

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kriminalfilm im Deutschunterricht: mediendidaktische
Überlegungen zur Emotionslenkung

verfasst von | submitted by
Kristina Zechmann BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Psychologie und
Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Dr. Dieter Merlin

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinem Nachbarn Ossi Steiner für seine Unterstützung bei der Korrektur bedanken. Seine Bereitschaft, die Arbeit in ihrer Gesamtheit durchzulesen und mit Hinweisen zu versehen, weiß ich sehr zu schätzen.

Besonderer Dank gilt außerdem meiner ehemaligen Kollegin und inzwischen guten Freundin Sandra Bittmann, deren äußerst genaues und ausführliches Lektorat samt hilfreicher Anmerkungen und wertvoller Verbesserungsvorschläge maßgeblich zur qualitativen Aufwertung der Masterarbeit beigetragen hat.

Ebenso danke ich meiner langjährigen Freundin Michelle Brandauer, die – trotz eingeschränkter zeitlicher Ressourcen – die Mühe auf sich genommen hat, Feedback zu den Filmanalysen zu geben und mir auch sonst immer mit offenem Ohr zur Seite stand.

Spezieller Dank richtet sich an meinen Betreuer, Herrn Dr. Dieter Merlin, der mich maßgeblich bei der Themenfindung und Konzeption dieser Arbeit unterstützt hat. Mit fachlicher Expertise und konstruktiven Anregungen stand er bei Rückfragen jeglicher Art beratend zur Verfügung, ließ mir jedoch während des Schaffensprozesses genügend Freiraum, um eine eigenständige Herangehensweise entwickeln und umsetzen zu können.

An dieser Stelle möchte ich selbstverständlich auch meiner größten Unterstützerin danken: meiner Mama. Sie hat mich in jeder Lebensphase gefördert und mein Studium überhaupt erst möglich gemacht. Ihr unerschütterlicher Glaube an mich und ihre verständnisvollen und bestärkenden Worte waren mir eine wichtige Stütze. Ihre verständnisvolle und geduldige Begleitung der – passend zum Themenschwerpunkt – emotionalen Achterbahnfahrt, die ich während des Schreibprozesses durchlebte, haben mir sehr viel bedeutet.

Abschließend möchte ich mich noch bei all jenen Freund*innen, Kolleg*innen und Bekannten bedanken, die hier zwar nicht namentlich genannt sind, mir jedoch Mut zugesprochen und mich auf meinem Weg begleitet haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Emotionalität und Film im Deutschunterricht	4
2.1	Der Emotionenbegriff	7
2.2	Filmästhetische Mittel und ihre emotionale Wirkung	10
2.2.1	Einstellungsgrößen	11
2.2.2	Farbgestaltung	15
2.2.3	Tongestaltung	17
2.3	Emotionslenkung auf Makroebene	26
2.3.1	Empathische Prozesse in der Filmrezeption	29
2.3.2	Filmerleben und Alteritätserfahrung	38
3	Dem Krimi auf der Spur – das didaktische Potenzial von Kriminalfilmen	48
3.1	Genrekonzept und Merkmale	50
3.1.1	Problematik der Genreklassifizierung und Subgenres	54
3.1.2	Gängige Elemente, Strukturen und Themen	64
3.2	Emotionslenkung im Kriminalfilm	70
4	Anwendungsteil: Exemplarische Fallanalysen	96
4.1	Narration und Emotionalität in KNIVES OUT (2019)	97
4.2	Genderklischees in GIRL ON THE TRAIN (2016)	105
4.3	Emotionale Aspekte der Sozialkritik in JOKER (2019)	113
4.4	Momente der Irritation in ANATOMIE EINES FALLS (2023)	123
5	Conclusio	131
6	Quellenverzeichnis	135
7	Abbildungsverzeichnis	142
	Anhang	143

1 Einleitung

Der Einsatz von Filmen im Rahmen des Deutschunterrichts ist bereits seit geraumer Zeit gängige Praxis und hat sich als bereicherndes Element im schulischen Kontext etabliert. Als integraler Bestandteil von Bildungsstandards und Lehrplänen hat das Medium Film eine verstärkte Anerkennung erfahren, was sich auf theoretischer Ebene in zahlreichen fachdidaktischen Auseinandersetzungen und Diskussionen widerspiegelt. Lehrpersonen steht grundsätzlich ein breites Spektrum an audiovisuellen Medienangeboten unterschiedlichster Gattungen und Formatvarianten (z.B. Kurz- und Langfilme) zur Verfügung, das gegenwärtig durch den Internetzugang, so beispielsweise über das kostenlose Videoportal YouTube, besonders leicht zugänglich sowie flexibel abrufbar geworden ist. Diese Vielfalt lässt sich gezielt für die Unterrichtsgestaltung nutzen. Allerdings herrscht mitunter eine Diskrepanz zwischen theoretischen Ansätzen und tatsächlicher Umsetzung im schulischen Alltag. Oftmals wird nämlich die didaktische Funktionalität unterschätzt, was dazu führt, dass Filme lediglich auf ihre Verwendung als Hilfsmittel mit großem Unterhaltungswert reduziert werden, etwa um Lehrinhalte zu veranschaulichen und zu vertiefen (z.B. bei Verwendung von Erklärvideos, Literaturverfilmungen etc.), zur Abwechslung bzw. Auflockerung vorausgegangener Unterrichtsmethoden oder als Belohnungszugeständnis kurz vor Beginn der Sommerferien. Dabei wird gleichzeitig verabsäumt, Filme selbst in den Fokus zu rücken und sie zum eigentlichen Gegenstand der Betrachtung zu machen. Das Vermeiden metareflexiver Auseinandersetzungen verkennt jedoch das enorme Potenzial des Mediums und lässt die zahlreichen Betrachtungsmöglichkeiten sowie die Chance zur Ausbildung filmanalytischer Kompetenzen weitgehend ungenutzt.

Angesichts der medialen Wirklichkeit, die unser Leben mittlerweile in beträchtlicher Weise durchdringt, steht gerade der Bildungsbereich in der Verantwortung, ein kritisches und bewusstes Sehen filmischer Produkte zu initiieren, um die Grundlage für ein tieferes Verständnis ihrer Funktions- und Wirkungsweise sowie ihrer Eigenschaft der Meinungsbeeinflussung zu schaffen (vgl. Bienk 2019, 11). Vor diesem Hintergrund ergibt sich für einen medienreflexiven Deutschunterricht in einer audiovisuell geprägten Medienkultur die unabdingbare Notwendigkeit einer adäquaten filmischen Alphabetisierung sowie der Sensibilisierung dafür, dass in professionellen Filmproduktionen nichts dem Zufall überlassen wird, sondern jeder einzelnen Aufnahme mehr oder minder komplexