorfokussierte Filmtext Carroll zufolge einen „emotiven Fokus“ im Zuseher hervor, der folgendermaßen definiert wird: „[The] criterially prefocused film text gives rise, in the right circumstances, to *emotive focus* in the audience,

Erklärungsversuche der Möglichkeit eines Wirklichkeitsempfindens dieser Art, wie das vorübergehende Vergessen der Fiktivität der Inhalte eines Films während des Ansehens oder die „willing suspension of disbelief“ (ebd. S. 64; auch hierauf kann nicht näher eingegangen werden, vgl. hierzu ebd. S. 64ff) würden Carroll zufolge ein anderes als das tatsächliche Verhalten des Filmpublikums auslösen. Er betont daher die Unmöglichkeit eines solchen Glaubens/einer solchen Illusion: „A very condition of there being an institution of fiction from which we derive entertainment and pleasure is that we know that the persons and events are not actual. [...] The illusion theory is simply at odds with the presuppositions of the institution of fiction, [...] that make the appreciation of fiction possible.“ Ebd. S. 64. Auf dieses Verständnis der Illusion bei Carroll wird in Kapitel 3.4.2. dieser Arbeit kritisch eingegangen.

⁴³ Die Subsumierung unter bestimmte Kategorien funktioniert Carroll zufolge also vor allem über das Wissen, das dem Publikum im Film gegeben wird. Dies muss jedoch nicht bewusst geschehen: “This categorization need not be a conscious operation, no more than my recognition that an oncoming car is potentially harmful need be accompanied by my saying it.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227

⁴⁴ [W]ith horror fictions our flesh may begin, as they say, to crawl; with suspense, we may feel our muscles tense; with melodrama, we may shed a tear; with comedy, we may laugh”. Ebd. S. 228

⁴⁵ Ebd. S. 217

⁴⁶ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 169

Die im Vorigen beschriebenen Punkte fasst Carroll nochmals folgendermaßen zusammen: “[O]ur attention (1) becomes riveted to the objects of our emotional state (said objects are lit, in a manner of speaking, in a special phenomenological glow), (2) our attention is inexorably drawn to those features of the object of the emotion that are apposite to the emotional state we are in, (3) we are encouraged to search the situation for more features of the sort that will support and sustain the prevailing emotional state, and (4) we are prompted to anticipate further details of the evolving story that are subsumable under the categories of the presiding emotion. Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 235

Zurück zum Beispiel “Onkel Toms Hütte”: Der vorfokussierte Text “lead[s] us to perceive the scenes under the category of injustice, which, in turn, elicits the affect of indignation from us. And this indignation, in consequence, bonds us to the details of the text as well as preparing us to anticipate and to be on the lookout for further evidence of injustice, which, of course, Stowe’s text delivers in abundance.” Ebd. S. 226

where by ‚emotive focus‘ I am referring both to the way in which the emotional state of the viewer fixes *and* then shapes her attention.“⁴⁷

Diese Begriffe („the *criterially prefocused film text* in relation to the *emotive focus* of the audience“⁴⁸) sind für das Verständnis der Relation der „garden-variety emotions“ zum narrativen Spielfilm also von zentraler Bedeutung.

Ein (die Kriterien betreffend) vorfokussierter Filmtext *allein* garantiert eine emotionale Reaktion des Zusehers jedoch noch nicht: “[A] criterially prefocused film text is a standard condition for securing emotive focus. However, it should be obvious that merely presenting viewers with criterially prefocused film texts, no matter how well designed, does not guarantee that spectators will respond emotionally. A criterially prefocused film can be viewed dispassionately. What makes for a passionate response?”⁴⁹

Carroll beantwortet diese Frage folgendermaßen: Interesse/Anteilnahme⁵⁰ oder bestimmte Pro- und/oder Contra-Einstellungen des Zusehers gegenüber Filmfiguren und filminternen Ereignissen sind notwendig. Diese Einstellungen des Publikums, die Carroll zufolge wie Wünsche und Begierden in alltäglichen Emotionen funktionieren, müssen also zur Konzeption der Situation hinzukommen, welche der (die Kriterien betreffend) vorfokussierte Filmtext darstellt.⁵¹

Narrative regen ihr Publikum also dazu an, Präferenzen und Interessen zu bilden: Spielfilme entwickeln sich laut Carroll meist so, dass Zuseher bestimmte Erwartungen haben, was darin passieren oder nicht passieren könnte. „[I]n addition to having a sense of the possible outcomes of the ongoing courses of events, one also, [...] has convictions about what outcome one would [...] prefer to obtain versus those one would prefer not to obtain.“⁵²

⁴⁷ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 170. Carroll dazu genauer: “[A] criterially prefocused text brings our attention to certain details, stimulating an emotional response, which quickens our attentiveness and which binds us to the text so that we are ready to assimilate it in the relevant way. Relevant to what? Relevant to the presiding emotion state, which, in the standard case, is the one that the author designed the text to engender in us.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 228

⁴⁸ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 170

⁴⁹ Ebd. S. 170

⁵⁰ Das englische Wort “concern” kann viele Bedeutungen haben – neben „Interesse“ und „Anteilnahme“ kann es auch „Sorge“, „Anliegen“, „Wichtigkeit“ und anderes heißen. Im Folgenden wird es jedoch nur mit „Anteilnahme“ sowie „Interesse“ übersetzt, da diese Bedeutungen besonders passend erscheinen.

⁵¹ Im Original: “The criterially prefocused film text embodies a conception of a situation from an emotively relevant point of view. But a conception of a situation may not alone be sufficient to motivate an emotional response, if the audience is otherwise indifferent to what is going on. To prompt an emotional response and to secure emotive focus require that the audience be engaged by concerns – certain pro and con attitudes – about what is going on in the story.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 170. „These concerns function like the desires in many everyday emotions”. Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 229. Wenn wir also bei einer melodramatischen Handlung weinen, so liegt dies Carroll zufolge nicht nur daran, dass die Situation melodramatisch geschildert wird, sondern auch an unserer Pro-Einstellung gegenüber den Figuren.

⁵² Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 229

Je nachdem, ob eine filminterne Situation sich im Sinne des erhofften Ausgangs (im Sinne unserer Interessen) entwickelt oder nicht, reagieren wir daher mit dysphorischen oder euphorischen Emotionen – die Vorfokussierung des Filmtextes und die erzeugte Anteilnahme des Publikums wirken in der Gesamtreaktion also zusammen: „Where story developments mesh with those preferences, the response is likely to be euphoric, where they clash, the emotional response is apt to be dysphoric.”⁵³ „Which particular dysphoric or euphoric emotion is engaged, of course, depends upon the way in which the text is criterially prefocused.”⁵⁴

Die Entwicklung der Präferenzen des Publikums bezüglich der Filmhandlung findet ebenfalls (wie auch die Hervorrufung des emotiven Fokus durch den vorfokussierten Filmtext) unter Anleitung der Filmemacher statt: Filmemacher sind dazu in der Lage, die Präferenzen und Emotionen beim Publikum zu bewirken, die sie bewirken möchten, „because of the fact that they share a common background (cultural, but biological as well) with their audiences, both in terms of the criteria relevant to the experience of specific emotions as well as in terms of what it standardly takes to elicit concern for given characters and their goals, and for the alternative directions that situations may take.”⁵⁵

Ein Kunstwerk wendet sich bei der Erzeugung von Anteilnahme also an unsere bereits existierenden Einstellungen: “[I]t is our own preexisting emotional constitution – with its standing dispositions that the text activates – that accounts for our emotional involvement with narrative fictions.”⁵⁶

Indem die Filmemacher wissen, was in einer Kultur normativ korrekt ist (beispielsweise: “To be angered, we must believe that we have been wronged, but, of course, what counts as a wrong is in large measure a matter of cultural determination.”⁵⁷), und von ihren eigenen Reaktionen auf die des Publikums schließen, können sie Emotionen, sowie Anteilnahme an

⁵³ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 171

⁵⁴ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 230. Carroll hierzu genauer: “For example, considering some dysphoric emotions, if I have a pro attitude toward a character and he is morally wronged in a way that the text makes criterially salient, then, all things being equal, I will feel anger, particularly toward those characters who have wronged him; whereas, if presented with the gross misfortune of a group that has elicited my concern in a criterially prefocused way, I am apt to feel pity for them.” Ebd. S. 230. “With *YOU ONLY LIVE ONCE* (1937) [USA, Regie: Fritz Lang], we may prefer that Eddie (Henry Fonda) escape, but he doesn’t. Nevertheless, the special emotional *frisson* that attends the end of this film is a function of the fact that filmmakers encouraged viewers to form a pro attitude toward another outcome.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 170f. “Similarly, euphoric emotions of different sorts are also likely to evolve in accordance with the way in which the film text is criterially prefocused in those cases where our concerns or desires about the direction of the relevant courses of events are satisfied. When a character toward whom we bear a pro attitude overcomes obstacles, saliently posed in the film – as when the sheriff finally defeats the sharks in *JAWS* (1975) [USA, Regie: Steven Spielberg] – then we are likely to respond with admiration”. Ebd. S. 171

⁵⁵ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 230

⁵⁶ Ebd. S. 228. Mit anderen Worten: „[O]ur preexisting dispositions to certain values and preferences are mobilized by the text”. Ebd. S. 231

⁵⁷ Ebd. S. 223

Situationen, Filmfiguren und deren Zielen beim Zuschauer hervorrufen.⁵⁸ Die meisten Narrative (bzw. ihre Autoren) sind auf diese Weise bei der Bewirkung der von ihnen angestrebten Emotionen relativ erfolgreich.⁵⁹

Zur Erzeugung von Emotionen durch Filme sind Carroll zufolge also folgende „Zutaten“ erforderlich: “[W]hen [certain concerns or pro and/or con attitudes are] added to the mental content or conception of the object, derived from the criterially prefocused text, the combination [...] should elicit an emotional response (including emotive focus) from viewers in accordance with the criterial features of the film text that the filmmakers have made salient.”⁶⁰ – Die emotionale Reaktion des Publikums hängt von der Kombination eines die Kriterien betreffend vorfokussierten Filmtextes (der eine mentale Konzeption des Objekts im Zuseher bewirkt) mit Anteilnahme und bestimmten Einstellungen auf Seiten des Zuschauers ab. Diese „Mischung“ sollte beim Standardpublikum eine planbare (den emotiven Fokus inkludierende) Reaktion hervorrufen, die mit der Intention der Filmmacher übereinstimmt.

Kurz gesagt machen also die Konzeption einer Situation und die Hervorrufung von Interesse die emotionale Involviertheit des Rezipienten in ein narratives Kunstwerk aus. Carroll nochmals zusammenfassend: “Together, these provide necessary and sufficient conditions for an emotional response to the text to take hold in such a way that the reader, viewer, or listener becomes emotionally focused, that is, in such a way that the abiding emotional state fixes and shapes her attention.”⁶¹

An dieser Stelle also kommt Carroll zur Bedeutung und Funktion der von Kunstwerken hervorgerufenen Emotionen zurück: “Emotions are a central device that authors have for managing the attention of readers, listeners, and viewers. Not only do authors use our already existing emotional constitution to direct our attention and to fill in the story in a way that

⁵⁸ Im Original genauer: “Within the boundaries of certain cultures, there are certain criteria concerning which emotional responses are normatively correct – that is, which emotions certain situations are supposed to elicit. Authors, as members of that culture, possessed in common with audiences, use their knowledge of what is normatively correct in terms of emotional responses and compose narrative situations accordingly. Thus, authors can broadly predict how readers will respond to the events they construct because they know the way in which members of their culture are supposed to respond emotionally to situations of various sorts.” Ebd. S. 230. “They can use their own reactions to predict the direction of the standard audience member’s concern, as well as the specific emotional states the criterial prefocusing will encourage.” Ebd. S. 230

Carroll hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass zum vollen Verständnis fiktionaler Werke aus anderen Kulturkreisen oder vergangenen Zeiten des eigenen Kulturkreises daher zusätzliche Informationen und Erklärungen notwendig sind: „Film historians and ethnographers can supply us with the background necessary to make the emotive address of films from other cultures and other periods in our own culture emotionally accessible to us.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 172

⁵⁹ Carroll dazu: “Most narratives are relatively successful in raising the kind of emotion at which they aim”. Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 230. “Where most storytellers fail (when they fail), it seems to me, is usually not in evoking the emotions they intend to evoke, but in evoking them at the wrong level of intensity. And this, I speculate, is very frequently a matter of the failure to elicit the appropriate amount or type of concern for the characters and situations depicted.” Ebd. S. 231

⁶⁰ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 170

⁶¹ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 231

makes it intelligible; our emotions keep us locked on the text on a moment-to-moment basis.”⁶²

Soweit also zu Carrolls kognitiv orientierter Darstellung der Wirkung des narrativen Films, in der die Hervorrufung einer emotionalen Reaktion des Publikums im Mittelpunkt steht⁶³ – nachdem seine Theorie hier nun vorgestellt wurde, wird sie im nächsten Kapitel anhand von Beispielen näher erläutert.

2.3. Angewandte Theorie – Horror und Suspense⁶⁴

Emotionen spielen, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, Carroll zufolge bei der Rezeption von Filmen eine große Rolle: „[E]motion is engaged on a moment-to-moment basis throughout much (if not most) of our experiences of film. We track much of the unfolding action in films via what I have called emotive focus.”⁶⁵

Im Falle gewisser Genres erscheint diese emotive Adressierung des Publikums besonders deutlich und intensiv (mitunter auch aggressiv), da diese in klar spezifizierbaren Emotionen verkehren und damit einen ganz bestimmten emotionalen Zustand der Zuseher bedingen: „[T]he genres in question aim at the production of a particular emotion whose tincture colors the film as a whole.“⁶⁶

Dies schlägt sich teilweise in der Namensgebung selbst nieder – Carroll nennt den Horrorfilm und den Suspense-Film⁶⁷ als Beispiele. Filme gelten also nur dann als diesen Genres zugehörig, wenn sie dazu gedacht sind, bestimmte Emotionen im Publikum hervorzurufen.⁶⁸

⁶² Ebd. S. 235. Kurz: “[T]he real function of the emotions for narrative fiction is, on my account, the management of the audience’s attention.” Ebd. S. 231

⁶³ Carroll hierzu abschließend: „I have embraced a cognitive theory of the emotions in order to characterize our involvement with fictional narratives.“ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 233 „[T]he audience’s faculties of cognition and judgment are brought into play in the process of eliciting an emotional response to film. Thus we see that even when it comes to analyzing the relation of film to the emotions, a cognitively oriented approach [...] has much to offer.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 184

⁶⁴ In diesem Kapitel fließen Inhalte (bzw. Teile der Inhalte) folgender Essays bzw. Bücher Carrolls in eine gemeinsame Darstellung ein: Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O.; Ders.: The Philosophy of Horror. a. a. O.; Ders.: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O.; Ders.: Horror and Humor. a. a. O.; Ders.: The Paradox of Suspense. a. a. O.

⁶⁵ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 173

⁶⁶ Ebd. S. 173

⁶⁷ Eine entsprechende deutsche Bezeichnung existiert für den Ausdruck „Suspense-Film“ nicht, daher wird dieser im Folgenden beibehalten. Das Wort „suspense“ wird jedoch in der deutschen Übersetzung („Spannung“) verwendet.

⁶⁸ In diesem Zusammenhang erwähnt Carroll Aristoteles: „Aristotle thought that the arousal of pity and fear was an essential feature of Greek tragedy. [...] Some genres appear dedicated to raising particular, predetermined emotional states in audiences just as Aristotle thought that Greek tragedy was predicated upon provoking pity and fear.“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 173. Carroll gibt hierzu keine Literaturangaben.

Der deutsche Philosoph Matthias Kettner spricht aufgrund dieser Ähnlichkeit der Argumentation von einer „quasi aristotelischen Poetik [Carrolls in Bezug auf die] Gattung Horror“, wobei auch die anderen von Carroll erwähnten Genres m. E. das Wort „Horror“ ersetzen könnten. Zitat: Kettner, Matthias: Eine Projektion der

Carroll verdeutlicht anhand dieser Beispiele seine Theorie der emotionalen Involviertheit der Zuschauer in Filme: Die vorherrschenden Emotionen des jeweiligen Genres werden erzeugt, indem entsprechende Kriterien betreffend vorfokussierte Attribute hervorgehoben werden.

Bei der von Horrorfilmen ausgelösten Reaktion des Publikums⁶⁹ handelt es sich um eine zusammengesetzte bzw. gemischte Emotion: “[H]orror is an emotion that involves fear and revulsion.”⁷⁰

Deren Erzeugung funktioniert laut Carroll folgendermaßen: „Harmfulness [...] is the criterion for fear. Thus, the depictions and descriptions in horror films are criterially prefocused to make the prospects for harm salient in the world of the fiction.“⁷¹

Dieses Unheil besteht meist in der Bedrohung der Protagonisten durch ein Monster mit todbringendem Verhalten, das also auf diese Weise gezeigt und über das auf diese Weise im Film gesprochen wird.⁷²

Ebenso funktioniert es mit dem Ekelgefühl der Zuschauer: “[T]he criterion of revulsion is the impure.”⁷³ Zur Erzeugung von Ekel wird daher das Kriterium „Unreinheit“ betont – so handelt es sich bei den Monstern in Horrorfilmen nicht nur um fürchterliche, bedrohliche und todbringende, sondern auch um ekelhafte Wesen, die in ihrer Existenz oft kulturelle Kategorien verletzen⁷⁴).

Zusammenfassend gesagt: “[W]hen authors of horror describe or depict events that they intend to elicit horror from us, they will describe or depict events, situations, and characters

Moderne: Mary Shelleys „Frankenstein“. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 280

⁶⁹ Bzw. bei jener Reaktion, die Horrorfilme auslösen *wollen* bzw. *sollen*: „I am interested in the emotional response that horror is *supposed* to elicit.“ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 30. Dies gilt im Übrigen auch für alle anderen Werke, mit denen Carroll sich auseinandersetzt.

⁷⁰ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227. In seinem Buch „The Philosophy of Horror“ (a. a. O.) verwendet Carroll auch den Begriff „art-horror“ (ebd. S. 24) statt „horror“ allein. Carroll erwähnt weiters, dass Horror oft von einem Zustand des Schocks oder Schrecks begleitet wird, der jedoch keine Emotion in seinem Sinne und weder ein Teil der Emotion „Horror“ noch ein notwendiger Begleitumstand dieser ist – vielmehr handelt es sich Carroll zufolge dabei um einen Reflex. Im Original: „Just before the monster appears, the music shoots up, or there is a startling noise, or we see an unexpected, fast movement start out from ‘nowhere.’ [...] We jump in our seats, and perhaps some scream. [...] This variety of shock does not seem to me to be an emotion at all, but rather a reflex, though, of course, it is a reflex that is often linked with the provocation of art-horror by the artisans of monster spectacles.“ Ebd. S. 36

⁷¹ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 176

⁷² Mit anderen Worten: Dieses Monster ist das Objekt der Zuschaueremotionen und wird von den Filmemachern so strukturiert, dargestellt und beschrieben, dass es die gewünschte Reaktion beim Publikum auslösen kann.

⁷³ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227

⁷⁴ Genauer: “For example, horror-film monsters may be categorically hybrid, mixing different biological or ontological orders.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 178. Sie sind beispielsweise überdimensional groß, lebend und tot gleichzeitig, inkomplett oder sogar formlos. Jedoch: „This is not to say that we realize that Dracula is, among other things, categorically interstitial and that we then react, accordingly, with art-horror. Rather that monster X is categorically interstitial causes a sense of impurity in us without our necessarily being aware of precisely what causes that sense.“ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 34. Siehe zum Thema der Kategorienverletzung genauer ebd. S. 31ff

that are harmful and impure”.⁷⁵ „By saliently posing these criterially prefocused attributes, the filmmakers encourage the audience to subsume or to assess them under the categories of the impure and the harmful in a way that is apt to promote emotive focus of a horrific way.“⁷⁶

Weiters verdeutlicht Carroll seine Theorie am Beispiel des Suspense-Films.⁷⁷ „Suspense is an emotion that besets us when we are confronted with narrative fictions that focus our attention on courses of events about whose outcomes [...] we are [...] uncertain.“⁷⁸

Geschehnisse, die zu einem Resultat führen, das ungewiss ist, da es in der Zukunft liegt, genügen jedoch zur Erzeugung von Spannung allein nicht – die Bevorzugung eines bestimmten Ausganges ist dafür ebenso zentral.⁷⁹ Zusätzlich muss die Wahrscheinlichkeit gegen den bevorzugten Ausgang sprechen.

In einem Satz zusammengefasst: Das Objekt des emotionalen Zustands „Spannung“ ist ein Ereignisverlauf, dessen bevorzugter Ausgang unwahrscheinlich, sein unerwünschter Ausgang jedoch viel wahrscheinlicher (zumindest aber ebenso wahrscheinlich) erscheint.⁸⁰

⁷⁵ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227. Anders gesagt: „[T]he depictions and descriptions in horror films are criterially prefocused in terms of foregrounding the harmfulness *and* the impurity of the monsters.“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 178

⁷⁶ Ebd. S. 179. Mit anderen Worten: “[W]e are horrified when the monster who are the particular object of our emotional state are thought of as harmful or threatening (i.e., they are fearsome) *and* they are also thought of as impure (i.e., they are revolting or disgusting), where making these categorical assessments *causes* certain feeling states in us – like shuddering, trembling, [...] a sensation of creepiness, of unease, and so on.“ Carroll: Horror and Humor. a. a. O., S. 244

Carroll hebt außerdem hervor, dass diese Emotionen im Fall des Horrorfilms Zuschauer und Filmfiguren gleichermaßen betreffen: Er schreibt, im Idealfall solle das Publikum so reagieren wie die Figuren – es komme also zu einem Nachahmen der Reaktion, die Figurenreaktion veranlasse die Zuschauerreaktion. Im Original: “[S]uch fictions are generally designed to control and guide our emotional responses in such a way that, ideally, horror audiences are supposed to react emotionally to the monsters featured in horror fictions in the same manner that the characters in horror fictions react emotionally to the monsters they meet there. [...] Indeed, most frequently, the emotional responses of the fictional protagonists even prime or cue the emotional response of the audience to the relevant monster in such a way that the audience’s responses recapitulate the characters’ response.“ Carroll: Horror and Humor. a. a. O., S. 241. Nicht immer jedoch gibt die Reaktion der Hauptfiguren das Stichwort für jene des Publikums – beispielsweise gibt es Fälle, in denen die Zuschauer das Monster vor den Figuren sehen. Meist ist es Carroll zufolge aber wie oben beschrieben, weshalb er seine Theorie anhand dieser Fälle entwickelt.

⁷⁷ Carroll definiert dieses „Genre“ folgendermaßen: „Suspense is not exactly a genre unto itself, since suspense is an emotion that is often elicited in many other genres. [...] Nevertheless, we do talk of suspense films. These, roughly speaking, are films, perhaps of almost any other genre, that either contain arresting or memorable suspense scenes as major parts of the narrative, or that conclude with a rousing suspense sequence, or, maybe most paradigmatically, films that are organized virtually in their entirety around resolving certain dominant, suspenseful questions, such as ‘can the assassination be averted’?“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 179f. Die im Folgenden dargelegten Ausführungen Carrolls betreffen genau genommen also Spannungsmomente und –Sequenzen in jeder Art von Film, besonders aber Suspense-Filme, in denen diese gehäuft vorkommen.

⁷⁸ Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 257

⁷⁹ Im Original: “[S]uspense cannot be engendered simply by means of uncertainty; the reader must also be encouraged to form some preferences about the alternative outcomes.“ Ebd. S. 259. Carroll dazu genauer: “[T]he course of events in question can have only two outcomes, and those potential outcomes stand in relation to each other as logical contraries“. Ebd. S. 258

⁸⁰ Die Emotion „Spannung“ bezieht sich also nicht auf das Resultat des Ereignisverlaufes selbst, sondern auf die Geschehnisse *davor*: Sobald die betreffende Filmszene oder -Sequenz auf eine bestimmte Weise ausgegangen ist, wird die Spannung Carroll zufolge von anderen Emotionen abgelöst.

Dies sind die emotiven Kriterien, die ein Ereignis erfüllen muss, um als spannend erachtet zu werden: „[T]he emotive criteria appropriate to regarding an event with suspense is such that the event promises that an undesired outcome appears likely, while the desired outcome seems unlikely.“⁸¹

Kurz gesagt: “Uncertainty and concern are necessary conditions or formal criteria for suspense.”⁸²

Die Ungewissheit und Unwahrscheinlichkeit eines bestimmten Ausgangs eines Ereignisverlaufes, sowie Anteilnahme seitens des Publikums an diesem, sind also nötige Grundvoraussetzungen zur Erzeugung von Spannung, für die Filmemacher sorgen müssen.

Wie funktioniert dies genau? Die erste Voraussetzung benötigt Carroll zufolge keine näheren Erklärungen, die zweite jedoch durchaus: Das Interesse der Zuseher muss, wie bereits gesagt, dem unwahrscheinlichen Ausgang des Geschehens gelten. Private Präferenzen und Wünsche des Publikums sind den Filmemachern jedoch nicht bekannt, weshalb zur Hervorrufung der für die Spannungsempfindung notwendigen Anteilnahme die Adressierung allgemeiner Interessen und Vorlieben von Nöten ist, die die Masse des Publikums teilt: “In constructing suspense, authors must find some way of engaging audience concern.”⁸³ „[The filmmaker] has to find some common interests or preferences in the audience such that they will support the suspense response.“⁸⁴ “One such interest is what is morally right.”⁸⁵

Moral⁸⁶ ist für Carroll hier also die Lösung zur Herbeiführung der emotionalen Involviertheit des Publikums⁸⁷: „[W]e find in most suspense films that the object of the emotion is an event whose *evil* outcomes are probable and whose *righteous* outcomes are improbable, or, at least, no more probable than the evil ones.“⁸⁸ Indem Filmemacher an die ethischen Interessen des Publikums appellieren, wird dessen Anteilnahme also zum unwahrscheinlichen Ausgang des Ereignisverlaufs geleitet.

⁸¹ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 180

⁸² Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 264

⁸³ Ebd. S. 259

⁸⁴ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 181

⁸⁵ Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 259

⁸⁶ Carroll verwendet „Moral“ hier in einem alltagsverständlichen, breiten Begriff, nicht im Sinne philosophischer Ethiktheorien: “[T]his is a wider conception than what many ethical philosophers would include under the rubric of ‘morality’, but I think that it does converge on the way in which people tend to use the terms ‘good’ and ‘bad’ in ordinary language when they are speaking nonpractically and nonprudentially;” Ebd. S. 262

⁸⁷ “[M]orality turns out to be the card that almost every suspense film plays. Morality supplies a fairly common set of sentiments that are apt to be shared by most typical viewers.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 181

⁸⁸ Ebd. S. 181. Die abzulehnende Seite muss dabei nicht immer durch Menschen mit moralisch verwerflichen Eigenschaften und Plänen repräsentiert werden (auch wenn dies meist der Fall ist): „The evil that plays such a key role in suspense fictions need not be human evil, but may be natural evil, as it is in the novel *Jaws* or the film *Earthquake* [USA 1974, Regie: Mark Robson]. In these cases, we still regard the destruction of human beings by brute, unthinking nature to be morally offensive.” Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 261

Die filminterne Moral stimmt dabei nicht immer mit den alltäglichen Moralvorstellungen und –Urteilen der Zuseher überein: “For example, caper films represent persons involved in perpetrating crimes that we do not usually condone.”⁸⁹

Dennoch tendiert das Publikum häufig zur Befürwortung solcher Projekte, die im „wirklichen Leben“ also nicht unterstützt, sondern als unmoralisch eingestuft würden. Wie kommt es dazu?

Das wichtigste Mittel der Filmemacher, um die Wahrnehmung und Bewertung der Moral von Filmszenen zu beeinflussen bzw. zu leiten, sind Carroll zufolge die Figuren.⁹⁰ Besitzen Filmfiguren gewisse Tugenden bzw. Werte⁹¹, die in der Filmhandlung hervorgehoben werden (“we perceive (and are led to perceive) these characters as virtuous”⁹²), tendiert das Publikum dazu, ihre Handlungen zu akzeptieren: „[W]e tend to accept the projects of characters in suspense films who strike us as virtuous.”⁹³ “This is why one may find oneself morally sympathetic to characters who represent moral causes with which one usually does not align oneself”.⁹⁴

Durch den Vergleich mit tugendlosen Gegenspielern „halten“ wir also zu den mit Werten ausgestatteten „Guten“⁹⁵, auch wenn deren Verhalten nicht mit unseren ethischen Normen übereinstimmt: „[T]he efforts of the protagonists are morally correct in accordance with the ethical system of the film.”⁹⁶

Die Differenz der Werte reicht also aus, um unsere Einschätzung der Situation zu fixieren und uns dazu zu bringen, Präferenzen zu entwickeln – auf diese Weise wird Spannung ermöglicht.⁹⁷

Nochmals zusammengefasst bilden also Ungewissheit und Unwahrscheinlichkeit, sowie moralische Rechtschaffenheit (womit, wie gezeigt, die notwendige Anteilnahme beim

⁸⁹ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 182

⁹⁰ Im Original: „[C]haracter [...] is a critical lever for guiding the audience’s moral perception of the action.” Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 261

⁹¹ Carroll nennt Stärke, Tapferkeit, Einfallsreichtum, Mut, Kompetenz, Schönheit, Großzügigkeit und den respektvollen Umgang mit anderen Figuren als Beispiele. Carroll hierzu: „The virtues in question here [...] are more often than not Grecian, rather than Christian.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 182

⁹² Ebd. S. 182

⁹³ Ebd. S. 182

⁹⁴ Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 261

⁹⁵ Im Original: “[T]he protagonists are represented as having some virtues, whereas their opposite number are presented either as having no virtues whatsoever or, more pointedly, only negative personal and interpersonal attributes.” Ebd. S. 261

⁹⁶ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 182

⁹⁷ Carroll hebt zusätzlich hervor, dass auch ein Antagonist durch die Charakterzeichnung zum Objekt einer Suspense-Sequenz werden kann: “[E]ven an antagonist can serve as an object of suspense, as long as he or she is presented as possessed of some virtues.” Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 262. Und: “In fact, at the limit, I suspect that even a vicious character and his plight can become the object of suspense when he is portrayed as an utterly helpless victim, since the audience’s sense of rectitude recoils at the prospect of harming truly helpless victims.” Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 182

Publikum erzeugt wird) die Kriterien, die ein Ereignisverlauf in einem Spielfilm erfüllen muss, um ein passendes Objekt der Emotion Spannung zu sein: „Improbability, relative to the information available at the relevant point in the fiction, and moral righteousness are typically the standard conditions or formal criteria for suspense when it comes to fiction.“⁹⁸

Werden diese Kriterien durch die Darstellungen und Beschreibungen in einem Suspense-Film betont⁹⁹ (wird die Handlung also diese Kriterien betreffend vorfokussiert), kann die Emotion „Spannung“ im Publikum ausgelöst werden: „Making these features of the courses of events in a fiction film salient is apt to elicit emotive focus in accordance with the criteria appropriate to suspense.“¹⁰⁰

Nachdem Carrolls Theorie der Wirkung des Films nun anhand der Genres Horror und Suspense verdeutlicht wurde¹⁰¹, geht es im nächsten Kapitel nochmals um den Suspense-Film, indem Carrolls Auseinandersetzung mit der Frage, wie das Empfinden von Spannung beim wiederholten Sehen solcher Filme möglich ist, behandelt wird.

2.4. Wiederholte Spannung – ein Paradoxon?

In Bezug auf den Suspense-Film wendet Noël Carroll sich in seinem Essay „The Paradox of Suspense“ (a. a. O.) einem Spezialproblem zu, dessen Erklärung und Lösung allgemeine Feststellungen über die Wirkung des Films aus Carrolls Sicht inkludieren: Carroll untersucht das widersprüchlich erscheinende Faktum, dass Zuseher beim wiederholten Sehen eines

⁹⁸ Carroll: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 265

⁹⁹ “For example: in the motion picture *Speed* [USA 1994, Regie: Jan de Bont], it is likely that the bus will explode; in *True Lies* [USA 1994, Regie: James Cameron], that the nuclear device will detonate [...]. In each of these cases, the outcome that I’ve mentioned has been depicted as immoral in the relevant fictions, but at the same time, it is the one that is most likely, given the world of the fiction as it has been presented to us. Or, to put it alternatively, the moral outcome is presented as if it were improbable.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227

¹⁰⁰ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 182. Carroll hebt zusätzlich hervor, dass das Publikum in den meisten Fällen schon vor Beginn einer Suspense-Szene oder -Sequenz in die relevanten Wahrscheinlichkeiten und den moralischen Status der rivalisierenden Seiten eingewiesen wird: “[W]ith most suspense sequences we are already apprised of the moral status of the rival parties before the various episodes of suspense take hold.” Ders.: The Paradox of Suspense. a. a. O., S. 263f. Während der Suspense-Szene oder -Sequenz selbst müssen beide Seiten dem Publikum dann stets anschaulich bleiben, weshalb oft ein bestimmtes Verfahren verwendet wird: “In film and TV, suspense scenes are often elaborated with cross-cutting.“ Ebd. S. 264

¹⁰¹ Carroll hierzu abschließend: “I have chosen examples in which the emotions involved are somewhat intense and in which their elicitation has a forceful, one might say, an “in-your-face” character. I have opted for such examples because I think that they show the dynamics of our emotional responses to fiction in bold relief. However, there is no reason to think that the elicitation of emotions by narrative fictions is always as aggressive as it is in these examples. The emotional cues in the text may be more recessive or subtle, they may be initially obscured by irony or ambiguity, and it may take them longer to hit the reader than the examples I have mentioned. This may especially be the case as we ascend from examples of popular culture to so-called high art. And yet, even in these cases, I think that we will discern the same regularities in operation. Whether verbal or visual, the text will be prefocused. Certain features of situations and characters will be made salient through description or depiction. These features will be such that they will be subsumable under the categories or concepts that [...] govern or determine the identity of the emotional states we are in.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 227. Carroll zufolge sind also alle narrativen Kunstwerke – und damit alle narrativen Filme – “critterially prefocused” (ebd. S. 227).

Suspense-Films, einer Suspense-Sequenz oder einer Suspense-Szene wiederholt Spannung empfinden.¹⁰² – “It is an incontrovertible fact that people can consume the same suspense fiction again and again with no loss of affect.”¹⁰³

Carroll geht genauer darauf ein: Obwohl der kognitive Zustand „Ungewissheit“ eine Schlüsselkomponente des emotionalen Zustands „Spannung“ zu sein scheint¹⁰⁴, kommt es zu keinem Emotionsverlust, auch wenn der Ausgang der Ereignisse dem Zuseher bereits bekannt ist.¹⁰⁵ Wie ist dies erklärbar?

Carroll löst das Paradoxon erstens mit der bereits bekannten Feststellung, dass Gedanken ausreichen, um Emotionen hervorzurufen: Während wir in Bezug auf die Realität meist etwas glauben müssen, um Spannung zu empfinden, kann in Bezug auf Fiktionales auch ein Gedanke die kognitive Komponente der Emotion Spannung sein.¹⁰⁶

Suspense-Filme bestehen also aus Situationen, die das Publikum sich vorstellen soll. Diese Situationen kann der Zuseher auch dann in Gedanken erwägen, wenn er den Ausgang der Geschichte bereits kennt und keine Ungewissheit mehr herrscht. Auch bei wiederholtem Sehen lösen diese Gedanken, obwohl sie von unserem Glauben abweichen, Carroll zufolge daher Emotionen aus: “The audience may not believe that the relevant outcome is uncertain or

¹⁰² Er betont dabei, dass dieses Problem genau betrachtet ein Beispiel des von ihm so genannten „paradox of recidivism“ (Carroll: *The Paradox of Suspense*. a. a. O., S. 256) ist: „What I am calling the paradox of suspense may be regarded as a subparadox in the family of paradoxes that might be titled *paradoxes of recidivism* – that is, paradoxes that involve audiences returning to fictions whose outcomes they already know – such as mystery stories and jokes as well as suspense tales – but which they enjoy nonetheless for their being twice- (or more) told tales.” Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. 424. Die in diesem Kapitel dargelegten Thesen Carrolls gelten damit also nicht nur für den Suspense-Film allein, sondern sind auf das wiederholte Sehen von Filmen im Allgemeinen anwendbar. Dies sagt Carroll zwar nicht explizit, es scheint m. E. aber aus seiner Anmerkung zu schließen zu sein.

¹⁰³ Carroll: *The Paradox of Suspense*. a. a. O., S. 254

¹⁰⁴ “[T]here seems to be agreement that a key component of the emotion *suspense* is a cognitive state of uncertainty.” Ebd. S. 254. Mit anderen Worten: “[I]f a situation lacks uncertainty altogether, no sense of suspense can intelligibly arise.” Ebd. S. 255

¹⁰⁵ Carroll schließt dabei Fälle aus, in denen der Zuseher das Ende eines Films einfach vergessen hat: “In some cases, our propensity to be recaptivated by an already encountered suspense fiction may be explained by the fact that we have forgotten how it ends. This happens often. However, I do not think this can account for every case; [...] There are examples – I think quite a lot of examples – where the consumers of fiction find themselves in the enjoyable hold of suspense while responding to stories, read, heard, or seen previously, whose outcomes they remember with perfect clarity; in fact, quite frequently, these audiences have sought out these already familiar fictions with the express expectations that they will re-experience the pleasurable surge of consternation and thrill that they associate with suspense again.” Ebd. S. 256. Weiters lehnt Carroll die Idee der Verdrängung oder Verleugnung des Wissens über den Ausgang der Geschichte als Lösung des Paradoxons ab. Vgl. hierzu ebd. S. 268f

¹⁰⁶ Im Original: “When we feel suspense with regard to our own projects and prospects, it is because we believe that some outcome about which we care [...] is not certain. Here, the cognitive component of our [...] state is a belief. [...] But when it comes to fictions, we need to modify our conception of the cognitive component of our emotional states; [...] it is not the case that the only mental state that can do the requisite cognitive work when it comes to emotion is belief. Emotions may be rooted in thoughts as well as beliefs.” Ebd. S. 265

improbable but, nevertheless, the audience may entertain the thought that the relevant outcome is uncertain or improbable.”¹⁰⁷

Somit: “If an emotional response can rest on a thought, then there is no reason to remain mystified about the way in which audiences can be seized by suspense even though they know how everything will turn out.”¹⁰⁸

Zweitens hebt Carroll hervor, dass der Blick und die Vorstellungskraft des Publikums sich stets nur auf die innerliche Wahrscheinlichkeit einer fiktionalen Welt richten, da die Handlung von außen betrachtet ja oft gar nicht möglich ist.¹⁰⁹ Während wir unsere Aufmerksamkeit also ausschließlich auf den Inhalt fokussieren, denken wir weder daran, von wem das Werk geschrieben oder gemacht wurde, noch an unser Wissen, wie ähnliche Geschichten sich in der Regel entwickeln (beispielsweise, dass die Helden meist gewinnen).¹¹⁰ Die Relevanz von „real-world’ knowledge“¹¹¹ ist also ausgeklammert, alles, was keine Information innerhalb der fiktionalen Welt ist, hat keinen Einfluss auf die Gedanken und Wahrscheinlichkeitsvorstellungen des Publikums.¹¹²

Genauso verhält es sich Carroll zufolge beim *wiederholten Sehen* einer Suspense-Sequenz: Wir lenken unsere Aufmerksamkeit auf die relevanten, zum Zeitpunkt des Ansehens verfügbaren Informationen in der Geschichte, ohne unser Wissen aus früheren Begegnungen mit dem Film zu verwenden. Der Ereignisverlauf wird also nur anhand jener Inhalte, die *vor* und *während* der Suspense-Sequenz oder -Szene in der Filmhandlung dargelegt wurden und werden, beurteilt.¹¹³

So wie das Gefühl der Spannung beim ersten Sehen nicht durch unser Wissen über genretypische Handlungsabläufe (z.B. „der Held siegt“) zerstört wurde, ist dies auch durch unsere Kenntnis des Ausgangs der Ereignisse beim wiederholten Sehen nicht der Fall, da

¹⁰⁷ Ebd. S. 267

¹⁰⁸ Ebd. S. 267

¹⁰⁹ Mit Carrolls Worten: “I am talking here about the probability of the event in the fictional world, or, to state it differently, the probability internal to the fiction”. [...] It is the audience’s access to this internal probability [...] that is relevant, because from a viewpoint external to the fiction, there is no probability that King Kong will be killed because King Kong does not exist.” Ebd. S. 263

¹¹⁰ Im Original: “[B]y focusing our attention on what is internal to the fiction, we do not imagine that the fiction was, for example, written by Karl May. From the external point of view, we know that *In the desert* is by Karl May, but we do not imagine that as part of what it is to follow the story. It is not part of the story, nor should it be part of our imaginative response to the story. This is also why our knowledge that heroes almost always triumph in stories does not disturb our internal probability ratings. For it is not information that is inside the fiction operator.” Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. 425

¹¹¹ Carroll: *The Paradox of Suspense*. a. a. O., S. 263

¹¹² Bei diesem zweiten Punkt handelt es sich also ebenfalls um eine allgemeine, über das Spezialproblem der wiederholten Spannungsempfindung hinausgehende Feststellung über den Film, seine Wirkung und Rezeptionsweise aus Carrolls Sicht.

¹¹³ Im Original: “[W]e gauge the relevant probabilities relative to the information available in the story preceding and during the interlude of suspense but bracket the information available after and including the moment when one outcome emerges victorious.” Carroll: *The Paradox of Suspense*. a. a. O., S. 263

unsere Aufmerksamkeit an die sich entfaltende Geschichte „genietet“ ist: “[O]ur attention is riveted [...] to the unfolding of the story on a moment-to-moment basis.^[114] And so focused, our mind fills with the thought that the good is in peril, a prospect always in principle rationally worthy of emotional exercise.”¹¹⁵

2.5. Film und Moral – Noël Carrolls Position des „Clarificationism“¹¹⁶

Neben dem Zusammenhang von Film und Emotionen, der im Vorigen dargelegt wurde, beschäftigt sich Noël Carroll auch mit der Beziehung zwischen Film und Moral: Nachdem in Kapitel „2.3. Angewandte Theorie – Horror und Suspense“ bereits gezeigt wurde, welche wichtige Rolle die *filminterne Moral* bei der Erzeugung einer emotionalen Reaktion des Publikums spielen kann, soll in diesem Unterkapitel der Frage nachgegangen werden, welche Relation zwischen Filmen und der *Moral ihres Publikums* im Allgemeinen besteht.

Für den Umstand, dass eine solche Verbindung existiert, spricht für Carroll besonders die Tatsache, dass Kunst häufig in Bezug auf Moral diskutiert, sowie bewertet wird.¹¹⁷ Dies betrifft zwar nicht alle Kunst, bestimmte Kunstbereiche adressieren Carroll zufolge jedoch eindeutig die Moral ihres Publikums.¹¹⁸

Besonders deutlich ist dies im Falle narrativer Kunstwerke, die menschliche (oder vermenschlichte) Angelegenheiten zum Thema haben – beispielsweise der narrative Film: „[A]rtworks that are narratives of human affairs are generally the kind of thing it makes sense both to talk about in ethical terms and to assess morally.“¹¹⁹

Im Folgenden wird Carrolls Standpunkt dargestellt, wobei die Ermöglichung einer „moralischen Bildung“ des Publikums durch Kunst darin im Zentrum steht.

Narrative sind für Carroll zunächst in dem Maße mit Moral verbunden, dass sie die moralischen Kräfte des Publikums aktivieren. Was ist darunter zu verstehen?

¹¹⁴ Carroll verweist hier also auf den emotiven Fokus, der unsere Aufmerksamkeit fixiert und formt.

¹¹⁵ Carroll: *The Paradox of Suspense*. a. a. O., S. 270

¹¹⁶ In diesem Kapitel fließen Inhalte (bzw. Teile der Inhalte) folgender Essays bzw. Bücher Carrolls in eine gemeinsame Darstellung ein: Carroll: *Moderate Moralism*. a. a. O.; Ders.: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O.; Ders.: *Beyond Aesthetics*. a. a. O.; Ders.: *Film, Emotion and Genre*. a. a. O. Eine vollständige Darstellung der Inhalte dieser Essays (insbesondere verschiedener Positionen zum Thema Film und Moral, mit denen Carroll sich darin auseinandersetzt) ist aus Gründen des Themas und Umfangs dieser Diplomarbeit nicht möglich.

¹¹⁷ Carroll spricht, wie bereits erwähnt, in seinen Essays von Kunst im Allgemeinen, schließt den Film also in einen größeren Bereich mit ein.

¹¹⁸ Carroll vertritt also die Position, dass es sowohl Kunstwerke mit einer moralischen Dimension, als auch Kunstwerke ohne eine solche gibt. Erstere betreffend sind Carroll zufolge neben formalen Kommentaren auch moralische Kommentare natürlich und angemessen. Diesen Standpunkt fasst er unter dem Begriff „moderate moralism“ zusammen. Im Original: „I freely admit that some works of art may have no moral dimension [...]. My position, moderate moralism, only contends that for certain genres, moral comment, along with formal comment, is natural and appropriate.“ Carroll: *Moderate Moralism*. a. a. O., S. 299

¹¹⁹ Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O., S. 280

„It is of the nature of narrative to be essentially incomplete. Every narrative makes an indeterminate number of presuppositions that the audience must bring, so to speak, to the text.“¹²⁰

Diese vorausgesetzten, im narrativen Kunstwerk nicht explizit genannten oder dargestellten Tatsachen also – beispielsweise jene, dass Sherlock Holmes ein normaler Mensch und kein Androide ist (solange nichts anderes gesagt bzw. gezeigt wird)¹²¹ – muss das Publikum selbstständig ausfüllen, um das Werk begreifen und seinem Inhalt folgen zu können: “Part of what it is to follow a story is to fill in the presuppositions that the narrator has left unsaid.”¹²²

Um diese Voraussetzungen auszufüllen verwenden Rezipienten eines Kunstwerks Schemata und Kenntnisse aus dem „wirklichen“ Leben (Kenntnisse über Physik, Geographie, Geschichte, Politik, Religion, Biologie, usw.) – dieses ist für Carroll daher notwendigerweise mit der Kunst verbunden.¹²³

Das Publikums muss dabei nicht nur Wissen aktivieren (um zu erkennen, was ein narratives Kunstwerk in Bezug auf die fiktive Welt und die Natur und Psychologie der menschlichen Charaktere darin voraussetzt), sondern auch die Mobilisierung notwendiger Emotionen (Emotionen, die der Geschichte und den Figuren angemessen sind) ist erforderlich.¹²⁴

Zu diesem Wissen und diesen Emotionen, die das Verständnis von Kunst ermöglichen, gehören, wie Carroll betont, auch *moralisches* Wissen, mit *moralischen* Konzepten verbundene Emotionen und *moralische* Emotionen.¹²⁵ So sind wir also beispielsweise beim

¹²⁰ Ebd. S. 280. Genauer gesagt: „All authors must rely upon the audience’s knowledge of certain things that are not explicitly stated. [...] No artist can say or depict everything there is to say or to depict about the fictional events she is narrating.“ Ebd. S. 280

¹²¹ Im Original: „If the story is about Sherlock Holmes, we presuppose that he is a man and not an android, though Conan Doyle never says so. If the story concerns ancient Rome, we presuppose the message was delivered by hand, not by fax.“ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 297

¹²² Ebd. S. 297

¹²³ Im Original: „Much of the filling-in that audiences do with respect to narratives involves mobilizing the schemas they use in order to navigate everyday life. [...] Most narratives are unintelligible unless the audience accesses everyday [...] schemas [...] in order to follow and comprehend narratives of human affairs. The penetration of life into art is, therefore, a necessary condition of narrative literature.“ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 428

¹²⁴ “Understanding a narrative also requires mobilizing the emotions that are appropriate to the story and its characters.“ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 298. Siehe hierzu genauer Kapitel 2.2. dieser Arbeit. Dieses mithilfe von Wissen und Emotionen stattfindende Ausfüllen der von Künstlern vorausgesetzten Details durch das Publikum ist Carroll zufolge durch einen Autoren und Zusehern gemeinsamen kognitiven und emotionalen Hintergrund möglich: „[T]he author and the audience need to share a common background of beliefs about the world and about human nature, as well as a relatively common emotional life.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 281. Dieser Hintergrund wiederum wird durch kulturelle Ähnlichkeiten beider Seiten bedingt.

¹²⁵ Carroll unterscheidet zwischen Emotionen, die eine moralische Komponente haben – um Ärger zu empfinden muss z.B. Unrecht geschehen sein – und moralischen Emotionen wie beispielsweise Empörung. Im Original: „[T]he emotions that the audience brings to bear on a narrative are not only shot through with moral concepts, in the way, that, say, anger is – insofar as „being wronged“ is conceptually criterial for feeling it – but the relevant emotions are themselves very often moral emotions, such as [...] the indignation at injustice that pervades almost every page of *Uncle Tom’s Cabin*.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 281

Sehen eines Films dazu gezwungen, moralische Urteile zu treffen, moralische Erwägungen zu machen und moralische Begründungen zu finden (kurz – unsere moralischen Kräfte zu aktivieren) um die Handlung verstehen zu können.

Nochmals zusammengefasst: „A narrative is built so that its anticipated audience can understand it, and in order to understand a narrative properly, an audience will have to mobilize its knowledge and its emotions, moral and otherwise, in the process of filling in a story. This means that in order to understand a narrative properly, we must use many of the same beliefs and emotions, generally rooted in our common culture, that we use to negotiate everyday human events for the purpose of filling in and getting the point of stories.”¹²⁶
„[S]imply in order to comprehend [...] artworks, one must bring to bear [...] one’s knowledge of ‚real-world’ human nature and everyday moral reasoning“.¹²⁷

In diesem Sinne also werden die moralischen Kräfte (moralische Urteile und Emotionen) des Publikums aktiviert bzw. mobilisiert. Diese sind für das Verständnis eines Kunstwerks so wichtig, dass es Carroll zufolge nicht wahrscheinlich ist, dass ein gelungenes Narrativ über menschliche Angelegenheiten existiert, das ohne diese Mobilisierung auskommt.¹²⁸

Von dieser Aktivierung der moralischen Kräfte ausgehend, die die Verbindung zwischen narrativen Kunstwerken und der Moral ihrer Rezipienten ausmacht, sieht Carroll in der Auseinandersetzung mit Kunst außerdem die Möglichkeit einer moralischen Bildung, ja sogar einer moralischen „Reformierung“ des Publikums. Zunächst geht er auf zwei Positionen ein, die dieser Idee ablehnend gegenüberstehen.

Einem von Carroll unter dem Begriff „Autonomism“¹²⁹ zusammengefassten Standpunkt in der Kunstphilosophie zufolge können Kunstwerke deshalb kein Instrument für die moralische Erziehung ihrer Rezipienten sein, da eine solche Erziehung in Lehrsatzform darstellbares

¹²⁶ Ebd. S. 282

¹²⁷ Ebd. S. 276

¹²⁸ Carroll bringt in diesem Zusammenhang das Beispiel eines vorstellbaren Avantgarde-Kunstwerks, das die Neigung des Publikums, mit moralischen Emotionen zu reagieren, unterbindet. Solche Kunst jedoch reflektiert Carroll zufolge unsere typischen Erwartungen und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf unsere moralische Reaktion, gerade indem unsere moralischen Kräfte deaktiviert werden: Im Hintergrund steht sodann immer noch unsere moralische Reaktion. Außerdem erfolgen Experimente dieser Art Carroll zufolge selbst meist aus moralischen Gründen – um unsere Tendenz, moralistisch zu reagieren, abzuwerten und zu „vertreiben“, oder uns dazu zu bringen, die Geringschätzung einer bourgeoisen Moral zu teilen. Mit Carrolls Worten: „[E]ven this subversion of expectations would have our typical moral response as a background, and, in fact, such experiments might be undertaken, as they frequently are, for moral reasons – such as disparaging and/or dislodging the reader’s ‚sentimental bourgeois’ tendency to read moralistically.“ Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. 428

¹²⁹ Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O., S. 271. Diese Position, auch „Radical Autonomism“ genannt (Carroll: *Moderate Moralism*. a. a. O., S. 295), als deren wichtigsten Vertreter Carroll Clive Bell anführt [er bezieht sich dabei auf Clive Bell, *Art* (London: Chatto and Windus, 1924)], lehnt eine Verbindung von Kunst und Moral aus verschiedenen Gründen ab, die aufgrund des Themas und Umfangs dieser Arbeit über die obigen Ausführungen hinausgehend nicht dargelegt werden können. Siehe hierzu Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O., S. 271ff, sowie Carroll: *Moderate Moralism*. a. a. O., S. 294ff. Der Begriff „autonomism“ wird im Folgenden ins Deutsche übersetzt als „Autonomismus“ verwendet.

Wissen erzeugen müsste: Die Kunst jedoch lehre kaum solche Thesen, die weiters, so doch vorhanden, meist nur fadenscheinige, triviale Floskeln seien. – „[A]rt that has something to say that can be put in the form of maxims [...] usually delivers little more than threadbare truisms.“¹³⁰

Diese dünnen Aussagen hätten sich die meisten schon selbst gedacht und nicht erst durch das Kunstwerk gelernt, außerdem seien sie für das Verständnis desselben oft sowieso eine Voraussetzung. Zusammenfassend gesagt: “Artworks [...] trade in moral commonplaces, and, therefore, do not really teach morality. They are not a source of moral education, but depend upon and presuppose already morally educated readers, viewers, and listeners.”¹³¹

Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Jean-Jacques Rousseau, der in Bezug auf das Theater davon spricht, dass es die Gesellschaft moralisch nicht transformieren oder reformieren könne, da es im moralischen Regelwerk seiner Zeit (im kognitiven, emotiven und moralischen Inventar, den Ansichten und moralischen Neigungen des Publikums) wurzeln müsse, um verständlich und damit erfolgreich sein zu können.¹³²

Welche Argumente bringt Carroll nun, um seine Position der möglichen moralischen Bildung und Reformierung des Publikums durch Kunst zu verteidigen? Zwar kann er die Argumentation des Autonomismus nicht widerlegen: „I agree that narratives generally play off the moral beliefs and emotions that we already possess and that we already employ in our intercourse with the world.“¹³³

Es scheint also, als würde Kunst weder etwas Neues lehren (beispielsweise neue moralische Emotionen erwecken), noch moralische Wahrheiten eröffnen, die wissenschaftlichen Aussagen ebenbürtig sind.¹³⁴ Auch schließt Carroll sich Rousseaus Standpunkt an, indem er selbst, wie oben dargelegt, die Notwendigkeit des gemeinsamen Hintergrundes betont, dessen Aktivierung notwendig ist, um Kunst zu verstehen: „[I]t is not the case that the narrative teaches us something brand new, but rather that it activates the knowledge and emotions, moral and otherwise, that we already possess.“¹³⁵

Gerade an diesem Punkt jedoch hebt Carroll eine positive Seite hervor: Da narrative Kunstwerke Wissen und Emotionen (darunter auch moralisches Wissen und moralische

¹³⁰ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 273

¹³¹ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 299

¹³² Carroll bezieht sich auf Jean-Jacques Rousseau, *Letter to M. D'Alembert on the Theater*, in *Politics and the Arts*, ed. Allan Bloom (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1973)

¹³³ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 431

¹³⁴ Außerdem wären vorhandene Maximen Carroll zufolge weiters durch viele andere Möglichkeiten zu vermitteln, Kunst ist nicht das einzige Vehikel dafür: „Art [...] is an unlikely means of moral education, and even where art professes to have some interesting moral maxims to impart, it is hardly a uniquely indispensable vehicle for conveying such messages.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 274

¹³⁵ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 282

Emotionen) aktivieren, die wir schon besitzen, sind sie Anlässe, diese zu üben – das Verstehen eines Narrativs ist Carroll zufolge eine Übung unserer moralischen Fähigkeiten, unserer moralischen Reaktionen und Urteile. „Narratives [...] provide us with opportunities to, among other things, exercise our moral powers, because the very process of understanding a narrative is itself, to a significant degree, generally an exercise of our moral powers.”¹³⁶

Diese Aktivierung und Übung ist Carroll zufolge auch der Grund, warum Rezipienten den Inhalt narrativer Kunstwerke häufig unter moralischen und ethischen Gesichtspunkten diskutieren (sowie bewerten, hierzu jedoch später mehr): „[I]t is natural for us to think about and to discuss narratives in terms of ethics, because narratives, due to the kind of things they are, awaken, stir up, and engage our moral powers of recognition and judgment.”¹³⁷

Wie hängt die Übung der moralischen Fähigkeiten des Publikums nun mit moralischer Bildung zusammen? Wenn Lernen als Erwerb bisher unbekannter Thesen und neuer moralischer Gefühle verstanden wird, hat der Autonomismus Carroll zufolge recht, dass es ein solches Lernen in Bezug auf viele Narrative nicht gibt, da Kunstwerke (bzw. ihre Verständlichkeit) davon abhängen, dass das Publikum bestimmte Wertkonzepte und relevantes moralisches Wissen bereits besitzt.

Carroll vertritt jedoch einen anderen Standpunkt: „[I]t is an error to presuppose that moral education only occurs when new moral emotions or tenets are communicated.”¹³⁸

Er hebt eine andere Art von Lernen hervor: Durch die Mobilisierung dessen, was wir schon besitzen, kann ein narratives Kunstwerk (beispielsweise ein Film) eine Gelegenheit sein, das Verständnis unseres moralischen Wissens und unserer Emotionen auszubilden, das heißt, zu vertiefen – „[I]n mobilizing what we already know and what we can already feel, the narrative artwork can become an occasion for us to deepen our understanding of what we know and what we feel.”¹³⁹

Mit anderen Worten: „[I]n *exercising* these preexisting moral powers in response to texts, the texts may become opportunities for enhancing our already existing moral understanding.”¹⁴⁰

¹³⁶ Ebd. S. 282. Carroll deutet hier und an anderen Stellen seiner in diesem Kapitel behandelten Essays an, dass nicht nur moralische Fähigkeiten, sondern auch Wissen und Emotionen im Allgemeinen durch den Umgang mit Kunst einer Übung unterzogen werden: „[T]he successful narrative becomes the occasion for exercising knowledge, concepts, and emotions that we have already, in one sense, learned. Filling in the narrative is a matter of mobilizing or accessing the cognitive, emotive, and moral repertoire that, for the most part, we already have at our disposal.” Ebd. S. 282. Dies jedoch führt er nicht näher aus, da es ihm nur um die Aktivierung der moralischen Kräfte des Publikums geht. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.6. dieser Arbeit.

¹³⁷ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 282

¹³⁸ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 299

¹³⁹ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 283. Auch in Bezug auf die mögliche Bildung und Vertiefung spricht Carroll hier also nicht nur von *moralischem* Wissen und *moralischen* Emotionen, führt darüber Hinausgehendes aber nicht aus.

¹⁴⁰ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 431

„[I]n being prompted to apply and engage our antecedent moral powers, we may come to augment them.“¹⁴¹

Diese Konzeption der Verbindung von narrativer Kunst und Moral nennt Carroll „transactional view“¹⁴² (zur Betonung der Transaktion zwischen narrativem Kunstwerk und moralischem Verständnis) oder, in Bezug auf die meistgeschätzte Transaktion, die stattfinden kann, „clarificationist view“¹⁴³.

Über den bloßen Übungsvorgang hinausgehend gibt es also die Möglichkeit einer Klärung und Vertiefung des moralischen Verständnisses des Publikums. Was ist darunter im Detail zu verstehen?

Carrolls Position des „Clarificationism“¹⁴⁴ besagt, dass die moralischen Kräfte des Publikums eine Erweiterung erfahren können, indem es durch die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk dazu animiert wird, sein moralisches Wissen, moralische Urteile und seine moralischen Emotionen auf spezifische Fälle anzuwenden, sie also mit konkreten Situationen zu verknüpfen.

Genauer gesagt hebt Carroll hier einen bedeutenden Unterschied zwischen Wissen und Verstehen hervor – im Vergleich zum bloß wissensbedingten Zugang zu bestimmten abstrakten Thesen, Konzepten und Prinzipien nämlich bedeutet Verstehen die Fähigkeit, Verbindungen zwischen diesen zu sehen und sie angemessen einsetzen zu können: „Moral understanding is the capability to manipulate abstract moral precepts – to see connections between them and be able to employ them intelligibly with respect to concrete situations.“¹⁴⁵

Gelungene narrative Kunstwerke bieten für Carroll die notwendige Praxis, um dieses Verstehen herbeizuführen – mit Hilfe des konkreten Inhalts des Werkes lernt das Publikum abstrakte moralische Thesen (beispielsweise moralische Ansichten oder Erwägungen über die Welt) zu interpretieren und anzuwenden: “For narrative, as we have seen, involves the

¹⁴¹ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 283. Carrolls stets vorsichtige Formulierung rührt daher, dass viele narrative Kunstwerke seiner Meinung nach das moralische Verständnis des Publikums in Anspruch nehmen (und damit einer Übung unterziehen), ohne es jedoch herauszufordern, auszudehnen, oder, im negativen Fall, herabzusetzen (zu Letzterem später mehr): „[M]any artworks, perhaps most, engage our moral understanding and emotions without challenging, stretching, or degrading them.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 290. Dennoch ist eine Vertiefung des moralischen Verständnisses durch Kunst Carroll zufolge möglich, welche in diesem Kapitel im Zentrum steht.

¹⁴² Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 283

¹⁴³ Im Original – „[O]r it might be called, as I prefer to call it, the clarificationist view, in honor of the most prized transaction that can transpire between the narrative artwork and the moral understanding.“ Ebd. S. 283

¹⁴⁴ Ebd. S. 283. Da die Übersetzung dieses Begriffs mit einem einzigen Wort nicht möglich ist, wird im Folgenden der Einfachheit halber der englische Ausdruck beibehalten.

¹⁴⁵ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 299

exercise of moral judgment and it is through the exercise of judgment that we come to understand moral abstractions.”¹⁴⁶

Die Auseinandersetzung mit Kunst kann es dem Publikum ermöglichen, Verbindungen zwischen bereits gewussten, aber zuvor unverbundenen Glaubensfragmenten zu sehen: Ein Narrativ kann uns auf diese Weise dazu bringen, die hierarchische Ordnung unserer moralischen Kategorien und Prämissen neu organisieren, im Lichte neuer Paradigmen reinterpretieren, oder bisher wenig anerkannte Phänomene reklassifizieren zu müssen. Als Beispiele nennt Carroll feministische oder gegen Rassismus eintretende Kunstwerke, die Zuschauern Umstände als ungerecht aufzeigen können, von denen sie bisher vielleicht dachten, sie seien kulturell „normal“. „[T]he work of many feminist novelists has been to get people to reclassify a great many everyday practices under the category of injustice.“¹⁴⁷

Das Publikum fügt in einem solchen Fall also Glaubensfragmente zu einer neuen Gestalt zusammen, die seine moralischen Empfindungen verändert. Im Original: „[A]udience members put together previously disconnected belief fragments in a new gestalt in a way that changes their moral perception. [... T]hey are prompted to make connections between the beliefs they already possess.“¹⁴⁸

Zusammenfassend gesagt kommt es zu einer Umstrukturierung des moralischen Glaubenssystems des Publikums, das dadurch einer Klärung unterzogen wird: „Its system of belief undergoes clarification.“¹⁴⁹

¹⁴⁶ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 284. Anders gesagt: “[O]ften our moral rules and concepts are too thin to determine the particular situations that fall under them. That requires moral judgment, and the capacity for moral judgment is exactly what is ideally exercised and refined through our encounters with narrative artworks.” Ebd. S. 286

¹⁴⁷ Ebd. S. 284

¹⁴⁸ Ebd. S. 283f. Die Auseinandersetzung mit narrativen Kunstwerken hat Carroll zufolge auf diese Weise einen Einfluss auf die Realität: „Inasmuch as understanding is often a function of correctly classifying things, fictional narratives frequently present us with opportunities to deliberate about how to categorize behaviors and character traits, and thereby they can enhance our capacity for classifying the human environment – by linking abstract concepts to percepts in ways that can make us more sensitive to applying them to real-world cases.“ Ebd. S. 284

Das erweiterte moralische Verständnis des Publikums also wirkt sich laut Carroll im wirklichen Leben aus, nicht jedoch der konkrete Inhalt narrativer Kunstwerke – in diesem Punkt betont Carroll die „Welt-zu-Text-Beziehung“: Es ist ihm zufolge nicht der Fall, dass das Publikum in narrativen Kunstwerken vorkommende moralische Thesen auf die Welt anwendet, da diese Thesen in der Regel nicht viel mehr als Floskeln sind.

Narrative stellen außerdem deswegen keine Vorlagen bereit, die später in der wirklichen Welt Anwendung finden können, da ihr Inhalt in der Wirklichkeit meist gar nicht möglich wäre. „Thus, the direction of moral education with respect to narratives is not from the text to the world by way of newly acquired moral propositions. Rather, antecedent moral beliefs about the world may be expanded by commerce with texts that engage our moral understanding.“ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 429

Es spielt daher keine Rolle, dass es in der Kunst oft keine mit der Realität übereinstimmenden Situationen gibt, da unser moralisches Verständnis auch mithilfe phantastischer Geschichten vertieft und dabei etwas gelernt werden kann. „[A]uthors need not, and frequently do not, trade in typical cases, but favor extraordinary ones [...] in order to provoke an expansion of our moral powers.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 286

¹⁴⁹ Ebd. S. 284. Da Emotionen eine begriffliche Dimension haben (“by virtue of possessing formal criteria concerning that which can function as the object of an emotion” [Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 300])

Auf diese Weise also bieten narrative Kunstwerke Carroll zufolge Möglichkeiten, unser moralisches Verständnis zu entwickeln, zu vertiefen und zu vergrößern, was für Carroll eine Form von Lernen darstellt: „[U]nderstanding a narrative artwork may involve a simultaneous process of deepening or enlarging one’s moral understanding. And this, in turn, is an important element of moral education.“¹⁵⁰

Die von Carroll beschriebene Art der „moralischen Bildung“ ist also, wie bereits mehrmals betont, keine Konsequenz der Rezeption eines narrativen Kunstwerks: „On the clarificationist view, learning from a narrative artwork through the enlargement or expansion of one’s moral understanding is not well described as a *consequence* of engaging with the story. Understanding the work, enlarging one’s moral understanding, and learning from the narrative are part and parcel of the same process, which might be called comprehending or following the narrative.“¹⁵¹

ist es Carroll zufolge schlüssig, von einer Vertiefung und Klärung des emotionalen Verständnisses zu sprechen. Er schließt sich dabei Aristoteles’ Standpunkt an, dass die Kunst (bei Aristoteles vor allem das Theater und dabei besonders die griechische Tragödie) eine Erziehung der Emotionen des Publikums sei – diese würden durch Kunst geläutert bzw. geklärt: Da – wie in Kapitel 2.2. dargelegt – Kognitionen Carroll zufolge ein Bestandteil der Emotionen sind, und der Erkenntnis in der Kunst Objekte präsentiert werden, die zu bestimmten Emotionen passen, steigt durch die Auseinandersetzung mit Kunst unsere Bereitschaft, affektive Zustände unter den richtigen Umständen zu erfahren, da wir lernen, die Objekte der Emotionen zu erkennen.

Im Original: „[C]ognition [...] is a constituent of the emotions [...]. Thus, it is possible to join Aristotle in regarding arts as such and theater in particular as ways of educating emotions such as pity and fear by means of clarifying them [...] – by providing spectators with, or, more accurately, by presenting cognition with, exemplary or maximally fitting objects for certain emotions such that our capacity to recognize the appropriate objects of said emotions and our disposition to undergo these affective states in the right circumstances are enhanced.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 274. Carroll gibt zu Aristoteles keine Literaturangaben.

Zusammenfassend gesagt: „Narrative artworks promote [...] understanding by providing occasions for clarifying our emotions, or, as Aristotle might say, for learning to bring the right emotion to bear upon an appropriate object with suitable intensity.“ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 300. Carroll geht an dieser Stelle also nochmals auf den Einfluss der von ihm propagierten möglichen moralischen Bildung durch Kunst auf die Realität ein, weiters wird auch hier wieder deutlich, dass sein Ansatz des „Clarificationism“ sich offensichtlich nicht allein auf moralische Emotionen bezieht.

¹⁵⁰ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 300. Zum besseren Verständnis sei zum Abschluss ein Beispiel Carrolls angeführt – Jane Austens Roman „Emma“ (wobei Carrolls Ausführungen m. E. auch für eine Verfilmung des Romans gelten können): „Recognizing that there is something deeply wrong with Emma’s ‘guidance’ of Harriet in Jane Austen’s classic is not only a requisite recognition for properly understanding the novel; it also deepens our moral understanding by providing us with a penetrating portrait of interpersonal manipulation, which, though well intentioned, is ultimately self-deceptive as well as wicked. Moreover, the fact that we must resist the allure of Emma’s otherwise attractive moral character before we reach this insight about the wrongness of her interference with Harriet’s life makes reading the novel *Emma* all the more serviceable as an occasion where we have the opportunity to expand our moral understanding, though not our knowledge (insofar as we already knew the abstract maxim that treating people merely as a means is immoral).“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 285. Carroll verweist an dieser Stelle auf Gilbert Ryle, „Jane Austen and the Moralists“, *Oxford Review*, no. 1 (1966): 8

Am Rande sei der bisherigen Darstellung schließlich außerdem hinzugefügt, dass das moralische Verständnis des Publikums Carroll zufolge auch in Fällen von nicht befriedigend lösbaren moralischen Problemen bereichert werden kann: „[O]f course, some narratives present readers with moral problems that appear not to be satisfactorily resolvable [...]. This too seems to enrich moral understanding by stretching its reflective resources as one struggles to imagine a livable course of action.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 287

¹⁵¹ Ebd. S. 285

Auf diese Weise kann Carroll von moralischer Bildung sprechen, obwohl er dem Autonomismus recht gibt, dass Kunst nichts völlig Neues lehrt: „Thus, we may speak of moral education with respect to narrative artworks without supposing that they trade in new moral discoveries or that moral education is an alien imposition on the narrative artwork. Moral education, in terms of the exercise of moral understanding, is a constituent in the appropriate mode of responding to narratives, i.e. following the story.“¹⁵²

Und obwohl Carroll Rousseau zustimmt, dass ein Kunstwerk im Standardfall mit dem Hintergrund von Ansichten und Gefühlen seines Publikums übereinstimmen muss, um verständlich zu sein, sieht er so trotzdem die Möglichkeit einer schrittweisen Reform der Moral des Publikums durch die Kunst: „For often moral reform is a matter of reorganizing or refocalizing or ‚re-gestaltin‘ what people already believe and feel. [... M]oral reform can be achieved by deepening our moral understanding“.¹⁵³

Eine Rekonfiguration des Denkens der Zuseher kann also veranlasst werden, Aufklärung und Vertiefung der ethischen Ansichten, Konzepte und Emotionen des Publikums durch narrative Kunstwerke sind möglich.¹⁵⁴ Carroll zufolge hat Rousseau daher Unrecht.

Zusammenfassend gesagt kann die Position des „Clarificationism“ laut Carroll also erklären, wie die Kunst etwas zu lehren hat, auch wenn die darin behandelten Maximen und Konzepte meist schon bekannt sind: „For narrative art can educate moral understanding and the emotions by, in general, using what we already believe and feel, mobilizing it, exercising it, sometimes reorienting it, and sometimes enlarging it, rather than primarily by introducing us to interesting, nontrivial, new moral propositions and concepts.“¹⁵⁵

Mit seiner These der moralischen Bildung also beschreibt Noël Carroll eine Funktion des Films, die jedoch, wie bereits am Anfang dieses zweiten Kapitels angedeutet wurde, mit jener

¹⁵² Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 300

¹⁵³ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 288

¹⁵⁴ Carroll erwähnt in diesem Zusammenhang kritische Stimmen bezüglich der irreführenden Zeichnung von Filmfiguren (diese seien zum Beispiel charakterlich übertrieben „rein“, „heilig“ oder zu unrealistisch dargestellt), betont jedoch, dass diese Figurenzeichnung einer Rekonfiguration des Denkens der Zuseher nicht im Wege stehe: „I think that, in the short run, these choices are certainly tactically justifiable in order to get the job done, where the job in question is to prompt the reconfiguration of thinking“. Ebd. S. 288

¹⁵⁵ Ebd. S. 291. Zwar ist es Carroll zufolge auch möglich, dass Kunstwerke moralische Thesen und Konzepte beinhalten und dem Publikum verständlich machen, von denen es bisher nichts wusste, dies komme jedoch äußerst selten vor: „[I]t is rare enough that it cannot provide the basis for a general theory of fictional narratives and moral understanding.“ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 430

Weiters merkt Carroll kritisch an: „[E]ven where there is the acquisition of a new proposition of concept, the fictional narrative itself provides no probative force for the acquired ‚knowledge‘, since the fiction is made up. If the proposition is to be justified, it must find warrant in the real world.“ Ebd. S. 430. Meist ist es Carroll zufolge also wie oben beschrieben: „In the standard case, the narrative artwork functions more as a vehicle for promoting (or, as we shall see, degrading) moral understanding by activating moral propositions already in our ken.“ Ebd. S. 429. Die gerade angesprochene mögliche Herabsetzung des moralischen Verständnisses des Publikums durch Kunst wird im Folgenden näher erläutert.

von Walter Benjamin propagierten Funktion kaum zu vergleichen ist¹⁵⁶ – während Benjamin den Film nämlich vor allem im Hinblick auf dessen ihm zufolge zentrale Funktion des Übungsinstruments zur Anpassung und Gewöhnung an moderne, gefährliche Lebensumstände, sowie als politisches Mittel charakterisiert (vgl. hierzu vor allem Kapitel 1.4. dieser Arbeit), sieht Carroll in der moralischen Bildung einen bloß möglichen (wenn auch häufig vorkommenden) Begleitumstand der Rezeption narrativer Filme: Er betont, dass es in Bezug auf narrative Kunst nicht notwendigerweise eine moralische Bildung geben muss, diese also keine Funktion per se und vielleicht oft auch keine bewusste Intention des Autors bzw. des Werks ist.¹⁵⁷

Vielmehr kann es Carroll zufolge nebenbei und sozusagen unabsichtlich zu einem solchen Lernen kommen, da Filmemacher die Emotionen und das moralische Verständnis der Zuseher mit ihren Werken ansprechen, um die Aufmerksamkeit und das Interesse ihres Publikums an deren Inhalt zu fesseln.¹⁵⁸

Im Original: “It is not the function of a narrative artwork to provide moral education. Typically, the purpose of a narrative artwork is to absorb the reader, viewer, or listener. However, frequently the narrative may bequeath moral learning to the audience while in pursuit of its goal of riveting audience attention and making the audience care about what happens next, by means of enlisting our moral understanding and emotions. That is, what the author explicitly seeks is to engage the audience. And engaging the audience’s moral understanding may be a means to this end.”¹⁵⁹

Anders gesagt: „If it is the purpose of the narrative artwork to absorb the audience in it, to draw us into the story, to capture our interest, and to stimulate our imagination, then it is also apparent that by engaging moral judgment and moral emotions, the story may discharge its primary aim or purpose by secondarily stimulating and sometimes deepening the moral understanding of the audience.”¹⁶⁰

¹⁵⁶ Erstmals wurde in Auseinandersetzung mit Fredric Jamesons Aufsatz hervorgehoben, dass die Art der Funktionen, die dem Film in „Nach-Benjaminischen“ Filmphilosophien zugeschrieben werden, sich von jenen bei Benjamin stark unterscheiden – vgl. hierzu Kapitel 1.5. dieser Arbeit.

¹⁵⁷ An dieser Stelle wird nochmals deutlich, was bereits bei Jameson angesprochen wurde – während bei Benjamin breite gesellschaftliche und politische Funktionen des Films herausgestellt werden, konzentrieren sich spätere Ansätze vorrangig auf jene Funktionen, die der Film für den einzelnen Zuschauer haben kann, ohne unbedingt eine Brücke zur Gesellschaft zu schlagen. Carroll zumindest tut dies nicht.

¹⁵⁸ Bereits in Kapitel 2.2. wurde ja angesprochen, dass Carroll die Funktion der von Kunst hervorgerufenen Emotionen darin sieht, die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu fokussieren: “[A]ffect is the glue that holds the audience’s attention to the screen on a moment-to-moment basis.“ Carroll: Film, Emotion and Genre. a. a. O., S. 161 Vgl. hierzu genauer Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 292

¹⁶⁰ Ebd. S. 292

Und: “This need not be what the author has in the forefront of his intention, but it happens quite frequently in narratives of human affairs where it is our moral interest in the work and our moral activity in response to the work that keeps us attentive to the object.”¹⁶¹

Soviel also zu dieser Funktion des Films aus Carrolls Sicht.

Neben dieser möglichen moralischen Bildung des Publikums durch Kunstwerke existiert weiters auch eine negative Seite der emotionalen und moralischen Involviertheit der Zuseher – so kann es zu einer Verwirrung oder Irreführung des moralischen Verständnisses des Publikums kommen. Als Beispiel für moralisch verwerfliche Fehlleitungen der Zuschaueremotionen bringt Carroll unter anderem politische Propaganda – hierbei kommt es zu einer Verbindung zwischen Dingen, die nicht verbunden sein sollten: „[N]arratives that pervert and confuse moral understanding by connecting moral principles, concepts, and emotions to dubious particulars – as often happens with cases of political propaganda – [...] fare badly on the clarificationist model, since they obfuscate rather than clarify.“¹⁶²

Diese beiden möglichen Seiten eröffnen das Thema der Bewertung von Kunst: Da moralische Bildung (oder ihr Gegenteil) in unsere Reaktion auf Narrative sozusagen „eingebaut“ ist, kann die moralische Erfahrung in Verbindung mit einem narrativen Kunstwerk, die durch den Autor geleitet ist und daher von dieser Anleitung abhängt, Carroll zufolge Einfluss auf die moralische Bewertung des Kunstwerks haben: „I contend that our *moral* assessments of the narrative [...] can be grounded in the quality of the moral experiences that the author’s guidance is designed to invite and abet.“¹⁶³

Wird unser moralisches Verständnis durch ein Kunstwerk vertieft und geklärt, erhöht sich die moralische Einschätzung des Werkes (das Werk erscheint moralisch empfehlenswert), wird

¹⁶¹ Carroll: Moderate Moralism. a. a. O., S. 305. Künstler entwickeln ihre Werke Carroll zufolge also mit der klaren Intention, moralische Reaktionen des Publikums hervorzurufen (ohne dabei, wie bereits gesagt, jedoch auf eine moralische Bildung abzielen), da die Aktivierung unserer moralischen Fähigkeiten unser Interesse am Werk insgesamt aufrecht hält: „[A] narrative artwork that engages our moral understanding will be all the more absorbing for that very reason.“ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 289

¹⁶² Ebd. S. 289. An dieser Stelle also knüpft Carroll ein wenig an das im ersten Kapitel dieser Arbeit zentrale Thema der Politik an.

Ein anderes Beispiel Carrolls ist die häufige Kreation homosexueller Verbrecherfiguren – Homosexualität wird in diesen Fällen mit negativen Eigenschaften verbunden, ein Umstand, der moralisch verwerflich ist: „For example, in many fictions about psychotic killers, like *Silence of the Lambs* [USA 1991, Regie: Jonathan Demme], the murderers are presented as gay. Gayness is part of their monstrosity, and the audience is encouraged to regard these killers with horror. Gayness is thus represented as unnatural. Gayness and monstrosity are superimposed on each other in such a way that gayness is turned into a suitable object of the emotion of horror. This is to mismatch gayness with a morally inappropriate emotion. It is to confuse homosexuals with the kinds of creatures, like alien beings, that warrant emotional responses of fear and disgust. But to engender this kind of loathing for homosexuals by enlisting a response to them that is emotionally suitable for monsters is morally obnoxious as a result of the way in which it misdirects our feelings. It confuses matters morally by encouraging us to forge an emotive link between gayness and the horrific.“ Ebd. S. 289

¹⁶³ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 288f

unser moralisches Verständnis verwirrt, irregeführt oder pervertiert, wird das Werk kritisiert: „[W]e may say that the work is morally defective.“¹⁶⁴

Zusammenfassend gesagt: “[I]nasmuch as narrative artworks engage our powers of moral understanding, they can be assessed in terms of whether they deepen or pervert the moral understanding. That is, some artworks may be evaluated by virtue of the contribution they make to moral education.”¹⁶⁵

Da die Qualität unserer moralischen Erfahrung stark variieren kann¹⁶⁶ muss die moralische Bewertung von Kunst Carroll zufolge auf einer „case-by-case basis“¹⁶⁷ passieren (nur wenige grobe Regeln sind möglich).

Zusammenfassend gesagt wurde, nachdem in Kapitel 2.2. dieser Arbeit dargestellt wurde, wie Emotionen durch Filme hervorgerufen werden können (zu welchen auch, was dort nicht eigens hervorgehoben wurde, moralische Emotionen zählen), indem die in ihnen vorhandenen Darstellungen und Beschreibungen bestimmte Kriterien betreffend vorfokussiert werden, in diesem Kapitel sozusagen umgekehrt gezeigt, wie Filme (die, was hier nicht eigens entwickelt wurde, auf eine bestimmte Art vorfokussiert sind) Emotionen im Allgemeinen und (da sich Carroll in den hier behandelten Essays darauf konzentriert) moralische Emotionen und Urteile im Besonderen erfordern und aktivieren, da diese für das Verständnis des (vorfokussierten) Werkes nötig sind. In beiden Kapiteln wurde also die Wirkung des narrativen Films aus Carrolls Sicht beschrieben.

Weiters wurde in diesem Kapitel eine mögliche Funktion des Films dargelegt, indem Carroll den Begleiteffekt einer Übung bzw. Erweiterung der moralischen Fähigkeiten des Publikums durch diese Aktivierung der (moralischen) Emotionen beschreibt: „I have focused on one very important relation between morality and the narrative artwork, specifically on the way in which the narrative artwork unavoidably engages, exercises, and sometimes clarifies and deepens moral understanding and the moral emotions.“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Carroll: *Moderate Moralism*. a. a. O., S. 304. Als weiteres Beispiel bringt Carroll hier den Film „Pulp Fiction“ (USA 1994, Regie: Quentin Tarantino): – „[Artworks] that muddy moral understanding, as does *Pulp Fiction*, which suggests that homosexual rape is much worse than murder, are morally defective.“ Ebd. S. 300

¹⁶⁵ Ebd. S. 299

¹⁶⁶ Im Original: „The ways in which the quality of our moral experience of a narrative artwork can vary, either positively or negatively, are quite diverse.“ Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O., S. 289. In diesem Sinne bezieht sich Carroll auf die oben angesprochene Unterscheidung zwischen Kunstwerken, die die moralischen Kräfte des Publikums herausfordern und erweitern und jenen, die diese „nur“ in Anspruch nehmen und einüben (vgl. hierzu Kapitel 2/Fussnote 141): „Such narrative artworks probably deserve to be assessed positively from the moral point of view, since they do exercise our moral understanding and emotions, but maybe it is best to think of them as morally good, but without distinction.“ Ebd. S. 290

¹⁶⁷ Ebd. S. 290

¹⁶⁸ Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O., S. 292. Diese Funktion wäre, bestärkt durch mehrere im Vorigen angesprochene Textstellen, in denen Carroll einen allgemeineren Standpunkt als jenen auf die Moral konzentrierten einnimmt, auch auf die Emotionen und das Wissen des Publikums im Allgemeinen

Diese Aktivierung und Übung (dort allerdings nicht nur moralischer Emotionen und Kräfte) ist in Carrolls Untersuchung der Beliebtheit sogenannter „Junk Fiction“ im folgenden Kapitel ebenfalls von zentraler Bedeutung.

2.6. Junk Fiction – Zur Beliebtheit des Kommerzfilms

Noël Carrolls im Vorigen dargestellte Position spielt in seinem Essay „The Paradox of Junk Fiction“ (a. a. O.) eine wichtige Rolle, in dem Carroll zu erklären versucht, wieso Menschen sich immer wieder mit „Junk Fiction“¹⁶⁹ (worunter Carroll beispielsweise den Kommerzfilm versteht¹⁷⁰) befassen¹⁷¹, obwohl sie die darin erzählten (bzw. dargestellten), meist formelhaften, auf wenige Genres beschränkten und sich von Werk zu Werk stark ähnelnden Geschichten bereits kennen und daher wissen, was im Großen und Ganzen passieren wird: Die wiederholte Beschäftigung mit „Junk Fiction“ beruht Carroll zufolge auf der Mobilisierung kognitiver, moralischer und emotiver Kräfte der Zuschauer¹⁷², die einer aktiven Übung unterzogen (und manchmal sogar erweitert¹⁷³) werden.

Die Kenntnis der generellen Strukturen der Handlung tut dem Interesse an solchen Werken also keinen Abbruch, da die Aktivierung dieser Kräfte selbst wertvoll ist: „[P]erforming the activity itself is a source of pleasure and satisfaction.“¹⁷⁴

Indem wir Hypothesen konstruieren und Erwartungen formen, in welche Richtung die Geschichte sich entwickeln könnte, werden wir an sie gebunden (da wir wissen wollen, ob wir Recht haben). Werden unsere Folgerungen und Interpretationen eingelöst, empfinden wir Carroll zufolge Befriedigung – er spricht daher von einer „selbst-belohnenden“ Aktivität:

umlegbar, wozu es in Carrolls hier behandelten Essays jedoch keine expliziten Aussagen oder nähere Ausführungen gibt (vgl. hierzu jedoch Kapitel 2.6. dieser Arbeit, in dem dies den Kommerzfilm betreffend zumindest am Rande angesprochen wird).

¹⁶⁹ Mangels einer geeigneten Übersetzung wird der englische Begriff im Folgenden beibehalten.

¹⁷⁰ An dieser Stelle sei kritisch angemerkt, dass die Bezeichnung Kommerzfilm hier m. E. ein wenig unglücklich gewählt ist, da sie unter Umständen einen negativen Beigeschmack haben kann (dies vor allem in Verbindung mit dem Ausdruck „Junk Fiction“). Dies ist hier jedoch m. E. nicht gemeint, da Carroll als Beispiel für den Kommerzfilm „North by Northwest“ (USA 1959) von Alfred Hitchcock nennt, dessen Filme, obwohl sie für ein Massenpublikum gemacht sind, m. E. nicht einfach als Kommerz bezeichnet werden können (hierfür spricht auch Hitchcocks Einschätzung durch die französische Auteur-Theorie, welche die besondere künstlerische Handschrift seiner Filme betont). Durch dieses Beispiel wird also klar, dass Carroll offensichtlich einen größeren Umfang von Filmen im Sinn hat, als der (negativ konnotierte) Ausdruck „Kommerzfilm“ vielleicht glauben machen könnte.

¹⁷¹ Carroll hebt hervor, dass das Interesse an der Handlung der „Junk Fiction“ dabei im Mittelpunkt steht – diese wird also aufgrund ihrer Handlung konsumiert.

¹⁷² Gemeint ist also beispielsweise das Verfolgen und Interpretieren der Handlung, moralisches Urteilen über und emotives Einschätzen von Filmsituationen und Filmfiguren.

¹⁷³ Carroll deutet hier also an, dass sein Modell der Bildung des Publikums auch für den Kommerzfilm gelten kann.

¹⁷⁴ Carroll: The Paradox of Junk Fiction. a. a. O., S. 344. Carroll spricht in dieser Beziehung davon, dass die Kenntnis der Regeln eines Spiels von Vorteil ist, um dieses zu spielen – die Details des Inhalts der „Junk Fiction“ sind ja dennoch jedes Mal unterschiedlich.

„Junk fiction can sustain interest [...] because it affords the opportunity for self-rewarding cognitive activity, which, if it is not as arduous as higher mathematics, is not negligible either.“¹⁷⁵

Die Freude an der „Junk Fiction“ bezieht das Publikum also aus der Tätigkeit des Lesens oder Sehens der Geschichte, nicht aus dem bloßen Kennenlernen der Details ihres Inhaltes. Carroll spricht hierbei von einem Transaktionswert: „Junk Fiction [...] can serve as an occasion for transactional value. This is the value that we derive by [...] exercising our powers of inference and interpretation in the course of reading. Here reading is construed as a transaction.“¹⁷⁶

Zusammenfassend gesagt: “[O]ur engagement with a junk fiction depends upon the mobilization of our cognitive, moral and emotive powers, for it is the active exercise of these powers that gives junk fiction a transactional value for its costumers.“¹⁷⁷ „Junk fictions can support these activities; indeed, they are often designed to encourage them.“¹⁷⁸

Mit der Feststellung dieser Form von Aktivität, die auch die „Junk Fiction“ hervorruft – obwohl ihre Konsumation Carroll zufolge selbstverständlich keinerlei „Arbeitsaufwand“ verlangt, der mit jenem vergleichbar wäre, welcher der Kompliziertheit „hoher“ kanonischer und moderner Kunst geschuldet ist – wendet sich Carroll außerdem gegen den Vorwurf, solch „leichte“ Kunst bringe ihr Publikum in eine völlig passive Haltung und wirke daher betäubend.¹⁷⁹

Gegen eine solche Passivität spricht bereits (noch vor der Bildung von Interpretationen und Erwartungen) der von Carroll im vorigen Kapitel betonte Umstand, dass das Publikum die fiktive Welt betreffend eine Fülle von Voraussetzungen ausfüllen muss, die im Werk selbst nicht vollständig dargelegt werden können – auch dies involviert kognitive Prozesse: „[T]here is never any narrative so simple and self-sufficient in terms of information that audiences

¹⁷⁵ Carroll: *The Paradox of Junk Fiction*. a. a. O., S. 343

¹⁷⁶ Ebd. S. 342. Carroll fasst in seinem Essay unterschiedliche Medien, auch Bücher, unter dem Begriff „Junk Fiction“ zusammen – daher ist hier vom Lesen die Rede.

¹⁷⁷ Ebd. S. 344. Auch in diesem Kapitel also beschäftigt sich Carroll mit der im Vorigen dargestellten Übung, geht aber über die dort vordergründig behandelten *moralischen* Kenntnisse und Emotionen hinaus. Seine Theorie wird hier also auf kognitive, emotionale und moralische Kräfte im Allgemeinen angewendet, was in Kapitel 2.5. bloß angedeutet werden konnte. Auch die *Erweiterung* dieser Kräfte wird von Carroll angesprochen, dies jedoch nur ganz am Rande – seine Theorie der *Übung* steht in Bezug auf den Kommerzfilm deutlich im Mittelpunkt.

¹⁷⁸ Carroll: *The Paradox of Junk Fiction*. a. a. O., S. 344. Carroll hebt hier also hervor, dass die Aktivierung von Emotionen (und Wissen), die, wie in Kapitel 2.2. und 2.5. dieser Arbeit gezeigt wurde, von Filmen bzw. Filmemachern angestrebt wird, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, nicht nur für das Verständnis des Werks notwendig ist, sondern dem Publikum durch die Übung seiner Fähigkeiten auch große Freude bereitet, was zur erwünschten Aufmerksamkeit sowie zur wiederholten Beschäftigung mit dem (Kommerz-)Film und zu seiner Beliebtheit führt. In diesem Sinne wohl ist Carrolls Aussage zu verstehen, dass die emotionale Beteiligung des Publikums die begehrteste Qualität der Filmerfahrung ausmache. Vgl. hierzu den Beginn von Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Carroll verweist auf *Clement Greenberg*, „*Avant-garde and Kitsch*“, in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1934-1944*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago, 1986)

need make no contribution in order to render the story intelligible. Thus, as of any fiction, junk fictions require active consumers.“¹⁸⁰

Auf diese Weise also begründet Carroll die Beliebtheit des Kommerzfilms. Mit seiner Position grenzt er sich dabei im hier behandelten Essay von einem anderen Erklärungsversuch des Publikumsinteresses an „Junk Fiction“ ab – Thomas J. Roberts¹⁸¹ erklärt das Lesen von „Junk Fiction“¹⁸² als Lesen in einem System. Nicht die einzelnen Werkinhalte machten den Reiz aus, sondern der Vergleich des Einzelwerks mit dem gesamten Genre: „The roughly repetitive aspect of these stories makes our fine-grained appreciation of their differences possible.“¹⁸³

Roberts zufolge handelt es sich also um intertextuelles Lesen, das Genre selbst wird dabei ausgekundschaftet. Das bewusste Vergleichen (das Interesse an Kontrasten, Erweiterungen, Differenzen oder Grenzübertretungen, also an unterschiedlichen Variationen, die vor dem Hintergrund der Normen des Genres sichtbar werden), sowie das System als Ganzes, auf das die Aufmerksamkeit des Rezipienten sich primär richtet, sind dabei komplex genug, um die „Junk Fiction“ trotz der Einfachheit und inhaltlichen Ähnlichkeit der einzelnen Werke für den Rezipienten interessant zu machen. „[E]ven if the individual stories appear simplistic and routine, the system is complex.“¹⁸⁴

Carroll lässt Roberts' Erklärung für das Publikumsinteresse an „Junk Fiction“ zwar gelten, betont jedoch, dass es sich dabei um eine spezielle Herangehensweise handelt: „[I]t seems to me that, though what Roberts calls reading in a system (which I prefer to call comparative reading – and/or viewing) is not infrequent, it is not a necessary component of consuming junk fiction.“¹⁸⁵

Viele Leser und Seher von „Junk Fiction“ reflektieren das System Carroll zufolge nicht, sondern konzentrieren sich nur auf ein einzelnes Werk (obwohl sie natürlich jederzeit wissen, dass sie ganz ähnliche Werke bereits kennen).

Beide Ansichten jedenfalls teilen den Standpunkt, dass das Interesse des Publikums nicht verloren geht, selbst wenn es weiß, wie die Geschichte (im Großen und Ganzen) ausgehen wird, da der Umgang mit ihr bestimmte Aktivitäten fördert (bzw. fordert) – in Roberts Fall den Vergleich mit dem Genre, in Carrolls Fall die Verwendung kognitiver, emotionaler und

¹⁸⁰ Carroll: *The Paradox of Junk Fiction*. a. a. O., S. 343

¹⁸¹ Carroll verweist auf Thomas J. Roberts, *An Aesthetics of Junk Fiction* (Athens: University of Georgia Press, 1990)

¹⁸² Roberts bezieht sich auf Literatur, sein Ansatz wäre aber nach Meinung Carrolls sowie auch m. E. ebenfalls auf den Film übertragbar.

¹⁸³ Carroll: *The Paradox of Junk Fiction*. a. a. O., S. 339f

¹⁸⁴ Ebd. S. 339

¹⁸⁵ Ebd. S. 340

moralischer Kräfte. So also erklärt Carroll das vielleicht zunächst unerklärlich anmutende Publikumsverhalten auf rationale Weise: “If I am right and junk fictions afford transactional value to readers and viewers, then there is nothing mysterious or irrational about consuming junk fictions.”¹⁸⁶

2.7. Identifikation und Assimilation¹⁸⁷

Nachdem in den vorigen Kapiteln dargestellt wurde, welche Verbindung Noël Carroll zwischen narrativen Filmen und den Emotionen ihres Publikums sieht (wie er also die Hervorrufung einer emotionalen Reaktion der Zuseher auf diese Filme erklärt), sowie, welche Relation zwischen narrativen Kunstwerken und der Moral ihrer Rezipienten Carroll zufolge besteht, wodurch die in dieser Diplomarbeit zentrale Frage nach der Funktion und Wirkung des narrativen Films eine weitere Antwort fand, soll im Folgenden der in dieser Arbeit ebenfalls zentrale Begriff der Identifikation im Mittelpunkt stehen. Carroll behandelt diesen nur marginal, da er ein solches Konzept grundsätzlich ablehnt. Seine Argumente gegen die Identifikation lassen jedoch seinen Standpunkt zu der von der Identifikationstheorie behandelten Frage, wie Rezipienten speziell auf die Figuren eines narrativen Kunstwerkes reagieren, deutlich werden.

Der Begriff „Identifikation“ hat Carroll zufolge ein langes und anhaltendes theoretisches Erbe: Vielleicht zuerst von Platon genannt¹⁸⁸, blieb die Identifikationstheorie in der Geschichte der abendländischen Ästhetik ein beständiges Modell, um über narrative und gegenständliche Kunst zu sprechen.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Ebd. S. 344. Weiters wären jene Argumente, die Carroll in Kapitel 2.4. dieser Arbeit zur Erklärung der Spannungsempfindung beim wiederholten Sehen von Suspense-Filmen bringt, bezüglich der Erforschung der Beliebtheit des Kommerzfilms ebenfalls anwendbar: Auch hier wäre es fruchtbar, beispielsweise die starke Konzentration des Publikums auf den Inhalt des gerade laufenden Films zu betonen (obwohl selbstverständlich ein Unterschied darin besteht, dass die Ähnlichkeit der Inhalte von Kommerzfilmen desselben Genres nicht mit der Identität des Inhalts eines wiederholt angesehenen Films gleichzusetzen ist). Carroll stellt diese Verbindung jedoch nicht explizit her.

¹⁸⁷ In diesem Kapitel fließen Inhalte (bzw. Teile der Inhalte) folgender Essays bzw. Bücher Carrolls in eine gemeinsame Darstellung ein: Carroll: *Art, Narrative, and Emotion*. a. a. O.; Ders.: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O.; Ders.: *The Philosophy of Horror*. a. a. O.; Ders.: *Beyond Aesthetics*. a. a. O.; Ders.: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. a. a. O.; Ders.: *Simulation, Emotions, and Morality*. a. a. O.

¹⁸⁸ In der „*Politeia*“ beschreibt Platon Identifikation laut Carroll als folgenden Vorgang: Beim lauten Lesen von Dramen übernahmen die Leser die Emotionen der Charaktere, identifizierten sich also mit ihnen und „würden“ dadurch jemand anderes. Im Original: “Plato [...] has a theory of the way in which the emotions are engaged by drama. His theory is probably the first theory of identification in Western civilization. He thought that when people read plays aloud, a practice that was quite common in Athenian culture, they would take on the emotions of the characters whose parts they were reading.” Carroll: *Art, Narrative, and Emotion*. a. a. O., S. 224. Vgl. hierzu auch Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O., S. 311

¹⁸⁹ Carroll bezieht sich neben Platon auf die Theaterästhetik und nennt Jacques Benigne Bossuet, sowie Bruce Wilshire und Jonas Barish als Vertreter, außerdem Bertolt Brecht, der sich mit seinem Verfremdungseffekt gegen die Identifikation wendet (siehe hierzu auch Kapitel 1.6. dieser Arbeit). Außerdem verweist er auf die Psychologie, wobei er sich auf William F. Brewer und Paul E. Jose, sowie auf Keith Oatley bezieht. Er geht

Vor allem jedoch ist „Identifikation“ Carroll zufolge auch im alltäglichen Sprachgebrauch weit verbreitet, wenn darüber geredet wird, wie Zuseher emotional auf Fiktionen und die darin vorkommenden Figuren reagieren. Was damit jedoch explizit gemeint ist, bleibt, so Carroll, unklar. Ob es sich bei diesem Begriff um eine Metapher oder um die wörtliche Beschreibung eines mentalen Zustands handelt, ist nicht bestimmbar, auch in der häufigen Verwendung des Begriffs durch professionelle Kritiker wird er nicht spezifiziert: „Obviously, character-identification could mean a range of things and could be connected to a variety of different psychological theories.“¹⁹⁰

Einige dieser möglichen Bedeutungen scheinen Carroll nicht problematisch zu sein – man kann eine Filmfigur mögen, Ähnlichkeiten zwischen ihr und einem selbst feststellen, ihre Werte teilen, um sie besorgt sein oder mit ihr mitfühlen – auch wenn Carroll dies nicht ganz erklärbar anmutet: „Doing these sorts of things with respect to fictional characters seems to be a legitimate expansion of responses we have toward living people – even if it might be very complicated to spell out the logic of these expansions.“¹⁹¹

Meist scheint Carroll mit dem Identifikationsbegriff jedoch eine radikalere Beziehung zwischen Publikum und Protagonisten bezeichnet zu sein – „one in which the audience comes to think of itself as identical to or one with the character – i.e., a state in which the audience member somehow merges or fuses with the character.“¹⁹²

Dieser Identifikationstheorie zufolge akzeptiert der Zuseher laut Carroll die Perspektive von Filmfiguren (aus der die Geschichte dargestellt wird) als seine eigene, ist also auf so

jedoch auf diese Werke (abgesehen von Platon) kaum ein, sondern beschäftigt sich vor allem mit einer offenbar dem Allgemeinwissen angehörenden Identifikationstheorie – für genauere Angaben zu den genannten Autoren vgl. daher Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O., S. 311f.

Im außerdem in dieses Kapitel einfließenden Abschnitt „Character-Identification?“ seines Buches „*The Philosophy of Horror*“ (a. a. O., S. 88-96) bespricht Carroll ausschließlich eine offenbar allgemeine Identifikationstheorie und gibt keine Angaben zu Befürwortern und Vertretern dieser Position bzw. Literatur darüber. Somit wendet Carroll sich in seinen Werken gegen diese allgemeine Identifikationstheorie und nicht, abgesehen von Platon, gegen bestimmte Befürworter eines vielleicht detaillierteren Identifikationsbegriffs (zwar spricht Carroll sich gegen die Simulationstheorie Gregory Curries aus, die der Identifikationstheorie stark ähnelt, das genaue Verhältnis zwischen beiden Theorien bleibt jedoch ungeklärt – hierzu später mehr).

¹⁹⁰ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 89. Carroll geht genauer auf diese vielfältigen Bedeutungen ein: „Some candidates for what may be indicated by invoking the concept of character-identification might include: that we like the protagonist; that we recognize the circumstances of the protagonist to be significantly like those we have found or find ourselves in; that we sympathize with the protagonist, that we are one in interest, or feeling, or principle, or all of these with the protagonist; that we see the action unfolding in the fiction from the protagonist’s point of view; that we share the protagonist’s values; that, for the duration of our intercourse with the fiction, we are entranced (or otherwise manipulated and/or deceived) so that we fall under the illusion that each of us somehow regards herself to be the protagonist.“ Ebd. S. 89. Bezüglich der Verwendung des Identifikationsbegriffs in der Bedeutung, dass Zuseher bestimmte Figuren mögen, verweist Carroll in seinem Buch „*A Philosophy of Mass Art*“ auf Leo Handel, geht jedoch auch auf diesen nicht ein. Für genauere Angaben vgl. daher ebd. S. 311

¹⁹¹ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 89

¹⁹² Ebd. S. 90

lebendige Weise von der Fiktion bewegt, dass er sich fühlt, als ob er ein Beteiligter wäre – „specifically, we are thought to feel as though we were the protagonist.“¹⁹³

Diese Konzeption von Identifikation beruht Carroll zufolge also auf der Idee einer Illusion – der Illusion, dass der Zuseher der Protagonist sei. Dies jedoch stimmt nicht mit dem üblichen Publikumsverhalten überein, das im Gegenteil dazu deutlich darauf hindeutet, dass ein Zuseher weiß, dass er keine Filmfigur ist.¹⁹⁴

Carroll hebt daher hervor, dass eine sinnvolle Identifikationstheorie nicht auf der Annahme beruhen kann, dass das Publikum die Illusion habe, mit den Protagonisten identisch zu sein.

Da der mentale Zustand von Filmfiguren und Publikum also nicht derselbe ist (die Filmfigur glaubt sich beispielsweise von einem Werwolf angegriffen, der Zuseher jedoch nicht), könnte Carroll zufolge in der Reaktion des Publikums die exakte Duplizierung nur des emotionalen Zustands von Filmfiguren involviert sein.

Auch wenn Identifikation so verstanden wird, erscheint Carroll dieses Konzept jedoch äußerst problematisch. Er bringt zwei miteinander verbundene Hauptargumente gegen ein solches Modell der Identifikation vor¹⁹⁵: Zunächst einmal handelt es sich ihm zufolge bei vielen (ja vielleicht den meisten) Publikumsreaktionen nicht um eine solche emotionale Replizierung, da die Zuseher oftmals mehr und umfassendere Kenntnisse bezüglich der Filmhandlung besitzen als die Figuren selbst: Während eine im Meer schwimmende Filmfigur beispielsweise Vergnügen empfindet (bzw., genauer gesagt, als Vergnügen empfindend dargestellt wird), sehen wir als Publikum bereits den Killerhai herannahen.

Carroll wendet sich also gegen die Identifikationstheorie, da sowohl der kognitive, als auch – auf Basis des unterschiedlichen Wissens – der emotionale Zustand von Publikum und Figuren

¹⁹³ Ebd. S. 90. Anders gesagt erlebt der Zuseher die Situation der Figuren also auf indirekte Weise selbst: „We put ourselves in their shoes, so to speak.“ Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O., S. 312

¹⁹⁴ Carroll hierzu genauer: „One does not cower behind one’s sofa sharpening stakes while watching reruns of *Dracula* [aufgrund der vielfältigen Verfilmungen kann hier keine eindeutige Angabe gemacht werden] on late night TV.“ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 90.

Weiters würde bei Filmen wie „Independence Day“ (USA 1996, Regie: Roland Emmerich) wohl niemand im Kino bleiben, wenn er dieselben Erfahrungen wie die Figuren machte – also glaubte, die gesehenen Inhalte seien real. Wie bereits in Kapitel 2.2. dargelegt wurde (vgl. hierzu Kapitel 2/Fußnote 42), weiß das Publikum Carroll zufolge also jederzeit sowohl, dass es sich beim gerade laufenden Film um eine Darstellung (und nicht um Wirklichkeit) handelt, als auch, dass es sich nicht in der Position der Protagonisten befindet bzw. ein Protagonist ist: „[T]he hypothesis of illusion – whether of the reality of the fiction or of one’s identity with the protagonist – makes no sense in the face of the audience’s behavior when consuming [...] fictions.“ Ebd. S. 90. Mit anderen Worten: „[T]he audience must not be taking certain of the character’s ideas with the same degree of seriousness that the characters do.“ Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O., S. 312

¹⁹⁵ Über diese hinausgehend kann hier aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit kaum auf Carrolls großteils an einzelnen Beispielen sich vollziehende Auseinandersetzung mit der Identifikation eingegangen werden. Vgl. dazu genauer vor allem den Abschnitt „Character-Identification?“ seines Buchs „*The Philosophy of Horror*“ (a. a. O., S. 88-96).

meist nicht übereinstimmen. Im Original: „[T]here is no sense to the notion of identification, since our cognitive and related emotive states differ widely from those of the character.”¹⁹⁶

Zweitens spricht Carroll zufolge gegen die Identifikationstheorie vor allem aber auch der Umstand, dass der (emotionale) Zustand einer Filmfigur stets ein Bestandteil des emotionalen Zustands eines Zusehers ist – dieser empfindet beispielsweise Anteilnahme oder Sympathie für die Figuren – während die Filmfigur nur mit ihren eigenen Angelegenheiten beschäftigt ist.¹⁹⁷ Genauer gesagt hebt Carroll hier hervor, dass das Publikum auf eine andere, größere Situation reagiert, ein Umstand, der die emotionale Reaktion der Zuseher ebenfalls von jener der Filmfiguren unterscheidet.

Im Original: “[T]hat larger situation is [...] marked by the fact that the audience is probably caught up in some sort of altruistic concern whereas if the protagonist is feeling concern it is more-than-likely to be egoistic. That is, the audience’s overall emotional state is likely to differ from the emotional state of the character [...] because the audience’s overall emotional response is to a situation which includes that character and the character’s emotional response.”¹⁹⁸

Kurz gesagt stimmt also das Objekt der Emotion der Zuseher nicht mit jenem der Filmfiguren überein – Carroll beschreibt die Position des Zuschauers daher als die eines Außenbeobachters der Situation, in der die Filmfiguren sich befinden, und wendet sich damit gegen die Identifikationstheorie, die das Publikum in der Position von Beteiligten sieht: “Rather than [...] identifying with characters, I think that our relation to characters is typically that of onlookers”¹⁹⁹. „[T]he audience is outside [...] the situation] while the protagonist is inside it, which implies a substantially different affect.”²⁰⁰

Während also die Identifikationstheorie Übereinstimmung bzw. Symmetrie zwischen den emotionalen Zuständen von Publikum und Filmfiguren annehmen würde, handelt es sich Carroll zufolge in vielen Fällen charakteristischer Publikumsreaktionen (beispielsweise, wenn das Publikum Pathos, Spannung, Sympathie oder Sorge/Anteilnahme empfindet, oder über

¹⁹⁶ Carroll: A Philosophy of Mass Art. a. a. O., S. 316

¹⁹⁷ Carroll beschreibt die Emotionen der Figuren als selbstbezüglich oder egoistisch, während jene des Publikums in seinen Augen fremdbezüglich oder altruistisch sind.

¹⁹⁸ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 93

¹⁹⁹ Carroll: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 430

²⁰⁰ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 93. Carroll betont also, dass wir mit bestimmten Emotionen von außen *auf* eine von uns beobachtete Situation reagieren, *in der* die Filmfiguren etwas anderes fühlen: “Undoubtedly, how the character feels from the inside is relevant to our response to her, but when she feels sorrow over her misfortune, we typically pity her for the sorrows she palpably feels, and this is not something that *she* does. The object of our emotion is different from the object of her emotion.” Ders.: Beyond Aesthetics. a. a. O., S. 430

Filminhalte lacht), um asymmetrische Relationen.²⁰¹ Im Original: “[I]n the standard case, there is an asymmetrical relation between the emotional state that characters undergo and those of the audience, whereas identification requires identity (of emotions), which is a symmetrical relation.”²⁰²

Da die von Carroll behandelte Identifikationstheorie ihm zufolge die emotionalen Reaktionen des Publikums in diesen Fällen “(suspense, concern, pity, etc.)”²⁰³ nicht erklären kann, lehnt er sie als passendes Erklärungsmodell generell ab: „[C]haracter-identification does not supply a comprehensive conceptualization of the relation of protagonists and audiences.”²⁰⁴

Mit anderen Worten: „[T]he notion of identification cannot provide us, contra Plato and his contemporary avatars, with a general theory of our emotional involvement with dramas in particular or with narrative fictions in general.”²⁰⁵

Um die Idee der Identifikation zu retten, könnte man laut Carroll vielleicht sagen, dass es sich nicht um eine Duplikation, sondern nur um eine partielle Entsprechung zwischen dem emotionalen Zustand des Publikums und der Figuren handelt. Hier stellt sich Carroll allerdings die Frage, warum man eine solche, nur partielle Identifikation überhaupt „Identifikation“ nennen sollte: „Perhaps the notion of ‚partial identification‘ will be introduced here. But *partial* identification doesn’t sound to me like identification at all!”²⁰⁶

Um die gleiche Geisteshaltung/den gleichen Standpunkt gegenüber einem Ereignis zu teilen nämlich ist Identifikation Carroll zufolge nicht notwendig. Eine gewisse Bereiche betreffende

²⁰¹ Carroll geht näher auf das Beispiel Spannung ein: Der Held eines Ninjafilms mag die Ruhe selbst sein, während das Publikum jedoch größte Spannung empfindet – diese emotionale Reaktion der Zuseher ist für Carroll nicht mit Identifikation erklärbar. Doch auch, wenn der emotionale Zustand beider Seiten sich stärker ähnelt (beispielsweise, wenn der Held ebenfalls angespannt ist), braucht es das Konzept der Identifikation Carroll zufolge nicht: Ist der Held sehr nervös, bangen wir eventuell stärker um sein Schicksal, jedoch nicht, da wir uns mit ihm identifizieren, sondern weil wir erkennen, dass seine Nervosität ihn im Kampf weniger erfolgreich sein lassen könnte. „In both situations, it is our recognition of the potential danger of the situation in the world of the fiction that *primarily* exercises us, not the protagonist’s attitude toward it.” Carroll: A Philosophy of Mass Art. a. a. O., S. 316f. Carroll betont hier also sowohl die unterschiedlichen Positionen von Publikum und Figuren (Außenbeobachter vs. Beteiligte), als auch die Asymmetrie der emotionalen Reaktion (Furcht *um* den Helden vs. Mut bzw. Furcht des Helden selbst).

Gegen die Identifikation spricht Carroll zufolge im Fall von Emotionen wie Spannung weiters, dass das Publikum gegenüber Situationen, in denen beispielsweise ein Monster eine Filmfigur bedroht, auch Spannung empfindet, wenn die Filmfigur nicht weiß, dass sie bedroht wird (siehe obiges Haibeispiel): “In such cases, there can be no question of the audience’s identifying with the emotional state of the character, since the character has no cause for consternation. Moreover, these situations, in terms of audience suspense, seem no different in kind from cases where the character is aware of the presence or existence of the monster.” Ders.: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 143

²⁰² Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 225

²⁰³ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 92

²⁰⁴ Ebd. S. 91

²⁰⁵ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 225. Carroll zweifelt also grundlegend an der Existenz von Identifikation: “[A]udiences standardly [do not] identify cognitively or affectively with characters”. Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 274. “We do not become the character [...]. The character’s emotion does not transmute into us.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 231

²⁰⁶ Carroll: A Philosophy of Mass Art. a. a. O., S. 314

Überschneidung der emotionalen Reaktion von Zuseher und Filmfigur bedeutet nicht, dass die Emotionen beider Seiten ident sind, oder dass Zuschauer meinen, die Filmfigur zu sein.²⁰⁷

Außerdem sprechen die oben genannten Unterschiede laut Carroll auch gegen eine *nur partielle* Identifikation.²⁰⁸ Kurz: „Sharing emotive responses cannot be a sufficient condition for identification.“²⁰⁹

Da Carroll das Konzept der Identifikation (im Sinne einer vollkommenen oder teilweisen Fusion zwischen Figuren und Zusehern) also grundlegend ablehnt, plädiert er auch in Bezug auf „harmlose“, also unproblematische Verwendungen des Wortes für eine Vermeidung des Begriffs: Carroll zufolge sollten wir unseren Sprachgebrauch so festlegen, „that we no longer employ – at least in our critical writing – innocent uses of the concept of identification, just because it opens the door to confusion by at least suggesting the dubious mind-meld notion of identification.“²¹⁰

Was jedoch soll im kritischen Diskurs über Fiktionen an den Platz der so oft verwendeten Identifikation treten? „[I]f I don’t identify with protagonists, what is it that I do when I respond to them?“²¹¹

²⁰⁷ Genauer: “Undoubtedly, it is sometimes the case that the audience shares a similar state with a character; perhaps the audience even shares the same *kind* of state with the character.“ Ebd. S. 317. Dies betrifft beispielsweise den Horrorfilm – wie bereits in Kapitel 2.3. dieser Arbeit gesagt wurde (vgl. Kapitel 2/Fußnote 76 dieser Arbeit), reagiert das Publikum Carroll zufolge auf die in einem solchen Film vorhandenen Monster auf dieselbe Art wie die Figuren (bzw. soll es auf dieselbe Art reagieren): Beide Seiten sind entsetzt. Es gibt laut Carroll jedoch keinen Grund, dies mit Identifikation zu erklären, da Publikum und Figuren vor allem von der Ansicht des Monsters entsetzt sind, das sie als gefährlich und ekelhaft wahrnehmen. Anders gesagt: Die Reaktionen beider Seiten sind deshalb konvergierend, da der Stimulus derselbe ist (das fürchterliche Erscheinungsbild und beispielsweise auch das laute Gebrüll des Monsters). Eine parallele oder auch identische Einschätzung bzw. Bewertung des Monsters hat jedoch nicht zur Folge, dass ein Zuseher sich im selben emotionalen Zustand wie eine Filmfigur befindet: „Having parallel emotive appraisals does not entail identification.“ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 92. Denn: „The audience would be horrified by it on its own, even if there were no character shown reacting to the monster“. Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. a. a. O., S. 317. Zusammenfassend gesagt: „Typically, the fictional situation grounds the audience’s parallel response to the monster. There is no compelling theoretical reason to add that the audience has psychologically fused with a character.“ Ebd. S. 317

²⁰⁸ Zwischen den emotionalen Reaktionen beider Seiten besteht also wie gesagt vor allem deshalb eine Differenz, da die Objekte der Emotionen von Zusehern und Figuren unterschiedlich sind. Um beim Horror zu bleiben: Das Publikum empfindet im Moment des Auftauchens eines Monsters nicht nur Entsetzen (womit es die Einschätzung der Lage mit den Figuren teilt), sondern dieses Entsetzen ist Bestandteil einer umfassenderen emotionalen Reaktion des Publikums auf eine größere bzw. komplexere Situation, in der ein grauenvolles Monster einen menschlichen Protagonisten bedroht: „When a protagonist is attacked by a monster, we are not only horrified, but are concerned that such a person – the protagonist with all the virtues the plot has endowed him/her with – is in the clutches of a loathsome and threatening being.“ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 93 (zur genaueren Darstellung des Themas Identifikation und Horrorfilm vgl. ebd. S. 92ff).

Weiters bringt Carroll das Beispiel Ödipus: „We respond to Oedipus’ plight, which includes his own feelings of repulsion about incest, an evaluation which we may share. But this gives rise to an overall feeling in us which does not match up with Oedipus’ emotional state.“ Ebd. S. 93 Carroll betont hier also wiederum, dass wir zwar die Einschätzung der Situation, jedoch nicht die Emotionen des Protagonisten teilen.

²⁰⁹ Ebd. S. 93

²¹⁰ Ebd. S. 94

²¹¹ Ebd. S. 95

Carroll schlägt an dieser Stelle ein alternatives Modell vor: „I would like to stipulate that what we do is not identify with characters but, rather, we assimilate their situation.“²¹²

Diese Assimilierung besteht aus einer internen und – für Carroll zentraler – einer externen Anschauung des Inhalts eines narrativen Kunstwerks (was bereits in Carrolls Einwänden gegen den Identifikationsbegriff anklang).

Einerseits braucht es also die Wahrnehmung des internen Selbstverständnisses der Filmfigur – „that is, having a sense of how the character assesses the situation.“²¹³

Wird beispielsweise eine Figur in einem Horrorfilm von einem Monster heimgesucht, ist ein Teil der Reaktion des Publikums Carroll zufolge in der Erkenntnis verankert, dass die Figur sich mit etwas Bedrohlichem und Abstoßendem konfrontiert sieht. „I must have a conception of how the protagonist sees the situation; and I must have access to what makes her assessment intelligible.“²¹⁴

Im Fall des Horrorfilms ist dies laut Carroll leicht zu erreichen – da Publikum und Protagonisten ihm zufolge denselben kulturellen Hintergrund teilen, können die Zuseher diejenigen Eigenschaften einer filminternen Situation leicht erkennen, die Entsetzen bei den Filmfiguren auslösen. „To do this, we need not replicate the mental state of the protagonist, but only know reliably how she assesses it. And we can know how she feels without duplicating her feelings in ourselves. We can assimilate her internal evaluation of the situation without becoming, so to speak, possessed by her.“²¹⁵

Andererseits ist Carroll zufolge eine externe Anschauung der Filmsituation Teil des Assimilierens – das Publikum assimiliert Eigenschaften der Situation, auf die die Protagonisten sich nicht konzentrieren (können), da sie von diesen Eigenschaften entweder nichts wissen oder diese nicht direkt mit ihnen zu tun haben (an dieser Stelle also geht es wieder um Carrolls oben dargelegte Haupteinwände gegen die Identifikationstheorie). „Thus, I see the situation not only from the viewpoint of the protagonist, though I know that viewpoint, but rather, I see it as one who sees the situation from the outside as well – I see it as a situation involving a protagonist who has the viewpoint she has. [...] My response, that is, involves assimilating the internal point of view of the protagonist as part of generating another response“.²¹⁶

²¹² Ebd. S. 95

²¹³ Ebd. S. 95

²¹⁴ Ebd. S. 95

²¹⁵ Ebd. S. 95

²¹⁶ Ebd. S. 95. Am Beispiel des Horrorfilms: „[O]nce we’ve assimilated the situation from the character’s point of view, we respond not simply to the monster, as the character does, but to a situation in which someone, who is horrified, is under attack.“ Ebd. S. 96

Carroll sieht die Zuschauer also, wie bereits gesagt, grundsätzlich in der Position externer Betrachter der Situation und der Emotionen von Filmfiguren („We are [...] in the position of onlookers or observers of how the characters feel.“²¹⁷): Der Zuseher empfindet nicht dasselbe wie die Protagonisten, sondern berücksichtigt seine Erkennung der Emotionen der Filmpersonen als Bestandteil seines *eigenen* emotionalen Zustands.²¹⁸

Abschließend nochmals zusammengefasst: „[T]he characters, in part through their emotions, cause different emotions in spectators. This logical asymmetry indicates that identification, a symmetrical relation, is not the correct model for describing the emotional responses of spectators.“²¹⁹

Mit den bisher in diesem Kapitel dargestellten Argumenten also wendet Carroll sich gegen die Identifikationstheorie, die die Entstehung der emotionalen Reaktion des Publikums auf Filme bzw. insbesondere auf Filmfiguren, zu erklären versucht. Die Identifikationstheorie ist jedoch weiters auch ein Modell, das sich mit dem Thema „Kunst und Moral“ beschäftigt: Bereits Platon sprach nicht nur davon, dass die Leser von Dramen die Emotionen der Figuren durch Identifikation übernehmen, sondern ebenso davon, dass die Werte der fiktiven Personen auf sie übergangen.²²⁰

Auch die allgemeine Identifikationstheorie, mit der Carroll sich vordergründig beschäftigt, beschreibt einen solchen Vorgang: Indem ein Zuseher beim Konsumieren eines Films mit den Figuren „eins“ wird, wie es die Identifikationstheorie Carroll zufolge postuliert, dringen die Werte, Wünsche, Einstellungen und Emotionen (darunter auch moralische Emotionen) der Figuren sozusagen in ihn ein.

Auf diese Weise erklären die Befürworter der Identifikationstheorie das Verhältnis zwischen Kunst und Moral als eine Sache von moralischer Bildung – „a process by which artworks invest spectators with moral ideas, outlooks, and emotions by inducing them to identify with

²¹⁷ Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 291

²¹⁸ Mit anderen Worten assimilieren wir Carroll zufolge also die Emotionen der Figuren als Bestandteil des Objektes unserer eigenen umfassenderen emotionalen Reaktion. Carroll erläutert seinen Standpunkt am Beispiel eines glücklich endenden Liebesfilms: “When we are happy at the end of the movie because the lovers have finally gotten together, that is not a function of the fact that we are in love with the characters. Which one of the characters would it be, anyway? Both? But if we are in love with both the characters, then we are in an emotional state that neither of the characters is in, since each of them is only in love with one person. And actually, we are in love with neither of them. We are happy that they have gotten together, but we are happy in the way of onlookers, not participants. Our emotions do not duplicate theirs, although our recognition of what their emotions are and that the lovers’ desires have been satisfied are ingredients in our rather different emotional state.” Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 225

Sowie am Beispiel Ödipus: “[W]hen Oedipus is crushed by feelings of guilt, we do not share these feelings. Instead we are overtaken by rather distinctively different feelings of pity for Oedipus. We do not share Oedipus’s internal experience of self-recrimination, but have concern for him from an external, observer’s point of view.” Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 274

²¹⁹ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 96

²²⁰ Vgl. hierzu Carroll: Art, Narrative, and Moral Understanding. a. a. O., S. 272

actors playing characters who hold the relevant moral ideas and outlooks and who exhibit the emotional states in question. This is a neat theory of the means by which art – especially representational, narrative, and dramatic art – performs the function of moral education.”²²¹

Doch auch bezüglich ihres Standpunkts zum Thema Kunst und Moral spricht Carroll sich gegen die Identifikationstheorie aus.²²² Er wendet sich gegen die Idee, dass die Zuschauer bestimmte Werte von Filmfiguren übernehmen: Da das Publikum nämlich nicht auf alle Figuren gleich reagiert – sondern vorrangig jene unterstützt, die moralische Eigenschaften besitzen, die das Publikum mit ihnen teilt – und auch nicht *alle* Werte einer Figur befürwortet²²³, scheinen eher die bereits vorhandenen moralischen Eigenschaften der Zuseher relevant zu sein: „[G]iven the data (our differential moral responses to characters), even if there were a process of character identification (a view about which I am obviously extremely sceptical), one would have to rely on the audience’s pre-existing moral dispositions (including moral beliefs and emotions) in order to get the process of identification off the ground to begin with. Identification would not explain the audience’s acquisition of moral beliefs and emotions. Rather, the audience’s possession of antecedent moral beliefs and emotions would have to be invoked in order to explain the operation of identification.”²²⁴

Schließlich spricht gegen den Erwerb neuer moralischer Überzeugungen und Emotionen – kurz: moralischer Bildung – durch Identifikation Carroll zufolge auch die grundsätzliche Tatsache, dass viele Kunstwerke keine neuen moralischen Überzeugungen und Emotionen beinhalten. Daher kann laut Carroll generell nicht von einer moralischen Bildung in dem Sinne gesprochen werden, in welchem die Befürworter der Identifikationstheorie sie postulieren.

In diesen Gegenargumenten klingt bereits Carrolls alternatives Modell einer möglichen moralischen Bildung durch Kunst an – jenes des „Clarificationism“, das in Kapitel 2.5. dieser Arbeit dargestellt wurde (der Beitrag, den narrative Kunstwerke zum moralischen Verständnis des Publikums leisten, hat, wie beschrieben wurde, für Carroll mit der Bewertung der Handlung und der Figuren aus einer Beobachterposition zu tun). Dieses Modell stellt Carroll der Identifikationstheorie gegenüber, die er auch hier ein weiteres Mal generell verwirft:

²²¹ Carroll: A Philosophy of Mass Art. a. a. O., S. 312. Hiermit also deutet Carroll eine von der Identifikationstheorie beschriebene Funktion des Films an, wobei es sich wiederum um eine Funktion handelt, die, wie auch alle anderen „Nach-Benjaminschen“ Funktionen des Films, die in dieser Arbeit erläutert werden, als „Zusatzfunktion“ auftritt.

²²² Carrolls Argumentation kann hier aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit nur äußerst knapp und zu einem kleinen Teil angedeutet werden. Vgl. hierzu genauer ebd. S. 313ff

²²³ Carroll hierzu: „[I]f we did tend to identify ourselves with a character, wouldn’t we take on all of their moral attributes? Isn’t that what *identity* means?“ Ebd. S. 315. Hier spricht Carroll sich also wieder gegen eine partielle Identifikation aus.

²²⁴ Ebd. S. 318. Mit anderen Worten: “Rather than a source of moral education, identification – supposing there is such a thing – would have to be parasitical on the audience’s antecedent moral education.” Ebd. S. 318

„[W]e have ample reason to believe that there is, strictly speaking, no such thing as character identification“²²⁵.

Im Kontext der Identifikationstheorie beschäftigt sich Carroll weiters mit einer anderen Position – Gregory Curries Simulationstheorie: Diese besagt, dass die emotionale Reaktion des Publikums auf Filmfiguren zustande kommt, indem Zuseher den mentalen und emotionalen Zustand der Figuren beim Ansehen eines Films simulieren.²²⁶

Carrolls Einordnung der Simulationstheorie im Vergleich zum Identifikationsmodell ist nicht eindeutig – einerseits hebt er Unterschiede zur Identifikationstheorie hervor²²⁷, andererseits betonen sowohl Currie selbst, als auch Carroll, die Ähnlichkeit beider Modelle²²⁸.

Die Ähnlichkeit scheint für Carroll insgesamt zu überwiegen – er stellt sich die Frage, ob er es bei Curries Theorie nicht eigentlich wiederum mit dem Identifikationsbegriff zu tun habe: “I worry about whether simulation isn’t identification all over again.”²²⁹

Aus diesem Grund wendet er sich ebenfalls gegen die Simulationstheorie, wobei seine Einwände größtenteils mit jenen gegen die (allgemeine und Platonsche) Identifikationstheorie übereinstimmen.²³⁰

So betont Carroll auch in seiner Argumentation gegen die Simulation, dass das Publikum in der Position von Außenbeobachtern (statt, wie die Simulationstheorie meint, in jener von Teilnehmern) ist, da das Objekt seiner emotionalen Reaktion sich von jenem der Filmfiguren unterscheidet.²³¹

²²⁵ Ebd. S. 318

²²⁶ Aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit kann auf diese Theorie, sowie auf Carrolls Auseinandersetzung damit, nur am Rande eingegangen werden (vgl. hierzu genauer: Carroll: *Simulation, Emotions, and Morality*. a. a. O.). Carroll bezieht sich auf Gregory Currie, “The Moral Psychology of Fiction,” *Australasian Journal of Philosophy* 73.2 (June 1995): 250-259 und Gregory Currie, “Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science,” *Mental Simulations*, ed. Martin Davies and Tony Stone (Oxford: Blackwell, 1995) 151-169

²²⁷ „[U]nlike identification, simulation does not presuppose that all of our cognitive and/or emotional states are identical to those of the character whom we are simulating. [... S]imulation only requires similarity, not mental fusion.“ Carroll: *Simulation, Emotions, and Morality*. a. a. O., S. 311

²²⁸ “Currie writes: ‘What is so often called audience identification with a character is best described as mental simulation of the character’s situation by the audience who are then better able to imagine the character’s experience.’” Ebd. S. 306f. Lt. Carroll zitiert nach Currie, “The Moral Psychology of Fiction” 257

Sowie Carrolls Darstellung: „Simulation theory suggests that we become engaged emotionally with fictions by simulating the emotional states of characters. Our emotional responses to the fiction are, so to speak, routed through the emotional states of characters. We experience the fiction as if from inside the characters.“ Carroll: *Simulation, Emotions, and Morality*. a. a. O., S. 311

²²⁹ Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. 430

²³⁰ Hierzu der amerikanische Philosoph Peter Kivy: „[Carroll] argues against both the ancient Platonic theory that emotions in fiction are aroused in us by ‘identifying’ with fictional personages, and its present-day reincarnation, called ‘simulation-theory’“. Kivy, Peter: Foreword. In: Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. xiii. Carrolls Einwände seien hier nochmals knapp erwähnt, da seine Auseinandersetzung mit der Simulationstheorie, ebenso wie jene mit der Identifikationstheorie, seine Position zum von beiden Theorien behandelten Thema der emotionalen Reaktion des Publikums auf Filmfiguren deutlich werden lässt.

²³¹ Im Original: „Most often, I would contend, the emotionally appropriate object of our attention is the situation in which a character finds herself and not the situation as the character experiences it.“ Carroll: *Simulation, Emotions, and Morality*. a. a. O., S. 313. „We do not typically emote with respect to fictions by simulating a

Ebenso beschreibt er nochmals sein Modell der Assimilation, das für ihn die Beziehung des Publikums zu Filmfiguren passender charakterisiert als die Simulationstheorie: “[O]ur relation to characters is less often a matter of simulation than of [...] assimilation.”²³² „[We are] *assimilating* our conception of the character’s mental state into our overall response as a sort of onlooker with respect to the situation in which the character finds himself.”²³³

Weiters brauchen Filmzuschauer die Simulation Carroll zufolge auch nicht, um Filme und die darin vorkommenden Figuren verstehen und auf sie reagieren zu können (wie die Simulationstheorie postuliert), da in den Werken selbst genügend Informationen vorhanden sind: „There is no need to suppose that our affective state has to be channelled through a simulation of a character’s putative state. We can generate our own emotional reaction directly (i.e., without an intervening stage of simulation) by using the information that the narrator supplies us about the character about whom we are concerned – including explicitly given information about her intentions, desires, emotions, plans, and so on.”²³⁴

Nochmals mit deutlicheren Worten: „[W]e use that information, along with the information about the situation the character is in, in order to generate *our own* emotional reaction to the character and his or her circumstances.”²³⁵

Auch in Auseinandersetzung mit Curries Simulationsbegriff²³⁶ also arbeitet Carroll seine Theorie der Assimilation heraus.

character’s mental state; rather, we might argue, we respond emotionally to the fiction from the outside. Our point of view is that of an observer of the situation and not, as simulation theory suggests, that of the participant in the situation. When a character is about to be ambushed, we feel fear for her; we do not imagine ourselves to be her and then experience ‘her’ fear.“ Ebd. S. 311f. Die Emotionen von Publikum und Filmfiguren stimmen also nicht überein.

Carroll spricht daher auch hier nochmals von einem Asymmetrieproblem: „[O]nce again there is what we may call an asymmetry problem in typical cases of narration. [...] There is no symmetry between our feelings and the character’s feeling – which is what simulation theory would predict. Rather, there is asymmetry, at least in a large number of standard cases. And in those cases, simulation just doesn’t seem to be the right model for these audience responses.” Ebd. S. 313

²³² Ebd. S. 315

²³³ Ebd. S. 312. Carroll bringt auch hier Beispiele, die seinen Standpunkt ein weiteres Mal verdeutlichen: “The character feels grief, but we feel pity for her, in part, because she is feeling grief. The object of her emotion is, say, her child. The object of our emotion is her situation – a situation in which she is feeling sorrow. We do not simulate her situation; rather, we respond emotionally with our own (different) feeling of pity to a situation in which someone, namely the relevant character, is feeling sorrow.” Ebd. S. 313. Weiters das Beispiel eines fiktiven Menschen, dem Unrecht geschieht: „His anger may be relevant to our indignation. [...] But] our emotional response is different than his, since our emotional response has as part of its object a man who has been angered.” Ebd. S. 315

²³⁴ Ebd. S. 312. Dies betrifft laut Carroll auch visuelle Narrative, obwohl dort ein allwissender Erzähler, wie es ihn in der Literatur oft gibt, meist fehlt und auch ähnliche Formen (beispielsweise Off-Stimmen in der 1. oder 3. Person, die einen direkten Zugang zur Gedankenwelt der Filmfiguren ermöglichen) relativ selten sind. Denn: „[C]haracters often tell us about their mental states – their intentions and their feelings – outright.” Ebd. S. 313. Zum Beispiel: „[W]ith respect to *Casablanca* [USA 1942, Regie: Michael Curtiz], we do not have to simulate Rick’s feelings about Ilsa; Rick tells us all we need to know in order to feel sorry for him.“ Ebd. S. 312

²³⁵ Ebd. S. 312

²³⁶ Für weitere Einwände gegen die Simulationstheorie, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. besonders ebd. S. 312ff.

2.8. Zusammenfassung und Ausblick

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit, in dem Noël Carrolls subjekttheoretische Filmphilosophie im Mittelpunkt steht, wurde vor allem der Frage nachgegangen, wie narrative Filme Emotionen (wobei Carroll sich auf die von ihm definierte Gruppe der „garden-variety emotions“ bezieht) beim Publikum hervorrufen können.

Diese Frage wurde aus Carrolls an einer kognitiven Theorie der Emotionen orientierter Sicht in Kapitel 2.2. beantwortet, in dem, nachdem Emotionen im Allgemeinen und ihre Relation zur Wahrnehmung analysiert wurden, sein Modell der Entstehung der emotionalen Zuschauerreaktionen durch einen (gewisse Kriterien betreffend) vorfokussierten Filmtext in Verbindung mit der Erzeugung von Anteilnahme der Zuseher dargestellt wurde. Im Original nochmals zusammengefasst: “On my account of our emotional involvement with fictional narratives, authors present readers, listeners, and viewers with propositions to be imagined that depict or describe situations that have been criterially prefocused and that arouse our concern so that we become emotionally focused on the text”²³⁷.

Dieses Modell, das die Wirkung des Films aus Carrolls Sicht beschreibt und seine “Thought Theory” beinhaltet, mit der er sich gegen die „Illusion Theory of Fiction“ wendet, wurde daran anschließend in Kapitel 2.3. anhand der Beispiele Horror- und Suspense-Film (den betreffend die Wichtigkeit der filminternen Moral für die emotionale Reaktion des Publikums hervorgehoben wurde), sowie in Kapitel 2.4. anhand des Spezialproblems der Spannung beim erneuten Sehen von Suspense-Filmen, dessen Behandlung generelle Feststellungen über das wiederholte Sehen von Filmen überhaupt und die Wirkung des Films im Allgemeinen beinhaltet, näher erläutert und vertieft.

In Kapitel 2.5. stand danach die Beziehung zwischen narrativen Filmen und der Moral ihres Publikums im Zentrum, die Carroll als Übungsvorgang (welcher durch das Ausfüllen der von jedem Werk gemachten Voraussetzungen zustande kommt), sowie, mit seiner Theorie des „Clarificationism“, welche er in Auseinandersetzung mit Rousseau und der Position des Autonomismus entwickelt, als Bildungsprozess beschreibt, bei dem es durch die Anwendung der moralischen Kräfte des Zusehers auf die in Fiktionen vorhandenen konkreten Situationen zu einer Umstrukturierung des moralischen Glaubenssystems des Zuschauers kommen kann (andererseits wurde auch die Möglichkeit einer Verwirrung oder Irreführung der moralischen Kräfte des Publikums hervorgehoben).

In diesem Kapitel wurde damit einerseits Carrolls Darstellung der Wirkung des narrativen Films weiter vertieft (indem gezeigt wurde, wie Filme die Moral und Emotionen des

²³⁷ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 235

Publikums erfordern und aktivieren, da diese für ihr Verständnis notwendig sind), vor allem jedoch wurde mit der von Carroll postulierten Übung und der Möglichkeit einer moralischen Bildung andererseits eine Funktion des Films dargelegt.

Carrolls in Kapitel 2.5. erläuterte Position spielt, wie in Kapitel 2.6. dargestellt wurde, auch in Carrolls Auseinandersetzung mit der Beliebtheit des Kommerzfilms eine wichtige Rolle, wobei hier über die Funktion des Films als „Übungsinstrument“ der *moralischen Kräfte* der Zuseher hinausgehend eine Übung auch der *Emotionen und des Denkens* des Publikums *im Allgemeinen* angesprochen wurde²³⁸, welche die Freude am Konsum von Kommerzfilmen Carroll zufolge begründet (er postuliert hier einen Transaktionswert und eine „selbst-belohnenden“ Aktivität, die gegen eine dem Kommerzfilm vorgeworfene Erzeugung von Passivität auf Seiten des Publikums sprechen).

Kapitel 2.7. schließlich behandelte Carrolls Auseinandersetzung mit zwei Modellen, die die emotionale Reaktion der Rezipienten speziell auf die Figuren in narrativen Kunstwerken zu erklären versuchen – das Modell um den Identifikationsbegriff (wobei eine allgemeine Identifikationstheorie, sowie die Platonsche Position angesprochen wurden), sowie die sehr ähnliche Simulationstheorie Gregory Curries (die jedoch nur am Rande Erwähnung fand).

Carroll wendet sich mit verschiedenen Argumenten (worunter die Position des Zusehers als Außenbeobachter, sein Besitz eines umfassenderen Wissens über die Handlung und das daraus folgende Asymmetrieproblem die Haupteinwände darstellen) gegen beide Ansätze (wobei er sowohl eine völlige, als auch eine partielle Identifikation ausschließt) und stellt ihnen sein Modell der Assimilation (die aus einer internen und einer externen Anschauung der Filmhandlung besteht), bzw. allgemeiner seine in Kapitel 2.2. behandelte Theorie der Hervorrufung der Emotionen des Publikums als alternative Sichtweise gegenüber. Im Original: “Plato’s story of our emotional involvement with the text posits characters, venting certain emotions, with whom we identify in such a way that their emotions are transferred to the audience. In contrast, I maintain that the structure involves a criterially prefocused text that elicits an emotively focused response.”²³⁹

Mit anderen Worten: “The emotional states of characters may be pertinent to the emotional state we are in: that we perceive a character to be in anguish may be material to our pity for that character. But it is the way in which the text is criterially prefocused that is crucial

²³⁸ Weiters wurde – wie auch in Kapitel 2.5. – angedeutet, dass auch der von Carroll beschriebene Bildungsprozess nicht nur die moralischen, sondern ebenfalls emotionale und kognitive Kräfte des Publikums betreffen kann.

²³⁹ Carroll: Art, Narrative, and Emotion. a. a. O., S. 228. Carroll spricht in diesem Zitat zwar nur Platons Identifikationstheorie an, wendet sich aber, wie gezeigt wurde, mit denselben Argumenten auch gegen eine allgemeine Identifikations- und gegen Curries Simulationstheorie, weshalb seine Aussagen hier als alle drei Theorien betreffend verstanden werden können.

determinant to the audience's emotive response, and not some putative process of character identification.”²⁴⁰

An dieser Stelle also schließt sich der Kreis der Darstellung der Carrollschen Theorie, da Carroll auch zur Erklärung der emotionalen Reaktion des Publikums auf fiktive Figuren, die Identifikations- und Simulationstheorie zu erklären versuchen, sein in Kapitel 2.2. erörtertes Modell anwendet.

Zwar stellt er diese Verbindung nicht in einer solchen Deutlichkeit dar, dennoch ist m. E. folgende zusammenfassende Feststellung richtig: Filmfiguren sind Carroll zufolge Bestandteil der Objekte in einem Film, die die emotionale Reaktion der Zuseher auslösen (wenn auch, wie durch Carrolls Assimilationsprozess beschrieben, die Emotionen der Figuren dabei eine Rolle spielen): Carroll definiert Filmfiguren in dem Sinne, in dem er *alle* Inhalte eines Films bestimmt, auf die das Publikum reagiert bzw. reagieren kann – „[O]ur emotional response to fictional protagonists [...] are directed at *objects* whose ontological status is that of thought contents.“²⁴¹

Er sieht damit keine unterschiedlichen Wirkungen der dargestellten Gesamtsituation und der dargestellten Figuren auf den Zuseher, beide Bereiche sind für ihn vielmehr das Material, auf das sich die emotionale Reaktion des Publikums gründet. Ob Carrolls Modell jedoch genügt, um die Wirkung des Films auf das Publikum ausreichend zu beschreiben, erscheint fraglich.

Im Folgenden wird mithilfe der „Verteidigung“ der von Carroll abgelehnten Identifikationstheorie daher gezeigt, dass beide Modelle nebeneinander existieren können und sich auf fruchtbare Weise ergänzen: Während Carroll nämlich, wie bereits gesagt, nur eine Reaktionsform der Zuseher annimmt (das Publikum reagiert als „onlooker“ gleichermaßen auf Situationen und Figuren) und die Identifikationstheorie in seiner Darstellung nur die Zuschauerreaktion auf die Filmfiguren beschreibt, ohne eine möglicherweise andersgeartete emotionale Reaktion auf die dargestellte Situation insgesamt zu berücksichtigen, wird im dritten Kapitel dieser Arbeit eine Sichtweise skizziert, die unterschiedliche Reaktionen der Zuseher auf den Filminhalt annimmt.

Auf diese Weise wird versucht, beiden Theorien (Carrolls Theorie der „Außenbeobachterreaktion“ auf den vorfokussierten Filmtext, sowie der Identifikationstheorie) Geltung zuzusprechen und somit ein umfassenderes Bild der Wirkung des Films auf das Publikum zu ermöglichen.

Weiters wurde in Kapitel 2.7. eine Funktion des Films angedeutet, wobei Carrolls Position des „Clarificationism“, die, wie bereits gesagt, die Übung und Erweiterung der moralischen

²⁴⁰ Ebd. S. 228

²⁴¹ Carroll: The Philosophy of Horror. a. a. O., S. 89. Hervorhebung durch die Verfasserin.

Kräfte des Publikums als Funktion des Films beschreibt, der Identifikationstheorie gegenübersteht, welche Carroll zufolge einen moralischen Bildungsprozess der Zuseher durch Identifikation mit den Filmfiguren postuliert.

Im Folgenden wird, indem der von Carroll gänzlich abgelehnten Identifikationstheorie (zumindest eine gewisse) Geltung zugesprochen wird, auch angedeutet, welche über Carrolls knappe Darstellung hinausgehenden Funktionen des Films im Umfeld der Identifikation beschrieben werden. Auch die Funktion des Films betreffend wird dabei gezeigt, dass Carrolls Position und die Identifikationstheorie nebeneinander gelten und sich ergänzen können.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit wird Carrolls Position weiters in das bereits im ersten Kapitel (besonders bei Kaja Silverman) angesprochene, in dieser Arbeit zentrale System der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ der Filmbetrachtungen eingebunden, wobei sein Ansatz auf unterschiedlichen Ebenen einerseits als stark „äußerlich“, andererseits jedoch als stark „innerlich“ eingestuft werden kann. In Verbindung mit verschiedenen Betrachtungsweisen des Films in mehreren in dieser Arbeit dargestellten Positionen wird Carrolls Ansatz außerdem in ein Gesamtmodell integriert, das die Wirkung des Films auf (zumindest annähernd) umfassende Weise darzustellen versucht.

Zunächst jedoch wird, da es die zentrale These dieser Arbeit ist, dass die Wirkung des Films nicht ohne Berücksichtigung der Identifikation beschrieben werden kann, im Folgenden die Position Alex Neills skizziert, die die Wichtigkeit der Identifikation betont und Carrolls Verneinung dieses Vorgangs im Zusammenhang mit dem Film gegenübergestellt werden kann.

3. Identifikation und Illusion

3.1. Vorbemerkung

Im dritten Kapitel dieser Arbeit stehen Identifikation und Illusion, sowie der Versuch, ein Gesamtmodell der Wirkung des Films zu skizzieren, im Mittelpunkt.

Zunächst wird die Unklarheit des Identifikationsbegriffs in verschiedenen Wissenschaften, jedoch auch seine Verbreitung angedeutet (Kapitel 3.2.1.), um danach durch die Darstellung des Identifikations- bzw. Empathiemodells von Alex Neill die Tiefenstruktur dieses Prozesses verständlich zu machen (Kapitel 3.2.2.), sowie diesen Ansatz jenem Identifikationsmodell gegenüberzustellen, gegen das Noël Carroll sich im zweiten Kapitel dieser Arbeit wandte.

Im folgenden Kapitel werden Thesen Neills und Carrolls zu einem Gesamtmodell verbunden, durch welches dargelegt wird, wie beide Theorien nebeneinander gelten können und sich auf sehr fruchtbare Weise ergänzen (Kapitel 3.2.3.). An dieser Stelle wird das Modell der „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmbetrachtungen wieder aufgenommen, mit welchem gezeigt werden kann, dass Carroll und Neill bestimmte „äußerliche“ Eigenschaften des Films unerwähnt lassen, die für eine umfassende Beschreibung der Wirkung des Films jedoch von großer Bedeutung sind. Aus diesem Grund werden in Kapitel 3.3. verschiedene Positionen in Erinnerung gerufen (Kapitel 3.3.1.) bzw. knapp dargestellt (Kapitel 3.3.2.), welche auch eine „äußerliche“ Filmbetrachtung berücksichtigen.

Die Vorzüge dieser Modelle im Vergleich zu Carroll und Neill werden im darauf folgenden Kapitel skizziert, indem Benjamins Begriff der Aura im Modell Kaja Silvermans nochmals näher beleuchtet und mit dem Begriff der Illusion verknüpft wird (Kapitel 3.4.1. und 3.4.2.).

Hierbei zeigt sich jedoch, dass auch diese Modelle allein nicht ausreichen, um eine umfassende Beschreibung der Wirkung und Funktion des Films zu ermöglichen. Im letzten Kapitel wird daher der Versuch unternommen, vier Positionen miteinander zu verbinden, weiters wird ein komplexes Modell verschiedener „äußerlicher“ und „innerlicher“ Betrachtungsebenen skizziert, welche m. E. berücksichtigt werden müssen, um die Wirkung des Films zu beschreiben. Identifikation und Illusion werden dabei als Prozesse erkennbar, die in der Verbindung mehrerer dieser Ebenen ermöglicht werden. Am Ende des dritten Kapitels finden sich abschließende Bemerkungen den restlichen großen Themen dieser Diplomarbeit, indem auch die Funktion des Films durch die Verbindung verschiedener Ansätze nochmals beleuchtet wird (Kapitel 3.4.3.).

3.2. Zur „Innerlichkeit“ des Films – Identifikation

3.2.1. Schwierigkeiten

Eine Verteidigung der Identifikationstheorie, welche Noël Carroll, wie in Kapitel 2.7. dieser Arbeit gezeigt wurde, ablehnt, erscheint vor allem auf Grund der Tatsache schwierig, dass der Identifikationsbegriff stark umstritten ist.

Sowohl in der Psychologie (hier gibt es ihn beispielsweise im Bereich der Psychoanalyse, der Entwicklungspsychologie und der Medienpsychologie), als auch in der Medienwissenschaft ist der Begriff kontrovers: „[D]er Begriff der Identifikation [ist] als Konzept wissenschaftlich äußerst umstritten, da er schwer erfassbar, schon gar nicht messbar und kaum empirisch nachweisbar ist.“¹

Ebenso verhält es sich in der Filmtheorie und den Cultural Studies, wie der amerikanische Filmtheoretiker David Bordwell schreibt (wobei er sich im Bereich der Filmtheorie mit der „subject-position theory“² auseinandersetzt): „Inherited from earlier film criticism (auteur critics pointed out how Hitchcock made us ‚identify‘ with characters), the notion of identification remains unclarified in both subject-position and culturalist work. I watch a film. If I sympathize with a character, or empathize with her; if I see things from her optical point of view, or discover the contents of her mind, or share her range and depth of knowledge, or agree with her attitudes, judgments, and values; if I entertain the thought of what I might do in her situation, or trace the overlap of her and my beliefs, or simply wish her efforts to be successful for reasons of my own – in all these cases, the critic will say that I identify with the character.“³

¹ Riege, Diana: Der Begriff der Identifikation in der Film- und Fernsehanalyse. München: GRIN-Verlag 2006, S. 4. Riege behandelt in ihrer Arbeit, wie der Titel schon sagt, den Identifikationsbegriff in der Medienwissenschaft, wobei sie auch auf die Psychologie eingeht. Beide Bereiche sind selbstverständlich nicht Gegenstand dieser Arbeit, dennoch sei hiermit angedeutet, dass der Identifikationsbegriff in ihnen umstritten ist (trotzdem aber, wie Riege zeigt, in beiden Wissenschaften eine wichtige Rolle spielt, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann – vgl. hierzu ebd. S. 3ff).

² Bordwell, David: Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996, S. 16. Auf diese Theorie kann aus Gründen des Themas und Umfangs dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Vgl. hierzu genauer ebd. S. 14ff.

Auch die Filmtheorie und die Cultural Studies im Allgemeinen sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, dennoch aber sei hier darauf hingewiesen, dass der Identifikationsbegriff auch dort unklar ist. Dies ist nicht zuletzt auch deshalb von Interesse, da die Grenzen zwischen Filmtheorie und Filmphilosophie in vielen Fällen fließend sind – dies zeigt sich beispielsweise an der Zusammenarbeit von David Bordwell und Noël Carroll, weiters weist auch Dimitri Liebsch darauf hin – vgl. hierzu Liebsch, Dimitri: Philosophie und Film. In: Philosophie des Films. Grundlagentexte. Hrsg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: mentis 2005, S. 9.

³ Bordwell: Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. a. a. O., S. 16f

Daher: „One could argue, as Noël Carroll and Murray Smith have, that in trying to cover such a variety of cases the concept is simply too vague and equivocal. There is no reason to expect that all these spectatorial activities have similar causes or functions.”⁴

Bordwell hebt ob dieser Unsicherheit des Begriffs hervor, dass eine Klärung notwendig wäre: „The theorist must [...] clarify what identification *is* and why we need the concept in order to explain the effects of cinema.”⁵

Nicht anders schließlich ist es in jenem Bereich, der den Gegenstand dieser Arbeit bildet – in der Filmphilosophie: Auch hier ist der Identifikationsbegriff umstritten. Wie bereits in Kapitel 2.7. dieser Arbeit ausgeführt und gerade bei Bordwell angedeutet wurde, hebt Carroll die uneinheitliche Verwendung des Begriffs hervor und plädiert im Anschluss seiner Ablehnung der (von ihm vordergründig behandelten allgemeinen) Identifikationstheorie dafür, den Begriff gänzlich fallenzulassen.

Der britische Philosoph Alex Neill gibt Carroll teilweise Recht: „Carroll is surely right to note that it is often unclear just what is meant by ‚identification‘ in discussion of our engagement with fiction, and that some of the meanings that are commonly attached to the notion render it at best of little explanatory value, at worst incoherent.”⁶

Außerdem nennt Neill Dolf Zillman als weiteren Gegner der Identifikationstheorie.⁷

Andererseits aber ist „Identifikation“ ein in der Filmphilosophie stark verbreiteter Begriff, der in vielen Fällen wie selbstverständlich verwendet wird, ohne ihn genauer zu erklären oder sogar zu hinterfragen.⁸

Wird er jedoch im Detail hinterfragt und analysiert, brechen sowohl bei der Verteidigung (hierzu im Folgenden mehr), als auch bei der Ablehnung des Begriffs (wie beispielsweise durch Carroll, dessen ohne ein der Identifikation wirklich entsprechendes Element auskommende alternative Position, wie bereits in Kapitel 2.8. angedeutet wurde, nicht befriedigend erscheint – auch hierzu später mehr) Schwierigkeiten auf.

Da es sich beim Begriff der Identifikation also um einen in verschiedenen Wissenschaften stark umstrittenen und gleichzeitig stark verbreiteten Terminus handelt, kann es, selbst wenn es der Umfang dieser Arbeit erlauben würde, kein von Erfolg gekröntes Vorhaben sein, ihn

⁴ Ebd. S. 17. Bordwell verweist auf Noël Carroll, *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), pp. 88-96 und Murray Smith, *Engaging Characters* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

⁵ Ebd. S. 17

⁶ Neill, Alex: Empathy and (Film) Fiction. In: Post-Theory. a. a. O., S. 177

⁷ Siehe hierzu genauer ebd. S. 176. Neill verweist auf Dolf Zillman, „Anatomy of Suspense,“ in *The Entertainment Functions of Television*, ed. Percy H. Tannenbaum (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1980)

⁸ Unter den in dieser Arbeit bisher behandelten oder noch Erwähnung findenden AutorInnen tun dies beispielsweise Kaja Silverman und Birgit Recki.

mit dieser zu legitimieren oder zu verwerfen. So scheint einzig möglich, sich einer Seite anzuschließen und dies mit Argumenten zu untermauern.

Diese Seite ist in vorliegender Arbeit die Verteidigung der Identifikationstheorie, wobei jedoch, wie bereits angedeutet, die andere Seite nicht ausgeschlossen wird – zwar wird dem Identifikationsbegriff (zumindest eine gewisse) Geltung zugesprochen, gleichzeitig aber werden alternative Theorien (in dieser Arbeit zentral jene von Carroll) ebenfalls berücksichtigt und als Teil eines umfassenderen Modells kenntlich gemacht.

Nachdem im Folgenden zunächst Alex Neills Position dargestellt wird, die sich mit dem Prozess der Identifikation (bzw. jenem der Empathie) beschäftigt, soll danach der in dieser Arbeit zentrale Identifikationsbegriff in den verschiedenen Positionen aufgegriffen und sowohl ein m. E. passendes Modell eines solchen Vorgangs, als auch ein, wie bereits gesagt, in Verbindung mit Carrolls Position umfassenderes Modell der Wirkung des Films skizziert werden.

3.2.2. Identifikation und Empathie – Alex Neill

Eine Verteidigung des Identifikationsbegriffs, verbunden mit einer Auseinandersetzung mit bestimmten Thesen Carrolls (denen er sich zum Teil, wie bereits gesagt, anschließt), findet sich in Alex Neills Aufsatz „Empathy and (Film) Fiction“⁹. Hier allerdings muss sofort eine Einschränkung gemacht werden, die die erwähnten Schwierigkeiten mit dem Identifikationsbegriff deutlich werden lässt – nicht eigentlich der Identifikationsbegriff, sondern der Begriff der Empathie steht in Neills Arbeit im Mittelpunkt, die Abgrenzung zwischen beiden bleibt jedoch ungeklärt – Neill verwendet die Begriffe in seinem Aufsatz sowohl nahezu synonym, als auch als Beschreibung verschiedener und gleichzeitig auf ungeklärte Weise zusammenhängender Prozesse.¹⁰

Der Identifikationsbegriff selbst bleibt in Neills Arbeit also zwar großteils weiterhin im Dunkeln, Neills Auseinandersetzung mit dem Begriff der Empathie aber beinhaltet für diese Arbeit äußerst fruchtbare Thesen und kann, da unklar bleibt, ob Neills Empathie nicht eigentlich doch ein (anders bezeichnetes) Modell der Identifikation beschreibt, m. E. als Verteidigung und Analyse eines (möglicherweise auf die von Neill beschriebene Art stattfindenden) Identifikationsprozesses zumindest zum Teil herangezogen werden.¹¹ Auch hierzu später noch mehr.

⁹ A. a. O. Eine vollständige Darstellung der Inhalte dieses Aufsatzes ist nicht möglich, vgl. daher im Detail ebd. S. 175-194.

¹⁰ Hierzu im Folgenden mehr.

¹¹ Im Folgenden wird daher der Begriff „Identifikation“ an passenden Stellen in Klammern zum Begriff „Empathie“ dazugesagt, um die möglicherweise synonyme Verwendung herauszustreichen.

In seiner Darstellung der Empathie (bzw. Identifikation) kritisiert Neill zunächst die weit verbreitete Position, emotionale Reaktionen des Publikums auf Fiktionen seien als einheitlich zu behandeln, und macht folgende Unterscheidung: „[O]ur emotional responses – whether to fictional or to actual persons and events – are not all of a kind. For example, we can distinguish (at least roughly) between emotional responses in which the focus of concern is *oneself* (as, for example, in fear for oneself), and those in which the focus of concern is *another*. And among ‘other-focused’ emotional responses, we may distinguish between *sympathetic* responses (such as those in which I fear *for* you), and *empathetic* responses (for I may also feel fear *with* you).”¹²

Diese empathischen Reaktionen stehen im Mittelpunkt von Neills hier dargestellter Betrachtung. Obwohl sich, wie bereits gesagt, viele gegen einen Prozess von Identifikation bzw. Empathie wenden¹³, sieht Neill Gründe, die für dessen Existenz sprechen.

Zunächst betont er die weite Verbreitung der Begriffe: „[T]he idea that our emotional engagement with fiction, and in particular film fiction, is somehow rooted in something like „identification“ with and empathetic response to the characters of fiction is, [...] very widely held. [...] T]he commonness of the claim that our affective responses to a work of fiction are somehow the result of identifying with its characters, and the equally common linking of ‘identification’ with empathetic response, suggests that we should be very cautious before giving up the idea that empathetic responses may play an important role in our emotional engagement with fiction.”¹⁴

So wird Empathie Neill zufolge nicht nur im täglichen Sprachgebrauch, sondern auch in der Philosophie und Psychologie verwendet, wo ihr große Bedeutung in Bezug auf Verständnisprozesse und Moral zukommt¹⁵: „[T]here is an increasing acceptance, in a number of theoretical circles, of the importance of empathy in understanding and explanation.”¹⁶

¹² Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. a. a. O., S. 175

¹³ Neill nennt auch Richard Wollheim, der sich gegen die Idee eines empathischen Publikums ausspricht. Er verweist dabei auf Richard Wollheim, „Imagination and Identification“, in *On Art and the Mind* (Cambridge: Harvard University Press, 1973)

¹⁴ Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. a. a. O., S. 177. Neill verwendet die Begriffe „Identifikation“ und „Empathie“ hier also sowohl beinahe synonym als auch in einem ungeklärten Zusammenhang.

¹⁵ Vgl. hierzu genauer ebd. S. 178

¹⁶ Ebd. S. 178. Mit dieser Aussage wendet Neill sich gegen psychoanalytisch orientierte Positionen in der Filmtheorie, die Identifikation/bzw. Empathie als pathologischen Prozess der Selbsttäuschung beschreiben: „[T]o the extent that empathetic responses depend on or involve identification [an dieser Stelle wird die unklare Abgrenzung beider Begriffe wiederum deutlich], this sort of analysis suggests that our empathetic responses to others, be they fictional characters or actual persons, are at heart pathological responses, symptomatic of self-deception.“ Ebd. S. 178. Vgl. hierzu genauer ebd. S. 177f

Auch beim Verstehen von *Fiktionen* hat der Prozess der Empathie Neill zufolge diese Wichtigkeit – empathische Reaktionen sind mit dem Verstehen von Fiktionen ihm zufolge eng verbunden. Hierzu im Folgenden mehr.

Zunächst geht Neill auf verschiedene Filme bzw. Filmszenen ein und analysiert die Publikumsreaktion darauf, um die Bedeutung der Empathie (bzw. der Identifikation) zu betonen. Er bespricht eine furchterregende Szene aus Robert Wises Film „The Haunting“ [USA 1963], in der die Protagonistinnen mitten in der Nacht unheimliche Geräusche vor ihrer Schlafzimmertür vernehmen: „This is truly a terrifying scene; [... Y]et what sort of terror is it that the scene evokes in us? In watching it, we are not terrified for ourselves; we are under no illusion that *we* are in danger. We know that whatever it is that is outside that bedroom door ‘exists’ only in the world of the film (if indeed it ‘exists’ even there). Later, after the film is over, reflection may make us nervous – perhaps even terrified – about the ghosts who just might be outside *our* bedroom doors. But as we watch the scene, it is not for ourselves that we are terrified. It may be suggested that as we watch we are terrified *for* the two women in the film; that is, that our terror is sympathetic. And perhaps part of our terror here *is* sympathetic. But what this misses is the extent to which *our* terror is based on *their* terror; if *they* were not so terrified, neither should *we* be.“¹⁷

Zur näheren Erklärung der Zuschauerreaktion auf diese Szene geht Neill an dieser Stelle auf Carroll ein: Er hebt hervor, dass die Reaktionen der Figuren (die man in Großaufnahmen ihrer Gesichter sieht) in Carrolls Termini die „Auslöser“ der Publikumsreaktionen wären. Neill betont hiermit, dass es seiner Ansicht nach in Carrolls Position einen gewissen Raum für das Modell der Empathie gibt¹⁸, betont jedoch sofort, dass es sich bei der Reaktion des Publikums nicht um Nachahmung handelt: „Rather [...] we respond as we do because in this scene we see the situation that the two women are in *from their point of view*. [... O]ur terror here is at least largely empathetic terror; and without acknowledgment of the role of empathy in our experience of the scene, I suggest, our terror would hardly be intelligible.“¹⁹

Weiters geht Neill auf Nicholas Roegs Film „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ [Italien, Großbritannien 1973] ein²⁰, indem er betont, dass Mitleid mit den Protagonisten Laura und John Baxter, deren kleine Tochter am Anfang des Films ertrinkt, keine adäquate emotionale

¹⁷ Ebd. S. 180f

¹⁸ Im Original: „Carroll does leave room for an account of the place of empathy in our engagement with fiction.“ Ebd. S. 176. Zu den sich an diesem Punkt in Carrolls Modell auftuenden Schwierigkeiten später mehr.

¹⁹ Ebd. S. 181

²⁰ Vgl. hierzu im Detail ebd. S. 181f

Reaktion darstellt: „[A] different sort of response is necessary in order fully to *understand* the rest of the film.“²¹

Um den Film zu begreifen, muss das Publikum die Protagonisten und ihre Emotionen Neill zufolge wirklich ernst nehmen (welche in Venedig zwei Damen kennenlernen, die behaupten, übernatürliche Kräfte zu haben, mit denen sie das tote Kind kontaktieren können). „[W]e, like Laura, have to take the psychic possibilities seriously. And that, at least for those of us who are not given to taking such things seriously, depends on our being prepared to see the events from her point of view, on our taking her perspective as our own; in short, on our responding empathetically. And as a result of seeing things from her perspective, we do not pity her, but come to feel something of her horror at the loss of her child. [...] Only by sharing their horror can we fully understand and be gripped by the events that follow.“²²

In der Beschreibung dieser Beispiele klingt also bereits an, wie empathische Reaktionen beschaffen sind, deren Struktur Neill genauer darstellt: „[N]ot all cases of shared response are cases of empathy. [...] For my feelings to be empathetic, the fact that I feel as I do must be related to the fact that you feel as you do; loosely speaking, empathy involves my feeling as I do *because* you feel as you do.“²³

Zentral sind also die Emotionen und die Perspektive des anderen: „[E]mpathizing with another is at least partly a matter of *understanding how things are with her*.“²⁴

Mit anderen Worten: “[T]o empathize [...] is partly a matter of coming to know *what it is like* to have certain beliefs, desires, hopes, and doubts.“²⁵

Um dies zu erreichen, spielt Neill zufolge *Imagination* eine wichtige Rolle, die er in Milan Kunderas Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“ beschrieben findet, in dem Mitgefühl ein zentrales Thema darstellt²⁶: „Kundera’s ‚compassion’ is what I have been referring to as ‚empathy’. [...] To have compassion is ‘not only to be able to live with the other’s misfortune but also to feel with him any emotion – joy, anxiety, happiness, pain. This kind of compassion . . . therefore signifies the maximal capacity of affective imagination, the art of emotional telepathy’“. ²⁷

²¹ Ebd. S. 181

²² Ebd. S. 181f

²³ Ebd. S. 182

²⁴ Ebd. S. 183

²⁵ Ebd. S. 184

²⁶ Vgl. hierzu genauer ebd. S. 184f

²⁷ Ebd. S. 184. Lt. Neill zitiert nach Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, trans. Michael Henry Heim (New York: Harper and Row, 1984), S. 20

Mit anderen Worten: „Empathizing with another, Kundera suggests, is above all an *imaginative activity*“²⁸.

Mit diesem für seine Position zentralen Begriff der Imagination geht Neill über Carrolls Position hinaus, der zwar ebenfalls von einem notwendigen Verstehen der Situation von Filmfiguren spricht, dessen Erklärungen Neill zufolge jedoch nicht ausreichend sind: „Carroll argues that part of what underlies and makes possible our response to fictional characters is our ‚assimilation‘ of their situations. In part, he suggests, ‘this involves having a sense of the character’s internal understanding of the situation; that is, having a sense of how the character assesses the situation.’ [...] Carroll describes this as a matter of understanding a character’s situation ‘internally’.“²⁹

Dieses Verständnis wird, wie in Kapitel 2.7. dieser Arbeit bereits gesagt wurde, Carroll zufolge im Fall des Horrorfilms leicht erreicht, da Publikum und Protagonisten einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund teilen. Neill hierzu: „I believe that Carroll is right to mark the centrality of ‚internal‘ understanding in our engagement with fiction. And he is right that in (at least many) cases of horror fiction this understanding is not difficult to come by: we know how the protagonist feels when she is faced by a monster because we know how we would feel if we were faced by that monster.“³⁰

Diese Konzeption reicht Neill zufolge jedoch nicht aus, um andere Fälle zu beschreiben: “[I]n other cases, achieving ‘internal understanding’ of a character’s situation may demand rather more from us.“³¹

Im Fall des Films „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ beispielsweise teilen die Zuseher zwar denselben kulturellen Hintergrund mit den Protagonisten, doch ein wirkliches Verständnis ihrer Situation und ihrer Reaktionen verlangt Neill zufolge mehr als Carrolls Position besagt:

²⁸ Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. a. a. O., S. 185

²⁹ Ebd. S. 185. Lt. Neill zitiert nach Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), p. 95

In diesem Sinne meint Neill also, Carroll ließe Raum für das Modell der Empathie. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass Neill Carrolls „Assimilation“ verkürzt darstellt, da diese, wie in Kapitel 2.7. dieser Arbeit dargelegt wurde, zwar auch aus einer inneren, *vor allem* aber aus einer äußeren Sichtweise der Situation und der Emotionen von Filmfiguren besteht. Diesen für Carroll bedeutenderen Bestandteil der Assimilation lässt Neill hier also unerwähnt.

³⁰ Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. a. a. O., S. 185. Neills Darstellung Carrolls erscheint hier jedoch verzerrt – das interne Verständnis ist bei Carroll nicht zentral – zentral ist wie gesagt vielmehr das externe, hier von Neill ausgesparte, Verständnis – die Position des „Onlookers“. Es geht an dieser Stelle bei Carroll also vor allem um den übereinstimmenden Stimulus, der, verbunden mit der Außenperspektive der Zuseher, zu unterschiedlichen emotionalen Zuständen von Publikum und Figuren führt.

Dennoch brechen im Zusammenhang mit der „internen Assimilation“ Carrolls hier Unklarheiten und Schwierigkeiten auf, eine Abgrenzung vom Begriff der Empathie (bzw. der Identifikation) ist nicht ausreichend möglich, weshalb Neill, auch wenn er die „interne Assimilation“ bei Carroll zu stark betont, in gewissem Sinne Recht hat, bei Carroll einen der Empathie zum Teil zumindest ähnlichen Ansatz zu sehen – hierzu jedoch später mehr.

³¹ Neill: *Empathy and (Film) Fiction*. a. a. O., S. 185

„In this sort of case, I suggest, achieving ‚internal understanding‘ of another, be she a fictional character or an actual person, requires that I imagine the world, or the situation that she is in, *from her point of view*.“³²

In diesem Sinne also geht Neill mit seinem Begriff der Imagination über Carroll hinaus – das Publikum stellt sich ihm zufolge die Gedanken, Überzeugungen, Wünsche, Gefühle, usw. der Figuren vor, als ob sie seine eigenen wären.³³ Im Zentrum der Empathie steht, wie Neill betont, also eine völlig natürliche, ja sogar instinktive Vorstellungstätigkeit: „In many, perhaps most cases, we do not have to set out to *try* to empathize with another; often, though not always, this sort of imaginative activity is something that happens to us, that we are passive to, rather than something that we actively have to *pursue*.“³⁴

Für diese Vorstellungstätigkeit im Kern der Empathie (bzw. Identifikation) spielen bestimmte Überzeugungen/Glaubensinhalte bzw. Wissen eine zentrale Rolle: „[T]he imaginative activity that is characteristic of empathy involves taking another’s perspective on things, imaginatively representing to oneself the thoughts, beliefs, desires, and so on of another as though they were one’s own. In order to do this, one has to know, or at least have some beliefs about, what the other’s thoughts, beliefs, and desires are.“³⁵

Je weniger ein Mensch über einen anderen weiß, desto schwieriger ist es Neill zufolge nämlich, Umstände aus der Perspektive des anderen zu imaginieren: „[T]hus most of us will find it difficult to imagine the world from the point of view of a Hannibal Lecter, for example, and easiest to imagine in this way a state of affairs in which the protagonist is an imagined version of oneself.“³⁶

Bestimmtes Wissen und bestimmte Überzeugungen bilden Neill zufolge also einerseits eine Voraussetzung der Empathie, andererseits stellen sie auch eine Beschränkung der für diese notwendigen Vorstellungstätigkeit dar: „The directions that a person’s imaginings [...], and so her empathizing, may take are *bound* by what she knows or believes about the protagonist of her imaginative project.“³⁷

Das Wissen und der Glaube über andere spielt bei empathischen Prozessen also eine wichtige Rolle: [T]he imaginative activity which lies at the heart of empathetic response both

³² Ebd. S. 185

³³ Neill erläutert dies näher am Beispiel einer Stelle aus Kunderas Buch – vgl. hierzu Neill: Empathy and (Film) Fiction. a. a. O., S. 185f

³⁴ Neill: Empathy and (Film) Fiction. a. a. O., S. 186

³⁵ Ebd. S. 186f

³⁶ Ebd. S. 187

³⁷ Ebd. S. 187

presupposes and is constrained by one's knowledge of and beliefs about the other's psychological states.”³⁸

Allerdings tun sich Neill zufolge hier Schwierigkeiten auf, da Filmfiguren fiktive Personen sind, die nicht existieren und folglich keine Emotionen und Seelenzustände wie Überzeugungen, Wünsche, Hoffnungen und Ängste haben – wie können Zuseher daher etwas von diesen Figuren glauben oder über sie wissen? Mit anderen Worten: „[I]f fictional characters do not have feelings, what sense can be given to any suggestion that certain of our affective responses to fictional characters involve coming to *share* their feelings?”³⁹

Es muss also geklärt werden, wie es möglich ist, Überzeugungen über fiktive Personen zu bilden, jene Überzeugungen also, die für die Imaginierungstätigkeit (welche im Zentrum des Empathieprozesses steht) notwendig sind, da sie sie begründen und einschränken. Neills Antwort auf diese Frage bleibt ein wenig unklar: „[T]he explanation that is needed here will be provided by a successful account of the language of fiction. For a major criterion of adequacy that any such account must satisfy is that it be able to explicate the sense in which it is true, or at any rate ‘true’, that (for example) the Baxters in Roeg’s *Don’t Look Now* had a pretty miserable time of things; and so that it be able to explain the sense in which we can *believe* that they had a miserable time.”⁴⁰

Beispielsweise könnte man Neill zufolge mit Kendall Walton argumentieren, dass es fiktional oder „make-believe“⁴¹ ist, dass die Baxters existierten und bestimmte Überzeugungen, Wünsche, Hoffnungen und Gefühle hatten: „[I]n which case, we can have *beliefs* about what is fictionally or make-believedly the case with respect to the Baxters and their psychological states.”⁴²

Neill deutet Waltons Position sehr knapp an, geht jedoch nicht näherer auf diese oder auf andere Erklärungsmodelle ein.

³⁸ Ebd. S. 189. Neill betont weiters, dass Empathie in diesem Zusammenhang scheitern kann: So kann das Wissen über einen anderen zu gering sein, um die für die Empathie zentrale Vorstellungstätigkeit durchführen zu können („If I know nothing about another’s psychological state, I will be unable to represent it to myself as though it were my own, and empathizing with him will be impossible.“ Ebd. S. 187); weiters können die Überzeugungen, die jemand über einen anderen hat, überwiegend falsch sein („In this case, some of the beliefs, desires, and so on that I represent to myself as though they were my own will not be *his* [the other’s] beliefs and desires, and so I will not come to see things as he sees them, nor [...] to feel as he feels.“ Ebd. S. 187); schließlich kann Empathie Neill zufolge auch deshalb scheitern, weil es einem nicht möglich ist, sich den mentalen Zustand des anderen vorzustellen, als wäre es der eigene. Neill hierzu: „In order for me to be able to imagine a state of affairs from the point of view of another, she must be to a certain extent *like myself*; and in some cases the beliefs, desires, and so on of another may be so alien to me that I will be unable to represent them to myself as though they were my own.“ Ebd. S. 187

³⁹ Ebd. S. 189

⁴⁰ Ebd. S. 190

⁴¹ Ebd. S. 190. Neill verweist hier auf Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). Auf Waltons Position kann aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden.

⁴² Neill: Empathy and (Film) Fiction. a. a. O., S. 190

An dieser Stelle also tun sich, wie oben bereits angedeutet, Schwierigkeiten dabei auf, die Empathie (bzw. die Identifikation) ausreichend zu erklären und damit zu verteidigen. Neill lässt es bei der Aussage bewenden, dass seiner Meinung nach etwas in diese Richtung Gehendes stimmen muss: „I won’t attempt to adjudicate here between the complex variety of accounts of the language and logic of fiction that have been offered to date; however, something like this must, I think, be right. And our beliefs about what is fictionally or make-believedly the case can, I suggest, ground and constrain the kind of imaginative project that I have argued is characteristic of empathizing with another. That is, [...] imagining a situation or state of affairs from the point of view of a fictional character.”⁴³

Die so beschriebene Tiefenstruktur betrifft Neill zufolge sowohl Empathie in Bezug auf fiktive Personen, als auch in Bezug auf wirkliche Menschen – Neill sieht hier keine Unterschiede: “In empathizing with another, whether she be actual or fictional, one imagines the situation she is in from her point of view; one imaginatively represents to oneself her beliefs, desires, hopes, fears, and so on as though they were one’s own. And in both cases, one may come *actually* to feel what the other in question, be she actual or fictional, is *imagined* as feeling.”⁴⁴

In diesem Zusammenhang hebt Neill mehrere *Funktionen* der Empathie und des Films hervor. Zunächst betont er nochmals die Verbindung von empathischen Prozessen und dem Verstehen von Fiktionen: „Our motive for empathizing with others, I suggest (and it may not be a conscious motive) is the desire to understand how things are with them.”⁴⁵

Der Film animiert bzw. erfordert Neill zufolge daher empathische Reaktionen. Da Empathie in Bezug auf Filmfiguren empathischen Prozessen in Bezug auf wirkliche Menschen entspricht⁴⁶, die Reaktion des Publikums auf Filmfiguren der Reaktion auf wirkliche Menschen also sehr ähnlich ist, besteht hier Neill zufolge eine Übungsmöglichkeit, die zum Wert der Kunstform Film beiträgt: „[I]t is partly this, I suggest, that gives film fiction its value: it gives us practice, so to speak, in a mode of engagement and response that is often crucial in our attempts to engage with and understand our fellow human beings.”⁴⁷

⁴³ Ebd. S. 190. Neill verweist an dieser Stelle für weitere Ausführungen auf seinen Aufsatz “Fiction and the Emotions,” *American Philosophical Quarterly* 30 (January 1993): 1-13. Auch in diesem Aufsatz jedoch beantwortet Neill die Frage, wie die laut ihm für Empathie notwendigen Überzeugungen möglich sind, nicht, sondern verweist ein weiteres Mal auf Kendall Walton (und andere). Vgl. hierzu ebd. S. 2

⁴⁴ Neill: Empathy and (Film) Fiction. a. a. O., S. 191

⁴⁵ Ebd. S. 188. Wie dargestellt wurde, muss es zwar eine gewisse Übereinstimmung zwischen einer Figur und einem Zuseher geben, diese jedoch kann nicht mit dem Verstehen der genauen Umstände und Emotionen einer fiktiven Person gleichgesetzt werden.

⁴⁶ Neill hierzu genauer: „Empathy with actual persons [...] may be the only way we have of understanding a fellow human being. And the same is true with regard to the characters of film fiction. [...] E[m]pathizing with a film fictional character may be the only way that we have of understanding her.” Ebd. S. 188

⁴⁷ Ebd. S. 188f

Neben dieser auf das wirkliche Leben bezogenen Übungsmöglichkeit, die Empathie voraussetzt, sieht Neill in der Empathie auch einen Weg, Zugang zu einer „education of emotion“⁴⁸ zu bekommen, indem Zuseher durch Filme etwas über ihre Emotionen lernen und neue emotionale Erfahrungen machen können. In seiner Darstellung dieser Funktion spielt seine anfänglich beschriebene Unterscheidung zwischen „sympathetic responses“⁴⁹ und „empathetic responses“⁵⁰ nochmals eine Rolle: In vielen Fällen lernen wir Neill zufolge etwas über unsere Emotionen, indem wir über die Gefühle reflektieren, die wir in Bezug auf Filmfiguren im Sinne von „sympathetic responses“ verspüren.⁵¹

Andere Filme betreffend lernen Zuseher jedoch etwas über ihre Emotionen, indem sie sich in die Figuren einfühlen – über Empathie. Im Fall von Roegs Film „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ zum Beispiel lernen wir Neill zufolge etwas über Kummer. Wir trauern jedoch nicht *um* die Protagonisten des Films, sondern *mit* ihnen: „If what we learn about grief through watching the movie is based on the experience of emotion, then, it will be based on empathetic response: on grieving *with* them.“⁵²

Diese empathischen Reaktionen ermöglichen es den Zusehern auch, neue emotionale Erfahrungen zu gewinnen: „In responding sympathetically to others, we may respond in ways that we did not know were ‚in us.‘ But in responding empathetically [...] we may respond in ways that are not in *us* at all: in ways that mirror the feelings and responses of others whose outlooks and experiences may be very different from our own. Hence empathetic engagement with others may play an important part in the education of emotion.“⁵³

Zusammenfassend gesagt ist es durch Empathie (und durch Fiktionen, die Empathie erfordern oder animieren), also möglich, etwas über andere und sich selbst zu lernen, seine Perspektiven zu erweitern. Mit Neills Worten: „[T]he value of empathy does not lie solely in what it can contribute to our understanding of others and their worlds of experience. Empathizing with others also makes available to us possibilities for our *own* emotional education and development. In coming to see things as others see them and to feel as they do we gain a

⁴⁸ Ebd. S. 179

⁴⁹ Ebd. S. 179. Neills Ausdruck lässt sich nur schwer ins Deutsche übersetzen, da der Begriff „mitfühlende Reaktionen“ sich zu wenig vom Ausdruck „empathische/einfühlende Reaktionen“ abgrenzt. Daher wird im Folgenden Neills Begriff „sympathetic responses“ beibehalten.

⁵⁰ Ebd. S. 175

⁵¹ Neill bringt Werner Herzogs Film „Fitzcarraldo“ [Peru, Bundesrepublik Deutschland 1982] als Beispiel: „[F]or example, reflection on the peculiarly ambivalent mixture of admiration and pity that the eponymous hero of Werner Herzog’s *Fitzcarraldo* evokes from us may be a source of insight into the nature of both admiration and pity.“ Ebd. S. 179

⁵² Ebd. S. 179. Ein weiteres Beispiel Neills: „Similarly, Abel Ferrara’s *Bad Lieutenant* [USA 1992] is in part a movie about loneliness; but loneliness is not something that we feel for others. Again, then, to the extent that what we learn about loneliness from the movie is based on emotional experience, our learning must be based on empathetic experience.“ Ebd. S. 179

⁵³ Ebd. S. 179f

broad perspective on the world, an increased awareness and understanding of the possible modes of response to the world. In short, through responding empathetically to others we may come to see our world and our possibilities anew. That is valuable. And [...] part of the value of fiction, and in particular film fiction, lies in the fact that by encouraging and sometimes demanding empathetic responses from us, it makes such broadening of perspective available to us.”⁵⁴

Da Empathie bei der Rezeption von Filmen laut Neill einen bedeutenden Faktor in Verständnis- und Lernprozessen darstellt, wehrt er sich abschließend dagegen, den Begriff, bedingt durch seine (ungeklärte) Verwandtschaft mit jenem der Identifikation, mit pathologischen Prozessen in Verbindung zu bringen.⁵⁵

Neill versucht den Identifikationsbegriff (und seine Abgrenzung vom bzw. seinen Zusammenhang mit dem Begriff der Empathie) nicht zu analysieren, sondern schließt sich jenen Positionen an, die dafür plädieren, den Identifikationsbegriff fallenzulassen⁵⁶: „[T]he term ‚identification’ can refer to so many different sorts of processes that as things stand it is simply not very helpful in attempts to get clear about our emotional engagement with fiction”⁵⁷.

Er plädiert daher für eine andere Herangehensweise an das Thema der emotionalen Reaktion des Publikums auf Fiktionen: “[R]ather than beginning with a psychoanalytically inspired account of identification and then going on to consider its implications with regard to our experience of fiction, we need to *begin* with our experience of fiction. And in doing so, I believe, we will find ourselves needing and developing a wide variety of descriptive and

⁵⁴ Ebd. S. 192. Mit anderen Worten: „[O]ur empathetic responses to fiction can be invaluable in understanding and learning from works of fiction; [...] such responses may be the means to increased understanding of ourselves and others.” Ebd. S. 192

⁵⁵ Wie oben angedeutet geschieht dies Neill zufolge in der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie. Neill genauer: „[O]n certain psychoanalytically inspired accounts, identification is construed as a pathological process [...]. And if empathetic responses are based on identification, as common parlance suggests, then on such accounts empathetic responses must themselves be regarded as pathological [...]” Ebd. S. 192

Neill wendet sich gegen diese Darstellung, indem er sowohl den Zusammenhang der Begriffe überhaupt, als auch besagte Positionen in Frage stellt: „[P]erhaps common parlance is misleading: perhaps empathetic responses to others do *not* depend on identification with them. On the other hand, perhaps empathetic responses *are* based on identification, and identification is not the pathological process that some theorists suggest that it is.” Ebd. S. 192

An dieser Stelle sei jedoch weniger die Position der Filmtheorie in Erinnerung gerufen, als wiederum das bei Neill stark bemerkbare *fragliche Verhältnis* der Begriffe „Empathie“ und „Identifikation“ hervorgehoben.

⁵⁶ Neill verweist hier wieder auf den Abschnitt „Character-Identification?“ in Carrolls Buch „The Philosophy of Horror“ a. a. O., S. 88-96 (der in Kapitel 2.7. dieser Arbeit besprochen wurde), sowie auf D. W. Harding, den er mit folgendem Satz zitiert: „Harding writes, ‚We sacrifice little more with the term ‚identification’ than a bogus technicality.‘“ Lt. Neill zitiert nach D. W. Harding, „Psychological Processes in the Reading of Fiction,“ in *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne (New York: Weybright and Talley, 1968), p. 309

⁵⁷ Neill: Empathy and (Film) Fiction. a. a. O., S. 192

explanatory resources more fine-grained than is the notion of identification. The concept of empathy, I suggest, is one such resource.”⁵⁸

Zusammenfassend gesagt bleibt in Alex Neills Ansatz der Identifikationsbegriff zwar weiterhin ungeklärt, da er zwar mit dem bei Neill zentralen Terminus „Empathie“ verbunden zu sein scheint, diese Verbindung selbst aber fraglich ist – einerseits deutet Neill das Verhältnis beider Prozesse als aufeinander aufbauend bzw. auseinander folgend an, andererseits aber scheinen beide Begriffe, wie vor allem im letztgenannten Zitat deutlich wird, denselben Vorgang (die emotionale Reaktion des Publikums) zu beschreiben⁵⁹ – dennoch aber kann Neills Position als eine für das in dieser Arbeit zentrale Thema der Identifikation sehr Fruchtbare angesehen werden: Obwohl Neill nämlich den Identifikationsbegriff selbst anzweifelt, beschreibt er ein Modell, welches mit dem Empathiebegriff einen Terminus beinhaltet, der möglicherweise (Neills Darstellung der vagen Verbindung beider Begriffe lässt dies wie gezeigt offen, indem sie *auch* als nahezu synonym verwendet werden) einen Großteil jener Inhalte umfasst, die andere „Identifikation“ nennen. Kurz gesagt kann Neills Empathiemodell m. E. also als ein Modell der Identifikation angesehen werden.⁶⁰

Mit diesem „Identifikationsmodell“, in dessen Zentrum die im Rezeptionsprozess von Filmen stattfindende Übernahme der Perspektive der Filmfiguren durch die Zuseher steht, welche ein Verständnis der erzählten Geschichte und der darin vorkommenden Personen ermöglicht, geht Neill über Noël Carrolls System hinaus, welches, wie bereits in Kapitel 2.8. dieser Arbeit

⁵⁸ Ebd. S. 193

⁵⁹ Die Empathie scheint für Neill hier ein feinkörnigeres Beschreibungs- und Erklärungsmodell für denselben Umstand zu sein, den auch die Identifikation beschreibt, was beide Begriffe zu Alternativen macht.

⁶⁰ Es mag hier fraglich erscheinen, warum der unklare Identifikationsbegriff nicht umgekehrt durch Neills Terminus „Empathie“ ersetzt wird. Dies hat seinen Grund vor allem in der Verbreitung des Identifikationsbegriffs, sowie darin, dass Neills Beschreibung nicht die einzige ist, mit der die in dieser Arbeit zentrale besondere Reaktionsform des Publikums näher charakterisiert wird.

Nichtsdestotrotz hat die Kritik am Identifikationsbegriff große Berechtigung – es wäre, wie Carroll, Bordwell und Neill betonen, wünschenswert, hier Klärung herbeizuführen, den mit dem Identifikationsbegriff beschriebenen Vorgang näher zu differenzieren und vielleicht auch (zumindest bestimmte Aspekte) anders zu benennen. Dieses Unternehmen kann jedoch nicht Inhalt und Ziel der vorliegenden Arbeit sein.

Vielmehr geht es im Folgenden darum, ein Modell zu skizzieren, das die Wirkung (und die damit verbundenen Funktionen) des Films (zumindest in Ansätzen) ausreichend beschreibt. Zu einem solchen Modell gehört der in dieser Arbeit mit verschiedenen Begriffen beschriebene Vorgang der Identifikation (der Terminus „Identifikation“ herrscht als Bezeichnung zwar grundsätzlich vor, „Empathie“ und auch „Simulation“ jedoch können durch ihre unklare Abgrenzung von diesem ebenfalls als solche angesehen werden) m. E. als zentraler Bestandteil dazu.

Obwohl es also nicht möglich ist, ihn genau zu definieren, nähern sich verschiedene Positionen in der vorliegenden Arbeit diesem besonderen Vorgang an und lassen seine Bedeutung für die Gesamtwirkung des Films erkennbar werden. Diese Bedeutung herauszustreichen, sowie zumindest bestimmte Aspekte dieses umstrittenen und unklaren Vorgangs aufzuzeigen, ist ein Ziel dieser Arbeit. Der Einfachheit halber wird der häufig (und wie gesagt oft wie selbstverständlich) verwendete Begriff „Identifikation“ als Beschreibung dieser Publikumsreaktion daher beibehalten.

angedeutet wurde, in bestimmten Punkten als nicht ausreichend erscheint, um die Wirkung des Films in vollem Umfang zu beschreiben.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Neills Modell Carrolls Position auf äußerst fruchtbare Weise ergänzen kann, wie die von Carroll abgelehnte Identifikation also neben seinem Modell bestehen kann und dieses vervollständigt.⁶¹

3.2.3. Sympathie und Empathie/Identifikation – Versuch eines Gesamtmodells

Besonders an einer Stelle des Carrollschen Modells reißen bei näherer Betrachtung Unklarheiten auf, welche mit dem bei ihm fehlenden Identifikationsprozess des Publikums zu tun haben könnten: Die unbedeutendere Hälfte der Carrollschen „Assimilation“⁶², das „interne“ Verständnis von Filmfiguren und ihrer Situation, erscheint m. E. als ein vager und ungeklärter Prozess – auf welche Weise Zuseher genau zum „internal point of view of the protagonist“⁶³ kommen (Carroll hebt hierzu den übereinstimmenden kulturellen Hintergrund hervor), wird m. E. von Carroll zu wenig ausgeführt, um wirklich verständlich zu sein. Fraglich erscheint dieser Punkt auch, da Carroll ihn ausschließlich in Bezug auf den Horrorfilm näher entwickelt und keine allgemeinen Aussagen darüber macht.

Alex Neill erkennt an dieser Stelle Raum für Empathie, und tatsächlich ist es aufgrund der Unklarheiten m. E. möglich, dass es sich bei Carrolls „internem Verständnis“ im Kern um einen der Identifikation zumindest ähnlichen Prozess handelt, oder das in der Tiefenstruktur dieses Verständnisses ein der Identifikation zumindest ähnlicher Prozess eine Rolle spielt.

Obwohl diese Möglichkeit nicht übersehen werden darf, ist es jedoch vor allem von Bedeutung, dass Carroll jenes interne Verständnis (welches Neill, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, in Carrolls Modell zu zentral darstellt) grundlegend als nebensächlich einstuft: Carroll nämlich hebt die Position des Publikums als Außenbeobachter hervor, das interne Verständnis der Figuren ist nur ein Beitrag zur *Gesamtsituation*, auf die die Zuschauer

⁶¹ Nicht nur erscheint Carrolls Assimilationsmodell als umfassende Beschreibung der Publikumsreaktionen nicht ausreichend, auch wird durch den Vergleich mit Neill deutlich, dass Carrolls in Kapitel 2.7. skizzierte Ansprüche gegenüber einer Identifikationstheorie nicht zutreffen (zwar ist hier aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit kein Punkt-für-Punkt-Vergleich möglich, einige Punkte seien aber kurz angesprochen): So gibt es m. E. keinen Grund dafür, wie Carroll nur dann von Identifikation zu sprechen, wenn die Emotionen des Publikums exakt mit jenen der Filmfiguren übereinstimmen – dies scheint kaum je der Fall zu sein. Neill hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Zuseher Emotionen der Figuren *teilen* – gegen die bei Carroll abgelehnte „partielle Identifikation“ spricht also nichts. Auch das umfassendere Wissen des Publikums kann damit nicht als gültiges Argument gegen die Identifikation eingestuft werden – Identifikation verlangt keine absolute Symmetrie der Emotionen von Figuren und Zusehern.

Weiters versucht Carroll *alle* Publikumsreaktionen mit Identifikation zu erklären, bringt jedoch als Beispiele nur solche Emotionen, die das Publikum als Außenbeobachter hat. Die im folgenden Kapitel näher erläuterte Trennung zwischen „sympathetic“ und „empathetic responses“, also die Annahme verschiedener Reaktionsformen des Publikums bei Neill, kann diese Schwierigkeiten aufklären.

⁶² Vgl. hierzu Kapitel 2.7. dieser Arbeit

⁶³ Carroll: *The Philosophy of Horror*. a. a. O., S. 95

vorrangig durch einen Blick von außen reagieren. Anders gesagt: Das Publikum assimiliert Carroll zufolge sowohl die interne Sicht der Protagonisten als auch *vor allem* jene Eigenschaften der Situation und der Figuren, zu denen es als externer Betrachter Zugang gewinnt, und reagiert mit Emotionen, die nicht mit jenen der Figuren übereinstimmen.

Genau diese Ausrichtung des Carrollschen Modells auf die durch eine Beobachterposition begründete Zuschauerreaktion lässt seine Position als Beschreibung der Wirkung des Films unvollständig erscheinen: Diese äußerliche Publikumsreaktion kann nicht die einzige Reaktionsform zu sein, die bei der Rezeption von Filmen eine Rolle spielt – auch eine innere Sichtweise existiert.⁶⁴ Eine solche spielt in Neills Modell (sowie anderen Identifikationstheorien) die Hauptrolle.

Neill setzt die Identifikation (bzw. die Empathie) jedoch nicht an jene Stelle, die die Außenreaktion des Publikums bei Carroll einnimmt – Identifikation ist nicht die einzige Publikumsreaktion – vielmehr unterscheidet er mit den Begriffen „sympathetic“ und „empathetic“ zwischen unterschiedlichen Formen der Zuschauerreaktion. Hiermit ist eine Sichtweise angesprochen, der sich diese Arbeit anschließen möchte: „[O]ur affective responses to fiction cannot usefully be treated monolithically, or as though they formed a homogeneous class.“⁶⁵

Es kann also kein von Erfolg gekröntes Vorhaben sein, ausschließlich *die eine* Form der Publikumsreaktion zu suchen oder zu untersuchen, allein die Annahme einer gewissen Vielfalt kann die Wirkung des Films m. E. ausreichend beschreiben.

Neills Unterscheidung verschiedener Reaktionsformen macht es möglich, beide Modelle – Carrolls Modell des (bestimmte Kriterien betreffend) vorfokussierten Filmtextes (verbunden mit Anteilnahme der Zuseher) und Neills Modell der Identifikation (bzw. Empathie) – gelten zu lassen, was m. E. eine umfassendere Darstellung der Wirkung des Films ermöglicht, als eins der Modelle allein.

Neills Teilung als Grundlage heranziehend nämlich kann Carrolls Position m. E. als eine Beschreibung von „sympathetic responses“ angesehen werden, welche Neill von den von ihm analysierten empathischen Reaktionen unterscheidet.

Auf diese Weise lässt sich das im ersten Kapitel (besonders in Bezug auf Kaja Silvermans Position in Kapitel 1.6. dieser Arbeit) angesprochene Modell der „Innerlichkeit“ bzw. „Äußerlichkeit“ der Filmbetrachtung wieder aufnehmen: Während in Walter Benjamins Ansatz eine „äußerliche“ Sichtweise vorherrscht und bei Kaja Silverman jene „Innerlichkeit“

⁶⁴ Eine innere Sichtweise, die also nicht, wie bei Carroll, nur zur äußerlichen Reaktion des Publikums beiträgt, sondern für sich allein steht.

⁶⁵ Neill: Fiction and the Emotions. a. a. O., S. 11

im Zentrum steht, die in dieser Arbeit besondere Berücksichtigung findet (Identifikation und Illusion), wobei diese bei Silverman durch den wichtigen Einfluss bestimmter auratischer Eigenschaften des Films mit einer „äußerlichen“ Sichtweise des Mediums verbunden werden, geht es bei Noël Carroll zwar grundsätzlich um den Inhalt von Filmen (und ihre Wirkung auf den Zuseher), jedoch nicht um jene Innerlichkeit, welche mit dem Identifikationsprozess gemeint ist, da Carroll den Zuschauer als einen bloßen Außenbeobachter beschreibt.

Carrolls Betrachtungsweise bleibt damit in diesem Punkt zu „äußerlich“ (wenn auch ganz anders „äußerlich“ als jene bei Benjamin und Silverman festgestellte „Äußerlichkeit“ der Filmbetrachtung⁶⁶), Alex Neill hingegen beschäftigt sich mit seinen „empathetic responses“ mit genau jener „Innerlichkeit“, die in vorliegender Arbeit im Fokus der Betrachtung steht.

Diese „empathetic responses“ sind jedoch nur die eine Seite einer Medaille, deren andere die von Neill nicht näher dargelegten „sympathetic responses“ sind. Wenn Carrolls Modell, wie im Vorigen angedeutet, als Beschreibung Letzterer herangezogen werden kann und es sich dabei um eine „äußerliche“ Sichtweise handelt, wird deutlich, dass sich, ebenso wie in Silvermans Modell (wenn es dort auch, wie bereits gesagt, um eine andere Form der Äußerlichkeit, um eine andere Ebene der Betrachtung, geht) eine äußerliche und innerliche Filmbetrachtung in Neills Modell verbinden, wodurch eine m. E. ausreichende Beschreibung der Wirkung des Films erst möglich wird.

Im Folgenden wird versucht, diese Verbindung näher darzustellen, indem skizziert wird, wie beide Modelle sich möglicherweise ergänzen könnten: Während bei Neill die Herkunft der Überzeugungen und des Wissens, welche für die Imagination notwendig sind, die im Kern des Identifikations- bzw. Empathieprozesses steht, ungeklärt bleibt (Neill verweist in seinen Aufsätzen auf Kendall Waltons Modell des „Make-Believe“, behandelt dieses jedoch nur als eine *mögliche* Lösung und geht nicht genauer darauf ein), könnte diese Frage ebenso mithilfe des Carrollschen Modells geklärt werden: Dieser nämlich betont, wie in Kapitel 2.2. dieser Arbeit dargestellt wurde, dass Gedanken ausreichen, um Emotionen hervorzurufen, Überzeugungen sind dafür nicht notwendig.⁶⁷

⁶⁶ In Carrolls Ansatz herrscht also eine andere Betrachtungsebene der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ des Films vor. Hierzu später noch mehr.

⁶⁷ Die hier im Zentrum stehende Frage („*how* are we moved by what we know to be fiction?“ Neill: Fiction and the Emotions. a. a. O., S. 1; Carroll spricht vom „paradox of fiction“ – Carroll: The Philosophie of Horror. a. a. O., S. 10), die, wie der Identifikationsbegriff, ebenfalls zu einem der umstrittensten Punkte in Filmtheorie und Filmphilosophie gehören, kann in dieser Arbeit nicht eindeutig geklärt werden. Es muss hier also genügen, sie als grundsätzlich ungeklärtes Problem anzuführen, zu dem sich die Meinungen (auch in dieser Arbeit) teilen. Siehe hierzu auch Kapitel 3.4.1. dieser Arbeit.

Carroll, der das Problem also mit seiner „*thought theory* of our response to fiction“ (ebd. S. 10) löst, geht selbst auf Kendall Waltons Ansatz als alternativen Lösungsvorschlag ein, zeigt sich davon jedoch nicht überzeugt: „I think that my characterization of the mental state in terms of imagination is superior to Walton’s discussion in

Genauer gesagt könnte man also folgende Position vertreten: Durch jenen bei Carroll im Zentrum stehenden (gewisse Kriterien betreffend) vorfokussierten Text erhält das Publikum bestimmte Informationen über Filmfiguren und ihre Situationen, welche es in Gedanken erwägt, sich also vorstellt. Diese Vorstellungen können, wie Carroll es beschreibt, (in Verbindung mit der Erzeugung von Anteilnahme) zu Publikumsreaktionen führen, die einer Außenbeobachterperspektive entstammen (in Neills Worten handelt es sich hierbei also um „sympathetic responses“). Andererseits aber könnten diese Informationen m. E. auch den Grund für jene Vorstellungstätigkeit bilden, die im Zentrum der von Neill beschriebenen Identifikation (bzw. Empathie) steht – auf diese Weise also könnte es zu empathischen Reaktionen (bzw. zu Identifikation) kommen.

Mit dieser skizzierten Verbindung können sowohl Carrolls Assimilation bzw. „Außenbeobachterreaktion“, als auch die Identifikation (bzw. Neills „Empathie“ oder auch, als andere mögliche synonyme Bezeichnung, Curries „Simulation“) nebeneinander existieren, da sie unterschiedliche Formen der Publikumsreaktion beschreiben.

Ob die bei Carroll beschriebene Reaktionsform in ihrem Inneren jedoch ebenfalls eines Prozesses der Identifikation bedarf, wie es oben anhand des unklaren internen Verständnisses in der Assimilation angedeutet wurde, kann nicht eindeutig geklärt werden. Ein solcher Prozess scheint jedoch nicht unbedingt notwendig, solange Carrolls Modell nur zur Erklärung von „sympathetic responses“ herangezogen wird. Will es jedoch alle Reaktionen erklären, wie Carroll dies versucht, brechen, wie gesagt, Schwierigkeiten und Unklarheiten auf.

Möglicherweise erklärt Carroll an diesen Stellen (beispielsweise im Fall des Horrorfilms), obwohl er sie in sein System der „sympathetic responses“ einzufügen versucht, teilweise also eigentlich empathische Reaktionen, da diese sich m. E. oft mit „sympathetic responses“ abwechseln: So kann die eigene Erfahrung von Horror auf Identifikation mit den Figuren beruhen, während im nächsten Moment in einer Reaktion als Außenbeobachter wieder das Entsetzen darüber vorherrscht, dass ein Mensch (eine Filmfigur) von einem Monster angegriffen wird.

Wie bereits in Kapitel 2.8. angedeutet, reagiert das Publikum m. E. somit unterschiedlich auf die Figuren (mit Identifikation⁶⁸) und die (die Figuren selbstverständlich einschließende) Gesamtsituation (mit Assimilation), wobei eine Seite sicherlich deutlich vorherrschen *kann*,

terms of make-believe, because Waltons's games of make-believe seem to require so much more activity than mere imagination.” Carroll: *Beyond Aesthetics*. a. a. O., S. 427. Siehe hierzu genauer ebd. S. 426f.

⁶⁸ In diesem Fall hat das Publikum die Gesamtsituation selbstverständlich ebenfalls im Kopf, reagiert darauf aber nicht als Außenbeobachter, sondern aus der Perspektive der Filmfiguren.

eine Mischung aber wohl am wahrscheinlichsten ist (dies schon deshalb, da ein Film sich mal mehr auf die eine, mal mehr auf die andere Seite „konzentriert“⁶⁹).

Trifft dieses abwechselnde Auftreten von solchen und solchen Publikumsreaktionsformen zu, ist das hier skizzierte Gesamtmodell, das Carrolls und Neills Positionen miteinander verbindet, m. E. ein recht brauchbares Instrument, um die Wirkung des Films näher zu beschreiben, indem „äußerliche“ und „innerliche“ Sichtweisen zusammengebracht werden.

Weiters jedoch sind auch beide Modelle zusammengenommen m. E. noch nicht ausreichend, um die Wirkung des Films wirklich umfassend beschreiben zu können. Obwohl das hier vorgeschlagene Gesamtmodell die in dieser Arbeit im Zentrum der Betrachtung stehende „Innerlichkeit“ (Identifikation bzw. Empathie) mit einer gewissen Äußerlichkeit (Assimilation bzw. Außenbeobachterreaktionen – „sympathetic responses“) verbindet, erscheint es dennoch *in zu hohem Maße* auf eine Seite – die Innerlichkeit – konzentriert zu sein.

Wie ist dies zu verstehen? Beide im oben skizzierten Gesamtmodell verbundene Positionen richten ihre Aufmerksamkeit auf den Inhalt von Fiktionen, welcher zu Gedanken (bzw. Überzeugungen) führt, die verschiedene Formen von emotionalen Publikumsreaktionen auslösen können.

Weder Carroll noch Neill beachten dabei jedoch die besondere, zwischen dem Zuseher und dem Film eine Rolle spielende „Form“ des Mediums (also die beispielsweise bei Silverman beschriebene „Äußerlichkeit“), die eine wichtige Rolle bei seiner Wirkung spielt.⁷⁰

Diese Ausblendung bedeutender Eigenschaften des Films wird auch daran erkenntlich, dass Carroll (sowie Neill, wenn auch in weniger deutlichem Ausmaß) verschiedene Arten narrativer Kunstwerke in einer gemeinsamen Darstellung behandeln, ohne Unterschiede zwischen ihnen herauszustellen.

⁶⁹ Hier eröffnet sich das Thema der Kameraperspektive, der Einstellungswechsel und anderer Eigenschaften des Films, die auf die Publikumsreaktion Einfluss nehmen. Dies ist, wie im Folgenden noch näher angedeutet werden wird, eine weitere Ebene der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ der Filmbetrachtung, da die „äußerlichen“/formalen/den Stil betreffenden Eigenschaften des Films sich auf seine „Innerlichkeit“ – den Inhalt – auswirken. Diese Ebene ist eng mit der Publikumsreaktion verbunden (indem die Stilmittel des Films darauf Einfluss haben, ob ein Zuseher mehr mit Identifikation, oder mehr als Außenbeobachter reagiert), kann jedoch in dieser Arbeit aus Gründen des Umfangs nicht näher untersucht werden. Zur Bedeutung dieser weiteren Betrachtungsebene in Verbindung mit der Identifikation vgl. beispielsweise Mahrenholz, Simone: Zur Physiognomie von Grenzen. Symbol- und subjekttheoretische Überlegungen, ausgehend vom Medium Film. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 61-83

⁷⁰ Carroll erwähnt zwar, dass die emotive Vorfokussierung des Films durch verschiedene Mittel – die Kameraposition, Schnitt/Montage, die Verwendung von Licht und Farbe, das Schauspiel, die Struktur des Drehbuch – zustande kommt (vgl. Kapitel 2.2. dieser Arbeit), geht auf diese als teilweise „äußerlich“ einstufbaren Merkmale des Films jedoch nicht näher ein – der Filminhalt scheint bei ihm damit der wichtigste Punkt zu sein. Außerdem sind diese den Stil betreffenden Merkmale, wie gerade angedeutet, auf einer anderen Betrachtungsebene entscheidend – hier geht es um Merkmale des Films „für sich allein“, während Silverman eine „Äußerlichkeit“ ins Zentrum stellt, die mit den auratischen Eigenschaften des Films zu tun haben, welche, wie im Folgenden noch näher angedeutet wird, erst zwischen Film und Publikum ihre Wirkung entfalten.

Gerade auch die „äußerlichen“ Eigenschaften des Films müssen m. E. jedoch berücksichtigt werden, um ein umfassendes Modell der Wirkung dieses Mediums zu ermöglichen. Daher seien im Folgenden diese „Äußerlichkeiten“ des Films in verschiedenen filmphilosophischen Modellen in Erinnerung gerufen bzw. knapp dargestellt (oder zumindest angedeutet), sowie ihre Verbindung mit „inneren“ Sichtweisen des Films hervorgehoben.

3.3. Zur „Äußerlichkeit“ des Films

3.3.1. Kaja Silverman

Wie bereits in Kapitel 1.6. dargestellt wurde, eignet sich besonders Kaja Silvermans Position dazu, eine „äußerliche“ Sicht auf den Film mit einer „inneren“ zu verbinden: So hebt sie hervor, wie bestimmte äußerliche, auratische Eigenschaften des Films (die Kluft zwischen Filmpublikum und Filmleinwand [die 4. Wand], sowie der Kontrast zwischen Dunkelheit im Zuschauerraum und der Illumination der Leinwand) sich auf komplexe Weise mit inneren, ebenfalls auratischen Eigenschaften des Films⁷¹ (die eigene Welt des Films, der Eindruck des „absoluten Jetzt“ durch das lebendige „Da-Sein“ der Dinge im Film, das ihm die Eigenschaft verleiht, mehr eine Wahrnehmung, als eine Darstellung zu sein, sowie das vom Film erzeugte synthetische Erinnerungsnetz) verbinden und das Publikum zu einer unbewussten Idealisierung (des Filminhalts) und der daraus folgenden heteropathischen Identifikation ermuntern.

Kurz gesagt verbindet sich bei Silverman also eine „äußerliche“ mit einer „innerlichen“ Sicht auf den Film – durch die Darstellung von „inneren“ und „äußeren“ auratischen Eigenschaften des Films nimmt sie sowohl die formale Seite des Mediums⁷², als auch Illusion und Identifikation ins Blickfeld.

3.3.2. Stanley Cavell und Birgit Recki

In anderen filmphilosophischen Modellen existieren ebenfalls „äußerliche“ Sichtweisen auf den Film: Besonders die deutsche Philosophin Birgit Recki stellt dabei ganz ähnliche Punkte wie Kaja Silverman dar und zeigt deren Bedeutung für die Wirkung und Funktion des Films auf.

⁷¹ Zur Erinnerung sei hier nochmals erwähnt, dass die komplexe Größe der Aura Silverman zufolge, wie sie mit Benjamin gegen Benjamin zeigt, als subjektive Haltung des Zusehers gegenüber dem Film zu verstehen ist – sie ist die Erfahrung einer Ferne, so nah der Film(inhalt) auch sein mag. Diese Aura wird durch die auratischen Züge des Films hervorgerufen, die Silverman herausarbeitet, indem sie zeigt, wie der Film (mit „inneren“ wie „äußeren“ Merkmalen) gleichzeitig sowohl den Eindruck von Ferne, als auch den Eindruck von Nähe vermittelt.

⁷² Mit dieser formalen Seite sind jedoch Filmeigenschaften gemeint, die erst zwischen Film und Publikum eine Rolle spielen, nicht jene oben kurz angesprochenen stilistischen Eigenschaften, auf die in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

Recki bezieht sich mehrfach auf den amerikanischen Philosophen Stanley Cavell, dessen in seinem sehr umfangreichen filmphilosophischen Werk⁷³ entwickelte Ontologie des Films hier nicht dargestellt werden kann, deren wichtigste Grundzüge aber dennoch in knappster Form umrissen seien, um die Bedeutung der äußerlichen Filmmerkmale auch in seinem Werk anzudeuten, sowie um die Parallelen zu Reckis im Folgenden dargestellter Position zu betonen: So hebt er den besonderen *Realismus* der kinematographischen Bilder hervor, deren *automatische Entstehungsweise* und *mechanische Projektion* das Publikum vor eine Welt bringt, die für es *anwesend*, für die es aber *abwesend* ist, die es daher *ungesehen sehen* kann. Die äußere Form des Kinos also, die Trennung von Publikum und Film (Cavell spricht vom *menschlichen Etwas*, als das die nur projizierten Schauspieler den Zuschauern gegenüberstehen), ermöglicht es dem Zuseher Cavell zufolge eine *Welt ohne ihn* zu sehen, was mit einem *Handlungssuspens* zusammenhängt (wir können, egal was in der gesehenen Welt passiert, nicht eingreifen – dies erfüllt Cavell zufolge einen *archaischen Menschheitswunsch*, da der Zuseher in einer Art *göttlichen Position* ist, also die Welt sieht, ohne darin als handelndes Subjekt verstrickt zu sein), der dem Zuseher reflexive Möglichkeiten eröffnet.⁷⁴ Auf diese Weise also haben – in knappster Form angedeutet – die „äußerlichen“ Eigenschaften des Films bei Cavell Einfluss auf dessen Wirkung und Funktion.

In Birgit Reckis Ansatz⁷⁵ finden sich, wie gesagt, mehrere dieser Themen wieder⁷⁶: Auch sie betont den Realismus des Films, der jedoch (wie auch Cavells Realismus, vgl. hierzu gerade genannte Werke Cavells und Nagls), nicht einfach als Verdoppelung der Wirklichkeit verstanden werden darf – vielmehr streicht Recki heraus, dass Abbildung und Artifizielles (beispielsweise die Montage) sich im Medium Film verbinden. Ein solcher Realismus also ist gemeint, der mit der Konstruiertheit und Fiktionalität des Werkes vermischt ist: Das Publikum sieht die formale, physische Seite, jedoch vor allem auch das psychische und

⁷³ Vgl. hierzu Nagl, Ludwig: Stanley Cavells Philosophie des Films. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Nr. 1, 2002, S. 163-174

⁷⁴ Vgl. hierzu Cavell, Stanley: Aus: *Die Welt betrachtet*. In: Filmästhetik. Wien: Oldenbourg 1999, S. 84-102, sowie Ders.: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1979 und vor allem folgende Werke Ludwig Nagls, der sich als einer der ganz wenigen im deutschsprachigen Raum im Detail mit Cavells Filmphilosophie beschäftigt: Nagl, Ludwig: Stanley Cavells Philosophie des Films. a. a. O.; Ders.: „Film and Self-Knowledge“: Philosophische Reflexionen im Anschluss an Cavell und Mulhall. In: Film denken. Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 31-46; Ders.: Ansätze einer (noch ausstehenden) Philosophie des Films: Benjamin, Cavell, Deleuze. In: Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie, Konstanz 1999. Workshop-Beiträge. Hrsg. v. Jürgen Mittelstraß. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 1999, S. 1231-1238; Ders.: Einleitung: Denken und Kino. Das neue philosophische Interesse am Film. In: Filmästhetik. a. a. O., S. 14ff

⁷⁵ Dieser kann in vorliegender Arbeit nicht im Detail dargestellt werden, vgl. daher hierzu genauer Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Films. In: Filmästhetik. a. a. O., S. 35-60

⁷⁶ Wobei Recki sich auf die gerade genannte Ausgabe von Cavells „The World Viewed“ bezieht.

geistige Element, das mit jener verbunden ist – die Bedeutung des Filmbildes (beispielsweise eines Menschengesichts).

An dieser Stelle geht Recki auf die Identifikation ein: „Auf seinem intrinsischen Realismus, der das geistige Potential des [Gesichts-]Ausdrucks einschließt, beruht auch das hohe identifikatorische Potential, das der Film freisetzt. Intensiver und exzessiver noch als in der Lektüre von Romanen haben wir hier die Möglichkeit, uns einzulassen – auf die Möglichkeit als Wirklichkeit. Denn es ist scheinbar immer *Wirklichkeit*, was der Film uns vorführt, und so fällt es uns leicht, es als *eine* Welt zu nehmen. Der Film wirkt ja gerade deshalb so stark auf uns, weil er unsere stärksten Wünsche und Befürchtungen anspricht, uns mit den Vorstellungen von allem Möglichen, mit dem beglückenden und befremdenden Potential des ganz oder nur geringfügig Anderen bedient – und er kann dies, weil er das Medium ist, das uns jederzeit glauben macht, es könnte alles wirklich so sein. [...] Der Film behandelt die Nöte und Wünsche jeder Zeit, in Bilder gefaßt.“⁷⁷

Hier liegt für Recki die wichtigste Quelle der Faszination des Films: „Der Film befriedigt ästhetisch das Bedürfnis nach Wirklichkeit, nach der Wirklichkeit, zu der wir uns selbst mit allem, was uns bewegt, hinzuzählen [...]. Er wirkt gerade darin so suggestiv, daß er uns selbst hochartifizielle Arrangements menschlicher Probleme und ihre höchst unwahrscheinlichen Lösungen [...] in bewegtem Leben [vorführt]“.⁷⁸

Um zu zeigen, wie der Realismus des Films seine eindringliche Wirkung entfalten kann, geht Recki vor allem genauer auf die technischen Mittel des Mediums, also auf seine „äußeren“ Eigenschaften ein (wobei Recki sich zentral auf den *Kinofilm* bezieht).

Zunächst betont sie, ähnlich wie Cavell, den beim Sehen eines Films zentralen Suspens, indem sie die Rezeption eines Films als ein „Aufatmen“ umschreibt: „Das Bild [hier also der Film] taugt deshalb als Reflexionsmedium unseres eigenen Daseins, weil es etwas zeigt, das es nicht ist und durch diesen *Realitätssuspens im Realitätsbezug* uns selbst erlaubt, uns in Distanz zu halten zu dem, was uns gleichwohl angeht. [...] Vor den Bildern ist unser letztlich praktischer Wirklichkeitssinn, wie sehr auch angeregt, im Suspens; wir machen die Erfahrung eines sinnvollen Zusammenhangs, ohne daß uns sein Sinn in der existentiellen Weise ergreift und hineinzieht, wie es für unsere Stellung in der Wirklichkeit gilt. [...] Wir können aufatmen, uns frei vom Handlungsdruck einlassen in einen Spielraum des Möglichen und

⁷⁷ Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Films. In: Filmästhetik. a. a. O., S. 52

⁷⁸ Ebd. S. 50f. Dieser Realismus hängt, wie gesagt, jedoch mit dem „künstlichen und künstlerischen Charakter des Films“ (ebd. S. 52) zusammen – die filmästhetischen Darstellungsmittel verhelfen dem Realismus des Films „als die Mittel seiner – mehr oder weniger kunstvollen – Inszenierung zur vollen Entfaltung“. Ebd. S. 53

dabei doch gerade den Vorzug genießen, den das Handeln bereitstellen soll: den Vorzug der Verfügung.“⁷⁹

Dieses „ästhetische Erleben des Aufatmens im Suspens“⁸⁰ ermöglicht der Film Recki zufolge „in einer eigentümlich gesteigerten Weise“⁸¹, welche durch die technische („äußerliche“) Eigenart des Mediums bedingt ist: Der Kontrast zwischen radikaler Dunkelheit im Zuschauerraum und intensivem Licht auf der Leinwand (wobei das Licht zugleich Lichtquelle und Bild ist, da die Bilder „gleichsam aus Licht“⁸² bestehen) begründet für Recki die besondere Wirkung des Films.

Die Lichtprojektion bringt das Publikum Recki zufolge in eine Situation „visueller Asymmetrie“⁸³: „Im Grunde sitzen wir *im Schatten der Bilder* – und dies bezeichnet nicht allein die technische Grundlage, sondern auch das ästhetische Faszinosum des Films. Vor aller einschränkenden Bestimmung durch das Gesehene ist dies *im höchsten Maße* der Schatten des freigesetzten Atemholens – ein wohltuender Schatten, das Element der Erholung durch Wunscherfüllung: Überblick und gleichsam Zugriff im Suspens.“⁸⁴

Recki verwendet an dieser Stelle den Begriff „ungesehener Zuschauer“⁸⁵, das „*unausgesetzte Schauen*“⁸⁶ macht für sie den Reiz des Kinobesuches aus. „Während uns eine *sichtbare Welt* geboten wird, ist die Reziprozität einer *Welt der Sichtbarkeit* aufgehoben.“⁸⁷

Recki verwendet hier Ausdrücke Cavells, auf den sie verweist⁸⁸, welcher den Schwerpunkt jedoch auf das Unsichtbarkeitserleben „aus der Distanz, in die uns das Leinwandgeschehen setzt“⁸⁹, da wir uns „bloß“ projizierten Menschen gegenübersehen, legt, während Recki den Kontrast von Licht und Dunkelheit als Hauptpunkt anführt, welcher ihr zufolge besonders den Unterschied der Filmrezeption zum Erleben anderer künstlerischer Medien hervorhebt.

Mit jenem „unausgesetzten Schauen“ ist jedoch nicht einfach Schaulust gemeint, vielmehr geht es Recki zufolge – ebenfalls in Anlehnung oder zumindest Annäherung an Cavell⁹⁰ – um „das Bedürfnis nach Welt in der Totale des ungeteilten Zugriffs“⁹¹. Recki spricht hier vom

⁷⁹ Ebd. S. 54. Ganz ähnlich betont dies Ludwig Nagl in Bezug auf Stanley Cavells Filmphilosophie (zentral ist hier der Begriff des „moral perfectionism“). Vgl. hierzu genauer oben genannte Werke Nagls.

⁸⁰ Ebd. S. 54

⁸¹ Ebd. S. 54

⁸² Ebd. S. 56

⁸³ Ebd. S. 56

⁸⁴ Ebd. S. 56

⁸⁵ Ebd. S. 57

⁸⁶ Ebd. S. 57

⁸⁷ Ebd. S. 57

⁸⁸ Vgl. hierzu genauer ebd. S. 57

⁸⁹ Ebd. S. 57

⁹⁰ Vgl. hierzu ebd. S. 58

⁹¹ Ebd. S. 58

Genuss der „Illusion [...] des göttlichen Blicks“⁹², die auch in der Auseinandersetzung mit anderen Kunstwerken zustande kommt – der Film jedoch hat ihr zufolge mehr davon.

„[U]nd er hat es durch die optische Ausblendung des sehenden Subjekts in der Polarisierung von Licht und Dunkelheit. Daß ihm eine Welt vorgeführt wird, gewinnt erst durch die solitäre Situation⁹³ im Schatten der Bilder seine methodische Glaubwürdigkeit. Denn alles Licht ist in den Bildern, deren Schatten alle Bedeutung trägt und in dem man selbst gleichsam verschwindet – aber in äußerster Lebhaftigkeit.“⁹⁴

Die ästhetische Distanz „in der für den Film spezifischen subjektunabhängigen – und gerade darin besonders effektiv auf das betrachtende Subjekt zentrierten – Erscheinungsweise einer ‚world in itself‘“⁹⁵ vermittelt Recki zufolge einen kognitiven, jedoch vor allem einen praktischen Gewinn – das Publikum verfügt.

„Indem wir uns gelassen, in entspannter Spannung, jedenfalls unter Handlungssuspens verhalten, wird uns geboten, was wir so direkt und so vollständig durch keinerlei Anstrengung erreichen könnten. Die Verfügung ergibt sich ganz von selbst, sie wird uns zuteil, wir müssen uns gar keine Mühe geben. Der Suspens, das Aufatmen, die spielerische Entspannung und die Lust an der erhabenen Allmachtsvision hängen eng zusammen: Diese ist bedingt durch jene. Und mit jenen gewinnt auch diese erheblich durch die Aufhebung der Symmetrie der Blicke. Der Effekt ist die absolute Gegenwart. [...] Wie keine andere Kunst vermittelt der Film durch die Asymmetrie der Lichtverteilung das Absolutheitserleben dieser Gegenwart.“⁹⁶

Auf diese Weise also beschreibt Recki die Bedeutung der äußerlichen Eigenschaften des Films, in ihrem Modell steht, wie gezeigt wurde, eine äußerliche Sicht auf den Film im Mittelpunkt.⁹⁷ Obwohl sie dabei kaum *explizit* auf die Identifikation eingeht (im Zusammenhang mit dem Realismus des Films spricht sie vom „identifikatorischen Potential“ des Mediums), finden sich in ihrem Ansatz wichtige Punkte Kaja Silvermans sehr ähnlich wieder, wodurch Silvermans Modell der auratischen Züge des Films m. E. eine Erweiterung erfährt und Reckis Ansatz umgekehrt mit Silvermans Identifikationsbegriff verbunden werden kann: So sind nämlich nicht nur die bei Silverman beschriebene Kluft zwischen Filmleinwand und Publikum und der Kontrast von Illumination und Dunkelheit äußerliche auratische Züge des Films, auch können die bei Recki aus dem Kontrast von Licht und Schatten folgende

⁹² Ebd. S. 58

⁹³ Vgl. hierzu auch Kapitel 1.2.8. dieser Arbeit

⁹⁴ Ebd. S. 58

⁹⁵ Ebd. S. 58, lt. Recki zitiert nach Cavell: *The World Viewed*, a. a. O., 119

⁹⁶ Ebd. S. 58f

⁹⁷ Wobei Recki sich sowohl auf Filmeigenschaften bezieht, die zwischen Film und Publikum eine Rolle spielen, als auch stilistische Mittel (wie die Montage) anspricht. Auf die mit Letzteren eröffnete Betrachtungsebene aber kann, wie bereits gesagt, in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

Asymmetrie der Blicke (das ungesehene Sehen) und der Handlungssupens als solche äußerlichen auratischen Eigenschaften, sowie der bei Recki zentrale Realismus des Films als innerliche auratische Eigenschaft angesehen werden, da sie m. E. in ihrem engen Zusammenhang ebenso den Eindruck einer Ferne bei gleichzeitiger Nähe bedingen. Und da, wie Silverman zeigt, die auratischen Züge des Films den Zuseher zur heteropathischen Identifikation ermuntern, kann Reckis Modell m. E. näher mit diesem Vorgang in Verbindung gebracht werden, als sie dies selbst tut.

Nachdem nun mehrere Modelle zumindest ansatzweise vorgestellt wurden, die sich *auch* mit den „äußeren“ Eigenschaften des Films beschäftigen, und eine mögliche Verbindung auch dieser Ansätze angedeutet wurde – wo liegt der besondere Vorteil einer solchen auch „äußerlichen“ Sichtweise?

Um dies zu klären, soll im Folgenden dargestellt werden, wie eine die „äußerlichen“ Eigenschaften des Films berücksichtigende Sicht das in Kapitel 3.2.3. entwickelte, in bestimmten Aspekten zu „innerlich“ erscheinende Gesamtmodell ergänzen kann.

3.4. „Innen“ und „Außen“ – Versuch eines erweiterten Gesamtmodells

3.4.1. Aura und Identifikation

Zunächst sei hervorgehoben, dass eine Sichtweise, die die „äußeren“ Merkmale des Films bzw. genauer gesagt des *Kinofilms* mitbedenkt, schon allein deshalb fruchtbar ist, da sie die spezifischen Eigenschaften und die ästhetische Eigenart dieser Kunstform würdigt.⁹⁸

Vor allem jedoch zeichnet sich eine Sichtweise, die die Identifikation mit „äußeren“ Filmeigenschaften verbindet⁹⁹, im Vergleich zu dem zu einseitig „innerlichen“ Gesamtmodell, welches in Kapitel 3.2.3. aus Carrolls und Neills Positionen entwickelt wurde¹⁰⁰, durch die Tatsache aus, dass sie das Zustandekommen der Identifikation m. E. auf sehr fruchtbare Weise erklären kann: Während die Identifikation (bzw. Empathie) bei Neill nämlich auf Überzeugungen, oder, mit Carrolls Modell verbunden, auf Gedanken beruht, die durch einen m. E. möglicherweise unangemessenen Grad an Aktivität des Zusehers zustande kommen¹⁰¹,

⁹⁸ Dies zumindest zum Teil, da, wie gesagt, stilistische Eigenschaften des Films eine weitere Betrachtungsebene darstellen würden.

⁹⁹ Da nur Silverman dies wirklich tut, wird im Folgenden vor allem auf ihren Ansatz eingegangen. Bestimmte Thesen Reckis werden jedoch ebenfalls aufgegriffen, da Reckis Modell, wie im Vorigen gezeigt wurde, Silvermans Position ergänzen bzw. erhellen kann.

¹⁰⁰ Zur Auseinandersetzung mit dem im Gegensatz zu diesem zu einseitig „äußerlichen“ Modell Walter Benjamins vgl. Kapitel 1.6. dieser Arbeit, in dem Kaja Silvermans Position, die beide Seiten verbindet, im Detail erarbeitet und diesem gegenübergestellt wurde.

¹⁰¹ Carroll kritisiert, wie dargelegt, die seiner Ansicht nach nicht den Tatsachen entsprechende Aktivität in Kendall Waltons Modell des „Make-Believe“, mit welchem Neill die Herkunft der für die Empathie notwendigen Überzeugungen erklärt. Auch Carrolls Modell der Imagination aber (das Erwägen bestimmter Inhalte in Gedanken), das, wie oben ausgeführt, an die Stelle der Neillschen Überzeugungen gesetzt werden

beruht Silvermans Position auf einem Identifikationsmodell, in dessen Zentrum die Ersetzung der Innenwelt der Zuseher durch die Welt des Filmes steht (die heteropathische Identifikation wird von Silverman ja als „Entführung“ des Zusehers aus dem eigenen Selbst und als psychischer Ortswechsel beschrieben – vgl. hierzu Kapitel 1.6. dieser Arbeit). Hier stellt sich also weniger die (im Vorigen als ungelöst skizzierte) Frage, wie es möglich ist, emotional auf Fiktionen zu reagieren – die Fiktivität des Inhaltes ist in einem solchen Fall „vergessen“, da das Selbst des Zusehers „ausgelöscht“ ist.

Da dieses „Herausführen“ des Zusehers zentral mit den auratischen Zügen des Films zusammenhängt, welche aus untrennbar miteinander verbundenen „inneren“ und „äußeren“ auratischen Eigenschaften bestehen, kann die Identifikation ohne eine *auch* „äußere“ Sichtweise auf den Film m. E. nicht ausreichend erklärt werden. Denn die Kluft zwischen Leinwand und Zuschauerraum, die besondere Illumination des Filmbildes, die Asymmetrie der Blicke (das ungesehene Sehen), die eigene Welt des Films, der Handlungssupens, der den Zuseher ansprechende Realismus, der Eindruck des „absoluten Jetzt“ (das „Da-Sein“ und die Lebendigkeit der Dinge im Film und seine Eigenschaft, mehr Wahrnehmung als Darstellung zu sein), sowie die Erzeugung synthetischer Erinnerungen – diese inneren und äußeren auratischen Eigenschaften des Films, die sich in Silvermans und Reckis Modell finden (lassen) – fördern die Identifikation.¹⁰²

Während ein Zuseher sich im in Kapitel 3.2.3. entwickelten Gesamtmodell also ins Kino setzt und den vorfokussierten Inhalt des Films in Gedanken erwägt, also Gedanken bildet, die danach die Grundlage jener Imagination sind, welche die Tiefenstruktur der Identifikation (bzw. Empathie) ausmacht, setzt ein Zuseher sich in Silvermans (mit bestimmten Thesen Reckis verbundenem) Modell ins Kino, wo die inneren und äußeren auratischen Eigenschaften des Films auf ihn einwirken und ihn zur Identifikation ermuntern.

Auf diese Weise also ist die Kritik an der Aktivität im „Neill-Carroll-Gesamtmodell“ zu verstehen – statt einer Imaginierungstätigkeit, die auf dem gedanklichen Erwägen des Filminhaltes beruht, begründen im „Silverman-Recki-Modell“ die auratischen Züge des Films die Identifikation: Ich sehe im Kino mit den Augen der Figuren, da, mit Recki gesprochen, *so*

könnte, setzt eine bestimmte Aktivität der Zuseher voraus – eben das Erwägen (vgl. hierzu Kapitel 2.2. dieser Arbeit). Obwohl Neill also die Passivität der Empathie hervorhebt, steht im Zentrum dieses Prozesses, auch wenn Neills Ansatz mit Carrolls Modell verbunden wird, ein m. E. möglicherweise zu aktiver Vorgang.

¹⁰² Mit dieser Aufzählung der auratischen Eigenschaften des Films sei kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben – sicherlich wäre diese Liste mit weiteren Eigenschaften ergänzbar. So kann beispielsweise auch Cavells zentraler Punkt der nur projizierten Welt, die uns als zwar als anwesend erscheinende aber in Wirklichkeit vergangen und abwesend seiende Welt gegenübertritt, als auratische Eigenschaft beschrieben werden.

*einleuchtet, was der Film zeigt*¹⁰³. Noch schöner formuliert sie dies folgendermaßen: Es ist, „als würden sich von den Bildern schimmernde Partikel lösen und sich in unseren Seelenzwischenräumen absetzen“¹⁰⁴.

Auf diese Weise also scheint Silvermans (mit Thesen Reckis verbundene) Position m. E. eine fruchtbarere Erklärung der Identifikation zu liefern als das in Kapitel 3.2.3. entwickelte Gesamtmodell.

3.4.2. Illusion

Dieser Zusammenhang zwischen den auratischen Zügen des Films und der Identifikation lässt m. E. weiters die Rehabilitation eines Begriffs möglich werden, gegen den Noël Carroll sich ausspricht und der auch ansonsten in dieser Arbeit bisher, obwohl er in ihrem Titel steht, nur wenig beleuchtet wurde – der Begriff der Illusion¹⁰⁵.

Mit diesem kann m. E. in Bezug auf den Film nämlich keinesfalls jener Zustand gemeint sein, den Carroll als „Illusion Theory of Fiction“¹⁰⁶ beschreibt: Das Filmpublikum glaubt selbstverständlich nicht, in der Lage der Filmfiguren zu sein, sich also beispielsweise in der Gegenwart eines Monsters zu befinden und von diesem bedroht zu werden.¹⁰⁷

Vielmehr können die bei Silverman und Recki beschriebenen bzw. entdeckten auratischen Eigenschaften des Films, wie bereits in Kapitel 1.6. dieser Arbeit angedeutet wurde, m. E. als jene „Illusion“ bezeichnet werden, die der Film hervorruft: Vor allem der Realismus des Films, der die im Licht der Projektion liegende „world in itself“ auszeichnet, die dem vom Leinwandgeschehen abgetrennten und in völliger Dunkelheit sitzenden, „im Schatten der Bilder“ verschwindenden Publikum als „absolutes Jetzt“ vor Augen tritt, kann mit diesem Begriff beschrieben werden.

¹⁰³ Vgl. hierzu Recki: Am Anfang ist das Licht. a. a. O., S. 59. Recki bezieht sich hier zentral auf den Kontrast von Licht und Schatten, dieses „Zitat“ und das Folgende sollen hier jedoch exemplarisch für alle anderen von Silverman und Recki aufgezeigten und mit dieser einen auratischen Eigenschaft verbundenen auratischen Eigenschaften des Filmes stehen.

¹⁰⁴ Ebd. S. 56

¹⁰⁵ Es sei an dieser Stelle angedeutet, dass auch der Illusionsbegriff zu den umstrittenen Termini der Filmphilosophie gehört, wobei, ähnlich wie in Bezug auf den Identifikationsbegriff, sowohl der mit ihm bezeichnete Inhalt, als auch seine Bezeichnung selbst in Frage gestellt werden. Vgl. hierzu beispielsweise Currie, Gregory: Film, Reality, and Illusion. In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996, S. 325- 344.

Dennoch wird dieser Begriff in vorliegender Arbeit in dem im Folgenden skizzierten Sinne verwendet, da eine Beschreibung der Wirkung des Films ohne ihn, wie auch ohne den Identifikationsbegriff, m. E. nicht auskommen kann (wobei hier die bezeichneten Prozesse, nicht die Bezeichnungen selbst von zentraler Wichtigkeit sind).

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2/Fußnote 42 dieser Arbeit.

¹⁰⁷ Eine solche Definition des Begriffs „Illusion“ im Zusammenhang mit dem Film muss, am Rande gesagt, m. E. zwangsläufig zu Ablehnung und Unverständnis führen.

Mit Illusion ist hier also nicht gemeint, dass das Publikum den Filminhalt für die Realität hält – vielmehr tritt die Illusion, treten die auratischen Züge des Films an die Stelle der alltäglichen Gedanken- und Wahrnehmungswelt des Publikums, und zwar auf so eindrückliche Weise, dass dieses dazu ermuntert wird, einen psychischen Ortswechsel zu vollziehen und den eigenen Standpunkt durch jenen der Figuren zu ersetzen, sich also selbst zu vergessen, oder kurz – sich zu identifizieren.

Illusion und Identifikation sind also eng verbunden und treten gleichzeitig auf – erst wenn die Illusion meine persönlichen Gedanken und meine persönliche Wahrnehmung (die im Kino darin besteht, dass ich mich als in einem Kino sitzender Mensch wahrnehme) ersetzt, identifiziere ich mich, und erst wenn ich mich identifiziere, werden meine Gedanken und meine Wahrnehmung vollständig durch die Illusion ersetzt.

In diesem Sinne muss Carrolls Verständnis dieses Begriffs nochmals widersprochen werden – würde ich glauben, als in diesem Moment im Kino sitzender Mensch von Dracula bedroht zu sein, würde die hier gemeinte Illusion gerade nicht wirksam sein, da weder meine Gedanken, noch meine Wahrnehmung in diesem Moment von der mit Identifikation verbundenen Illusion des Films ersetzt wären – vielmehr käme es in einem solchen Fall zu einer höchst seltsamen Vermischung zweier Welten, die, wie Kaja Silverman mit Henri Wallon zeigt, nicht nebeneinander existieren können¹⁰⁸: Bin ich bei/“in“ mir (glaube ich also beispielsweise, ich bin von Dracula bedroht), bin ich nicht beim/“im“ Film, bin ich beim/“im“ Film, bin ich nicht bei/“in“ mir. In diesem Sinne also kann die Illusion nicht als ein *Glaube* verstanden werden – wir *glauben* nicht, die Filmfiguren zu sein, da ein Glaube immer mit unserer eigenen Person zusammenhängt. Unser Selbst jedoch ist vergessen: Die Frage des Glaubens stellt sich hier nicht, da die Illusion des Films auf der Ebene der Wahrnehmung und der Gedanken stattfindet. Das glaubende Selbst „existiert“ nicht, *solange* Illusion und Identifikation es ersetzen.

Hier wird wiederum deutlich, dass Carrolls m. E. den Zuseher im Prozess der Filmrezeption als zu aktiv darstellende „Thought theory“, mit der er sich gegen die „Illusion Theory“ wendet, als Beschreibung der Filmwirkung nicht ausreicht – anstatt die Inhalte des Films in Gedanken zu *erwägen*, *ersetzen* Illusion und Identifikation die Gedankenwelt des Publikums.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. hierzu Kapitel 1.6. dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Das bei der Rezeption von Filmen mehr passiert, als nur das Erwägen bestimmter Inhalte in Gedanken, deutet Carroll selbst an einer Stelle an, die sein Gedankenmodell untermauern soll – so meint er, Zuseher versuchten sich vom Bilden der Gedanken abzuhalten, indem sie den Blick abwenden oder ihre Aufmerksamkeit und Gedanken auf etwas anderes lenken. Gerade das Abwenden des Blicks scheint m. E. jedoch dafür zu sprechen, dass es sich im Kino nicht um eine solch aktive Tätigkeit handelt, wie Carroll sie beschreibt – anstatt nämlich die

Dieses im Vorigen beschriebene Zusammenwirken von Illusion und Identifikation kann m. E. weiters dazu herangezogen werden, bestimmte Inhalte des Carrollschen Modells anders zu erklären: So kann beispielsweise die Möglichkeit der erneuten Spannung beim wiederholten Sehen eines Suspense-Films (vgl. Kapitel 2.4. dieser Arbeit), welche Carroll mit seiner „Thought Theory“ und der gedanklichen Konzentration *nur* auf den gerade gesehenen Inhalt erläutert, auch dadurch (m. E. fruchtbarer) erklärt werden, dass die in der Filmrezeption zentrale Illusion und Identifikation den Film für den Zuschauer nochmals zu einem so lebendigen Ereignis macht, dass er wiederum Spannung empfindet, auch wenn er den Inhalt des Films bereits kennt.¹¹⁰

Ebenso spielen Illusion und Identifikation m. E. bei der Beliebtheit von „Junk Fiction“ (vgl. Kapitel 2.6. dieser Arbeit) eine Rolle, die weder Carroll, noch Thomas J. Roberts bedenken – durch sie erhalten die einzelnen Werke ihre besondere Wirkung und erwecken so das Interesse der Zuseher, auch wenn das Publikum, ähnlich wie im Fall der wiederholten Spannung, grundsätzlich weiß, wie die Geschichte sich entwickeln wird.

Ein Modell, das Illusion und Identifikation beinhaltet und damit (auf einer bestimmten Betrachtungsebene) sowohl eine „äußerliche“, als auch eine „innerliche“ Sicht auf den Film verbindet, wird somit also auch in Bezug auf dieses Spezialproblem (die Möglichkeit der wiederholten Spannung) und den Kommerzfilm als sehr brauchbare Herangehensweise erkennbar.

Nachdem nun die Vorzüge eines von Silverman und Recki abgeleiteten „Illusions-Identifikations-Modells“ gegenüber dem in Kapitel 3.2.3. aus Neills und Carrolls Position entwickelten Gesamtmodell herausgearbeitet wurden, soll, da auch ersteres Modell allein für eine umfangreiche Beschreibung der Wirkung des Films nicht ausreichend erscheint, im Folgenden ein erweitertes Gesamtmodell skizziert werden.

3.4.3. Ein erweitertes Gesamtmodell

Zunächst mag vielleicht unklar sein, warum das im Vorigen entwickelte „Illusions-Identifikations-Modell“, obwohl es eine „äußerliche“ mit einer „innerlichen“ Sicht auf den Film verbindet, was, wie bereits oft gesagt, zur Beschreibung der Wirkung des Films m. E.

bei Carroll zentrale Imagination abzuschalten, indem wir unseren Blick abwenden, entziehen wir uns der Illusion des Films, seinen auratischen Eigenschaften und der dadurch geförderten Identifikation, lassen es also nicht zu, dass der Film unsere Wahrnehmungs- und Gedankenwelt ersetzt. Vgl. zu dieser Stelle Kapitel 2/Fußnote 42 dieser Arbeit.

¹¹⁰ Die Ersetzung seiner Wahrnehmungs- und Gedankenwelt lässt dann also das Wissen, wie die Handlung sich entwickelt, in den Hintergrund treten. Dennoch aber muss, im Unterschied zu Carroll, m. E. hervorgehoben werden, dass das Filmerlebnis beim wiederholten Sehen sicherlich ein anderes als beim ersten Mal ist, die Emotionen des Publikums also sicherlich nicht völlig übereinstimmen.

notwendig ist, für sich allein genommen für dieses Vorhaben ebenfalls nicht ausreichend erscheint.

Dies liegt daran, dass es zwar bestimmte „Äußerlichkeiten“ mitbedenkt, auf einer anderen Ebene jedoch wiederum zu „*innerlich*“ ist: Obwohl Kaja Silverman, deren Position dem „Illusions-Identifikations-Modell“ vor allem zugrundeliegt, einerseits mit der Betonung der Bedeutung der Illusion/der auratischen Züge des Films besondere „äußere“ Eigenschaften des Mediums Film herausarbeitet und diese mit der Identifikation verbindet, erweckt ihr Modell andererseits den Eindruck, als ob die heteropathische Identifikation (der psychische Ortswechsel des Publikums, der es mit den Augen der Filmfiguren sehen lässt)¹¹¹ die einzige Form der Publikumsreaktion wäre. Außerdem bleibt die Identifikation bei Silverman in ihrer Tiefenstruktur ungeklärt.

Da es jedoch keineswegs so ist, dass die Zuseher eines Films sich ständig und mit allen Filmfiguren identifizieren, muss dieses Modell erweitert werden, um die Wirkung des Films ausreichend beschreiben zu können. Eine Verbindung mit dem „Neill-Carroll-Gesamtmodell“ scheint an dieser Stelle äußerst fruchtbar zu sein, da Neill sowohl die Tiefenstruktur der Identifikation analysiert, als auch zwei Formen der Publikumsreaktion annimmt – „sympathetic“ und „empathetic responses“, die im oben entwickelten Gesamtmodell mit Carrolls Prozess der Assimilation und Neills Prozess der Identifikation (bzw. Empathie) gleichgesetzt wurden.

Im Folgenden soll versucht werden, ein erweitertes Gesamtmodell anzudeuten, dass alle drei (bzw. mit Reckis in das „Illusions-Identifikations-Modell“ einfließenden Thesen alle vier) Positionen verbindet.

Obwohl Silverman herausarbeitet, dass der Film durch die Illusion, also die auratischen Eigenschaften des Films, die Identifikation des Publikums fördert, die Reaktion des Publikums also in größerem Ausmaß zur Identifikation tendiert, ist es ebenso möglich, dass diese nicht zustande kommt. Silverman geht darauf insofern ein, dass sie mit Henry Wallon die Möglichkeit beschreibt, dass der Zuseher von den Bildern und Klängen des Films losgelöst bleibt¹¹², näher stellt sie diese jedoch nicht dar.

Wieso aber kommt es in vielen Fällen zur Identifikation, in anderen aber nicht? An dieser Stelle kann auf Neill und Carroll zurückgegriffen werden, indem die Bedeutung des vorfokussierten Textes in Erinnerung gerufen wird. Dieser nämlich existiert neben den

¹¹¹ Diese Form der Identifikation ist das Gegenteil der idiopathischen Identifikation, die jedoch Silverman zufolge zumindest während der Filmrezeption kaum eine Rolle spielt. Vgl. hierzu Kapitel 1.6. dieser Arbeit. Auf diese Form der Identifikation wird daher an dieser Stelle nicht näher eingegangen.

¹¹² Vgl. hierzu Kapitel 1.6. dieser Arbeit

auratischen Eigenschaften des Films, und hat wie diese Einfluss auf die Identifikation.¹¹³ Dieser spielt, wie mit dem „Neill-Carroll-Gesamtmodell“ gezeigt wurde, sowohl für die Assimilation, als auch für die Identifikation eine bedeutende Rolle, da der vorfokussierte Filmtext (zentral also der Inhalt des Films) in Gedanken erwägt wird, die zur Assimilation (zur „Außenbeobachterreaktion“) oder zur Identifikation führen, indem sie die Grundlage der für diese zentralen Imaginierungstätigkeit bilden. Zur Identifikation kommt es, wie Neill zeigt, nur wenn genug Wissen über eine Figur und bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen einer Filmfigur und einem Zuseher vorhanden sind, wenn der Filmtext also auf eine bestimmte, zum Zuseher „passende“ Weise vorfokussiert ist.

Auch wenn die Tiefenstruktur der Neillschen Identifikation (bzw. Empathie) als auf Seiten des Publikums zu große Aktivität verlangend eingestuft wurde und das Silvermansche Modell, in dem die auratischen Eigenschaften des Films zur Identifikation ermuntern, insofern als „besser“ angesehen wurde, da die Identifikation dem Zuseher dort durch die Illusion sozusagen leicht „passiert“ (was Neill, wie oben dargelegt, zwar auch sagt, in dessen System jedoch trotzdem ein aktives „Make-Believe“ oder Erwägen von Gedanken im Zentrum steht), muss auch in Silvermans Modell der vorfokussierte Filmtext eine Rolle spielen.¹¹⁴

¹¹³ An dieser Stelle werden die verschiedenen Ebenen der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“, die sich in dieser Arbeit und besonders in diesem letzten Kapitel vielfältig und untrennbar vermischen, besonders deutlich, weshalb hier ein Überblick skizziert werden soll: Der vorfokussierte Filmtext betrifft eine bestimmte „Innerlichkeit“ (den Inhalt des Films, die Struktur des Drehbuchs) und „Äußerlichkeit“ (wie angedeutet wurde, hebt Carroll in Bezug auf den vorfokussierten Text ganz am Rande auch die Kameraposition, Schnitt/Montage, die Verwendung von Licht und Farbe und das Schauspiel hervor), die, so könnte man es ausdrücken, nur den *Film allein* betrifft, also auch existiert, wenn er *nicht gesehen* wird. Andere äußerliche Eigenschaften des Films sind auch die Sprache (die Stimmen der Figuren oder Offstimmen), die Musik, Geräusche, die Kameraführung und –perspektive, usw. Auf diese Äußerlichkeit bzw. Innerlichkeit beziehen sich in dieser Arbeit Benjamin (indem er sich mit dem Einstellungswechsel des Films, sowie, wenn auch wenig, mit dem Inhalt beschäftigt), Carroll (wie gerade aufgezählt) und Neill (der sich auf den Inhalt bezieht), sowie auch Birgit Recki (die sich ebenfalls, wenn auch nicht nur, mit dem Filminhalt beschäftigt) und, wie angedeutet, Simone Mahrenholz.

Von dieser bestimmten Art der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ lässt sich jene unterscheiden, die nicht den Film allein, sondern den Film in Verbindung mit dem Publikum, also den *gesehenen Film* betrifft – hierzu gehören alle innerlichen und äußerlichen auratischen Eigenschaften des Films, die bei Silverman und Recki aufgezählt wurden (sowie auch bei Stanley Cavell angedeutet werden könnten).

Schließlich gibt es eine dritte Art von „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ – jene der *Reaktion* des Publikums auf den Film. Diese findet sich bei Neill und (mit diesem verbunden) bei Carroll, indem die Zuseher mit Assimilation, also als Außenbeobachter, oder mit Identifikation reagieren.

Diese drei verschiedenen Arten von „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“, die miteinander in den hier behandelten Positionen in unterschiedlichem Ausmaß, aber grundsätzlich untrennbar miteinander verbunden sind (so ist die Reaktionsform der Identifikation beispielsweise mit der Aura verbunden, die sich aus „innerlichen“ und „äußerlichen“ Eigenschaften zusammensetzt, welche zwischen Film und Publikum ihre Wirkung entfalten), stehen in dieser Arbeit im Zentrum, da sie alle es sind, die in einem Modell der Wirkung des Films Beachtung finden müssen.

Im Folgenden also wird dargelegt, wie die „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ des *Films für sich allein genommen* (des „ungesehenen Films“) mit der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ des *gesehenen, auratischen Films* (mit einem anderen Wort der *Filmrezeption*) und der „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ der *Reaktion auf den Film* zusammenhängt.

¹¹⁴ Dies klingt vielleicht mit den „synthetischen Erinnerungen“ an, Silverman entwickelt diesen Punkt jedoch nicht in eine solche Richtung (vgl. hierzu Kapitel 1.6. dieser Arbeit). Es muss an dieser Stelle daher wiederholt werden, was schon am Anfang des Kapitels gesagt wurde – die Identifikation kann in dieser Arbeit nicht

In diesem Sinne also lassen sich die verschiedenen Positionen m. E. zu einem erweiterten Gesamtmodell verbinden: Stimmt der vorfokussierte Filmtext mit einem Zuseher in dem Maße überein, dass sich genügend Gemeinsamkeiten zwischen ihm und den Filmfiguren finden, kann die Identifikation stattfinden, die von den auratischen Eigenschaften des Films, die nur dann ihre volle Wirkung entfalten können, gefördert wird. Finden sich zwischen einem Zuseher und den Filmfiguren jedoch keine oder zu wenige Gemeinsamkeiten, können auch die auratischen Eigenschaften des Films ihre Wirkung nicht in einer Weise entfalten, die den Zuseher zu einem psychischen Ortswechsel, also zur heteropathischen Identifikation, bewegen. In diesem Fall bleibt der Zuseher ein Außenbeobachter und reagiert, wie Carroll es beschreibt, mit Assimilation. Seine Wahrnehmungs- und Gedankenwelt wird in diesem Fall also nicht (vollständig) durch die Welt des Films ersetzt, er bleibt (zumindest bis zu einem gewissen Grad) der Tatsache gewahr, dass er sich einen Film ansieht.

Wie bereits gesagt wechseln sich diese beiden Reaktionsformen beim Sehen eines Films m. E. ständig ab (der Zuseher ist also einmal mehr „im Kino“ und einmal mehr „im Film“), da darin verschiedenste Figuren vorkommen, von denen das Publikum mehr oder weniger weiß und mit denen es mehr oder weniger Gemeinsamkeiten hat. Weiters spielt selbstverständlich auch der Grad der „Konzentration“ des Films auf Figuren oder Situationen dabei eine Rolle, ob das Publikum eher mit Identifikation oder Assimilation reagiert – dominieren figurenlose oder figurenarme Situationen, wird das Publikum vor allem als Außenbeobachter reagieren (es sei denn, eine menschenleere Situation ist mit einer bestimmten Figur besonders verbunden, stellt also einen „Kommentar“ zu deren Innenwelt dar).¹¹⁵

Insgesamt herrscht die Reaktionsform der Identifikation m. E. jedoch oft vor, da der Inhalt des Films, wie Birgit Recki betont, stets an die Wirklichkeit anknüpft, zwischen den Zusehern und vielen Figuren (die weiters meist stärker im Mittelpunkt sind als figurenlose Situationen) also meist Gemeinsamkeiten zu finden sind, und die Identifikation in diesem Fall zusätzlich von den auratischen Eigenschaften des Films gefördert wird. Jederzeit jedoch kann die

eindeutig geklärt werden – weder was unter diesem Begriff ganz genau zu verstehen ist, noch wie dieser Prozess beispielsweise psychologisch genau abläuft, kann herausgearbeitet werden. Obwohl Neill also die Tiefenstruktur der Identifikation (bzw. Empathie) bis zu einem gewissen Grad aufschlüsselt, erscheint diese nicht befriedigend, bei Silverman hingegen gibt es überhaupt keine Tiefenstruktur. Dieser Punkt also muss ungeklärt bleiben. M. E. Fakt jedoch ist, dass der Inhalt des Films, der vorfokussierte Filmtext, bei der Identifikation eine Rolle spielen muss.

¹¹⁵ Diese Unterscheidung eröffnet ein weiteres Mal das Thema der „äußerlichen“ Eigenschaften des „ungesehenen Films“ – oben genannte Merkmale wie die Kameraperspektive, die Montage und beispielsweise Offstimmen haben hier einen besonderen Einfluss auf den Inhalt des Films, welcher die Reaktionsform des Publikums begründet. Obwohl es also ein äußerst fruchtbares Unternehmen wäre, diese Betrachtungsebene des Films genauer zu untersuchen, kann dies, wie bereits mehrmals gesagt, aus Gründen des Umfangs in dieser Arbeit leider nicht geschehen.

Identifikation trotzdem von der Assimilation abgelöst werden, was m. E. im Falle *jedes* Films bei bestimmten Sequenzen oder Szenen geschieht.

Zusammenfassend gesagt wird die Wirkung des Films als ein komplexer und vielschichtiger Prozess erkennbar, der von keinem der in dieser Arbeit behandelten Modelle allein abgedeckt werden kann, und den diese Arbeit auch nicht vollständig skizzieren kann. Dies liegt nicht nur daran, dass, wie im Vorigen angedeutet, in Bezug auf den Film m. E. verschiedene Dimensionen der „Äußerlichkeit“ und „Innerlichkeit“ gleichzeitig betrachtet werden müssen¹¹⁶, sondern vor allem auch daran, dass die Wirkung des Films m. E. von keinem noch so differenzierten Gesamtmodell vollständig beschrieben werden könnte, da sie sich erst zwischen *einem bestimmten* Film und *einem bestimmten* Menschen zu *einem bestimmten* Moment individuell ergibt.¹¹⁷

Dennoch wurde die Wirkung des Films in verschiedenen Positionen herausgearbeitet und ein Gesamtmodell skizziert, das zumindest viele jener Punkte anspricht, die beachtet werden müssen, um die Wirkung des Films m. E. ausreichend beschreiben zu können. Grundsätzlich stand dabei ein Blick auf die „Innerlichkeit“ im Zentrum, indem Identifikation und Illusion besondere Beachtung fanden, diese jedoch wurden, wenn eine eindeutige Klärung der Begriffe oder der dahinterstehenden Prozesse auch nicht möglich war, als in das komplexe System der „innerlichen“ und „äußerlichen“ Filmdimensionen eingebettete Größen erkennbar. Auch die in den verschiedenen in dieser Arbeit behandelten Ansätzen beschriebenen Funktionen des Films schließlich lassen sich gemeinsam darstellen: So kann Carrolls Funktion des „Clarificationism“¹¹⁸ mit der Identifikation verbunden werden, da diese dem Zuseher, wie Neill darstellt, Zugang zu neuen Emotionen eröffnet.¹¹⁹ Es erscheint m. E. jedoch fraglich, ob *völlig neue* Emotionen durch Identifikation möglich sind (wie Neill meint) – vielmehr kann mit Carroll vielleicht betont werden, dass vorhandene Emotionen aktiviert und erweitert werden. Die Funktionen, die Carroll und Neill dem Film zuschreiben, werden damit als sehr ähnlich erkennbar, in Verbindung beider Modelle kann das Publikum also

¹¹⁶ Wobei diese Arbeit zwar einen großen Teil davon zumindest ein wenig anzusprechen versucht, aus Gründen des Umfangs eine vollständige Skizze aber gar nicht möglich ist – vgl. hierzu die gerade gemachte Anmerkung zur „Äußerlichkeit“ des „ungesehenen Films“, die hier weder näher charakterisiert, noch mit den anderen näher behandelten Dimensionen der „Äußerlichkeit“ und „Innerlichkeit“ des Films verbunden werden kann. Weiters ist die Existenz anderer, in dieser Arbeit nicht erwähnter Betrachtungsebenen vorstellbar – das hier skizzierte Modell möchte also keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

¹¹⁷ Beispielsweise identifiziert sich ein Mensch beim Sehen eines Films zu einem Zeitpunkt vielleicht viel stärker als zu einem anderen Zeitpunkt (an dem er beispielsweise mehr als Außenbeobachter reagieren würde), da die für die Identifikation als notwendig festgestellten Gemeinsamkeiten zwischen Figuren und Zusehern je nach Tagesverfassung variieren können. Diese Unterschiede potenzieren sich, wenn man die innerlichen Veränderungen mitbedenkt, die Menschen über Jahre erfahren.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2.5. dieser Arbeit

¹¹⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.2. dieser Arbeit

sowohl durch „Außenbeobachterreaktionen“, als auch durch Identifikation sein Wissen, seine Emotionen und seine Moral erweitern.

Birgit Recki (sowie Stanley Cavell) schließlich schreiben dem Film Funktionen zu, die mit seinen „äußeren“, auratischen Eigenschaften zusammenhängen¹²⁰: So betont Recki vor allem den Genuss des Handlungssuspens, des Aufatmens und des „göttlichen“ Blicks auf eine Welt, die unser Bedürfnis nach Wirklichkeit stillen kann. Jedoch spricht der Film ihr zufolge durch seinen Realismus auch unsere Wünsche und Nöte an, womit sich eine Brücke zu Jameson schlagen lässt, der hier politische Möglichkeiten und gesellschaftliche Funktionen des Films aufzeigt.¹²¹

Zusammen mit den politischen und gesellschaftlichen Funktionen des Films, die Walter Benjamin und Kaja Silverman andeuten¹²², ergibt sich ein Blick auf eine breite Palette von Funktionen, die in den verschiedenen in dieser Arbeit behandelten Positionen herausgearbeitet wurden. Zwar können dem Film, wie bereits mehrmals gesagt, keine so spektakulären Funktionen zugeschrieben werden, wie Walter Benjamin sie noch herausstellte, dennoch aber ist dieses Medium weit mehr als nur ein bloßes Mittel zur Unterhaltung und Zerstreuung.¹²³

¹²⁰ Auch an dieser Stelle also wird deutlich, dass das Einbeziehen mehrerer Betrachtungsebenen eine umfassendere Beschreibung auch der Funktionen des Films erlaubt.

¹²¹ Vgl. hierzu Kapitel 1.5. dieser Arbeit

¹²² Wobei beide, was nicht übersehen werden darf, teilweise von erst erwünschten Funktionen sprechen und dem aktuell existierenden Film auch kritisch gegenüberstehen.

¹²³ Zu weiteren hochinteressanten Funktionen des Films besonders im Kontext der Identifikation, die aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit nicht dargestellt werden können, vgl. Mahrenholz: Zur Physiognomie von Grenzen. a. a. O.; sowie Bellour, Raymond: Eine andere Hypnose. In: Film denken. Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 213-235, wobei hier insbesondere auf den Standpunkt von Roland Barthes verwiesen sei.

Schluss

Diese Diplomarbeit behandelte die grundlegende Frage, welche Wirkungsweisen und Funktionen des narrativen Films in der Filmphilosophie beschrieben werden, wobei die Begriffe bzw. Prozesse der Identifikation und der Illusion besondere Berücksichtigung fanden.

In drei Kapiteln wurden einerseits verschiedene filmphilosophische Positionen inhaltlich dargestellt und so ein bisher nicht existierender Überblick ermöglicht, andererseits wurde vor allem im dritten Kapitel dieser Arbeit der Versuch unternommen, durch die Verbindung bestimmter Thesen aus den hier behandelten Werken ein Gesamtmodell der Wirkung und Funktion des Films zu skizzieren.

Um dies zu ermöglichen wurde ein System von „innerlichen“ und „äußerlichen“ Betrachtungsebenen entwickelt, mit welchem die unterschiedlichen Ansätze charakterisiert und teilweise verbunden werden konnten.

Auf diese Weise war es möglich, die in dieser Arbeit zentrale These zu verteidigen, dass die Identifikation berücksichtigt werden muss, um die Wirkung des Films beschreiben zu können. Obwohl Identifikation und Illusion umstrittene Begriffe sind und keine eindeutige Klärung dieser Vorgänge möglich war, fand eine Annäherung zumindest an jene Umstände statt, unter denen die Identifikation auftreten kann.

Andererseits lässt diese Arbeit, die sich mit einem bisher wenig behandelten Gebiet befasst, viele Fragen und großen Raum für weitere Forschungen offen – so müssten beispielsweise die Tiefenstruktur der Identifikation, sowie der Begriff der Illusion geklärt werden.

Weiters könnte das Thema dieser Arbeit – die Funktion und Wirkung des Films – sowohl im Werk der hier genannten AutorInnen (beispielsweise bei Stanley Cavell oder Simone Mahrenholz), als auch im Werk vieler anderer FilmphilosophInnen weiter vertieft werden. Schließlich konnten auch die hier entwickelten Betrachtungsebenen weder vollständig skizziert werden (so mussten Stilmittel des Films wie Montage und Kameraperspektive aus Gründen des Umfangs fast völlig unerwähnt bleiben), noch kann davon ausgegangen werden, dass alle möglichen Ebenen der Filmbetrachtung hier Erwähnung finden konnten.

Dennoch aber konnte diese Arbeit einen Teil der Wirkungen und Funktionen des Films darstellen, die in der Filmphilosophie beschrieben werden, sowie ein zumindest in Ansätzen umfassendes Modell andeuten, welches für die Untersuchung der Wirkung und Funktion des Films – mit besonderer Berücksichtigung von Identifikation und Illusion – fruchtbar erscheint.

Literatur

Bellour, Raymond: Eine andere Hypnose. In: Film denken. Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 213-235

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Band I/2, Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 7-50 [= KWA 1939]

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Band I/2, Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 431-469 [= KWA 1935]

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 45-64

Bordwell, David, Carroll, Noël (Hrsg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996

Bordwell, David: Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996, S. 3-36

Carroll, Noël: A Philosophy of Mass Art. Oxford: Clarendon Press 1998

Carroll, Noël: Art, Narrative, and Emotion. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 215-235

Carroll, Noël: Art, Narrative, and Moral Understanding. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 270-293

Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001

Carroll, Noël: Film, Emotion and Genre. In: Film denken – Thinking film. Film & Philosophy. Hrsg. v. Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 161-185

Carroll, Noël: Horror and Humor. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 235-254

Carroll, Noël: Moderate Moralism. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 293-306

Carroll, Noël: Simulation, Emotions, and Morality. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 306-316

Carroll, Noël: The Paradox of Junk Fiction. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 335-347

Carroll, Noël: The Paradox of Suspense. In: Carroll, Noël: Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. 254-270

Carroll, Noël: The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the heart. New York: Routledge 1990

Cavell, Stanley: Aus: *Die Welt betrachtet*. In: Filmästhetik. Wien: Oldenbourg 1999, S. 84-102

Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1979

Currie, Gregory: Film, Reality, and Illusion. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996, S. 325- 344

Jameson, Fredric: Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 103-139

Kettner, Matthias: Eine Projektion der Moderne: Mary Shelleys „Frankenstein“. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 268-299

Kivy, Peter: Foreword. In: Carroll, Noël: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001, S. ix-xiv

Liebsch, Dimitri (Hrsg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Paderborn: mentis 2005

Liebsch, Dimitri: Philosophie und Film. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hrsg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: mentis 2005, S. 7-26

Mahrenholz, Simone: Zur Physiognomie von Grenzen. Symbol- und subjekttheoretische Überlegungen, ausgehend vom Medium Film. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 61-83

Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): *Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie*, Konstanz 1999. Workshop-Beiträge. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 1999

Nagl, Ludwig (Hrsg.): Filmästhetik. Wien: Oldenbourg 1999

Nagl, Ludwig, Waniek, Eva, Mayr, Brigitte (Hrsg.): Film denken – Thinking film. Film & Philosophy. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004

Nagl, Ludwig: „Film and Self-Knowledge“: Philosophische Reflexionen im Anschluss an Cavell und Mulhall. In: Film denken. Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2004, S. 31-46

Nagl, Ludwig: Ansätze zu einer (noch ausstehenden) Philosophie des Films: Benjamin, Cavell, Deleuze. In: Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie, Konstanz 1999. Workshop-Beiträge. Hrsg. v. Jürgen Mittelstraß. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 1999, S. 1231-1238

Nagl, Ludwig: Einleitung: Denken und Kino. Das neue philosophische Interesse am Film. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 7-34

Nagl, Ludwig: Stanley Cavells Philosophie des Films. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Nr. 1, 2002, S. 163-174

Neill, Alex: Empathy and (Film) Fiction. In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hrsg. v. David Bordwell und Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1996, S. 175-194

Neill, Alex: Fiction and the Emotions. In: American Philosophical Quarterly. Volume 30, Nr. 1, Jänner 1993, 1-13

Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 35-60

Riege, Diana: Der Begriff der Identifikation in der Film- und Fernsehanalyse. München: GRIN-Verlag 2006

Schöttker, Detlev: Kommentar. In: Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 99-254

Silverman, Kaja: Politische Ekstase. In: Filmästhetik. Hrsg. v. Ludwig Nagl. Wien: Oldenbourg 1999, S. 140-175

Abstract deutsch

Titel der Diplomarbeit:

Zur Wirkung und Funktion des narrativen Films

Filmphilosophische Betrachtungen mit besonderer Berücksichtigung von
Identifikation und Illusion

Verfasserin:

Sabina Christina Zeithammer

Die Filmphilosophie ist ein relativ kleines Feld, das besonders im deutschsprachigen Raum bisher (noch) wenig Beachtung fand. Aus diesem Grund gibt es neben Aufsatzsammlungen, die Werke unterschiedlicher AutorInnen vereinen, kaum Texte, die einen Überblick über verschiedene Positionen erlauben. Diese Lücke möchte die vorliegende Diplomarbeit ein wenig kleiner machen.

Im Zentrum der Arbeit steht eine grundlegende Frage: Wie werden Wirkung und Funktion des narrativen Films in der Filmphilosophie beschrieben?

Um einige Antworten auf diese Frage zusammenzutragen, werden Texte verschiedener FilmphilosophInnen dargestellt, verknüpft und verglichen. Besonders zwei Philosophen stehen dabei im Mittelpunkt, deren Werke einer genaueren Betrachtung unterzogen werden: Walter Benjamin („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“) und Noël Carroll („Beyond Aesthetics“). Weiters werden Texte von Fredric Jameson, Kaja Silverman, Alex Neill und Birgit Recki behandelt.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel, in denen bestimmte Positionen bzw. Themen im Zentrum stehen. Im ersten Kapitel werden gesellschaftliche und politische Funktionen und Wirkungsweisen des Films in Werken Benjamins, Jamesons und Silvermans beschrieben, im zweiten und dritten Kapitel Auswirkungen der Filmrezeption auf Kognitionen, Emotionen und die Moral der Zuseher, sowie damit verknüpfte Funktionen des Films, in Werken Carrolls und Neills dargestellt.

Besondere Berücksichtigung wird in allen Kapiteln weiters auf die Themen Identifikation und Illusion gelegt, die in den behandelten Werken in sehr unterschiedlichem Umfang Beachtung (oder, beispielsweise bei Carroll, Ablehnung) finden. Die zentrale These der vorliegenden

Arbeit ist jedoch, dass die Wirkung des narrativen Films nicht ohne Berücksichtigung besonders der Identifikation beschrieben werden kann.

Aus diesem Grund wird neben dem Ziel der Arbeit, einen Überblick über die in den hier behandelten Werken dargestellten Wirkungsweisen und Funktionen des Films zu geben, der Versuch unternommen, eine Theorie der Betrachtungsebenen zu skizzieren, auf welchen das Medium Film *angesehen* werden muss, um seine Wirkung (zumindest annähernd) umfassend beschreiben zu können.

Von zentraler Bedeutung ist hierbei das Begriffpaar *innerlich/äußerlich*, mit welchem die unterschiedlichen Betrachtungsweisen des Films in den dargestellten Texten charakterisiert werden. Positionen, die die Identifikation darstellen oder berücksichtigen, werden hiermit als Ansätze beschreibbar, die eine *innerliche* Sichtweise haben.

Weder reicht jedoch eine *innerliche* Filmbetrachtung aus, noch gibt es nur *eine* Betrachtungsebene, auf der *innerliche* oder *äußerliche* Sichtweisen stattfinden können – um die Wirkung des Film unter Berücksichtigung der *Möglichkeit* eines Identifikationsprozesse zu beschreiben (Identifikation ist, wie im zweiten und dritten Kapitel herausgearbeitet wird, nicht die einzige Form der Reaktion auf einen Film), müssen unterschiedliche Ebenen der Innerlichkeit und Äußerlichkeit in Betracht gezogen werden, die untereinander eng verknüpft sind.

Diese komplexe Theorie verschiedener innerlicher und äußerlicher Betrachtungsebenen wird im dritten Kapitel anhand eines Gesamtmodells entwickelt, das Thesen aus den verschiedenen in dieser Diplomarbeit behandelten Positionen zu vereinigen versucht (von zentraler Bedeutung ist beispielsweise Benjamins Begriff der *Aura*).

Auf diese Weise wird, neben einem Überblick über Wirkungsweisen und Funktionen des narrativen Films in verschiedenen filmphilosophischen Texten, angedeutet, welche Merkmale des Films, der Filmrezeption und der Reaktion auf den Film *gemeinsam* analysiert und dargestellt werden müssen, um eine (zumindest ansatzweise) umfassende Beschreibung der Wirkung (und der damit zusammenhängenden Funktionen) des Films zu ermöglichen.

English abstract

On the effect and function of narrative film

A filmphilosophical approach focusing on identification and illusion

By:

Sabina Christina Zeithammer

Filmphilosophy is a relatively small field, with, as yet, a particular lack of a german-speaking audience. Apart from collections of essays summarizing the works of different authors hardly any german language literature exists providing a comprehensive outline of the various positions and arguments. This diploma thesis attempts to contribute to closing this gap.

This diploma thesis focuses on the filmphilosophical description of the effect and function of narrative film. It intends to provide a comparative approach, paying particular attention to the works of two authors: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” by Walter Benjamin and “Beyond Aesthetics”, by Noël Carroll. In addition, contributions by Frederic Jameson, Kaja Silverman, Alex Neill and Birgit Recki will be examined.

The present diploma thesis is divided into three chapters. Part one will deal with the social and political functions and the effects of film as dealt with in the writings of Benjamin, Jameson and Silverman. Part two and three will focus on the receptive implications of film on cognition, emotions and moral understanding of the audience, as well as therewith connected functions of film, as outlined in the works of Carroll and Neill.

Particular heed will be paid throughout all chapters to the issues of identification and illusion, which the examined authors award varying degree of attention (or, as in the case of Carroll, rejection). This diploma thesis will argue that the effect of narrative film cannot be described without paying particular attention to the issue of identification.

Apart from providing an overview of the various descriptions of function and effect of film in the examined works, this diploma theses will also attempt to outline a theory of levels of observation on which the medium film has to be viewed in order to arrive at a comprehensive description of its effect.

Central to this theory are the terms “internal” and “external” which characterise the approach taken in the examined works. Positions describing or paying attention to identification are consequently classed as “internal” approaches.

However, neither is an “internal” observation sufficient, nor is there merely one level of observation allowing for both “internal” and “external” receptions. In order to describe the effect of film allowing for a possible process of identification (identification being, as the second and third chapter will argue, one of at least two possible reactions), different closely connected “internal” and “external” levels will be taken into consideration.

The complex theory of different “internal” and “external” levels of observation will be developed in the third chapter using a comprehensive model attempting to unite arguments of the examined texts (central to this is, to name but one, Benjamins notion of “aura”).

In conclusion, it will be suggested which characteristics of film, the film reception and the reaction to film have to be analysed and described relative and in conjunction to each other in order to arrive at a comprehensive description of the effect – and connected functions – of film.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Sabina Christina Zeithammer
Geboren am	2. April 1983 in Wien

Ausbildung

Seit 2001	Studium der Philosophie im Hauptfach, sowie der Germanistik und Psychologie (im ersten Studienabschnitt), bzw. der Germanistik und Theater-, Film- und Medienwissenschaft (im zweiten Studienabschnitt) in einer Fächerkombination
1993 – 2001	BG3 Gymnasium Kundmanngasse in 1030 Wien

Nebentätigkeiten

Seit März 2007	Filmkritikerin bei www.filmnews.at – Neues vom europäischen Film
Seit 1999	Diverse Ferien- und Nebenjobs, zuletzt Albertina Wien und Belvedere Wien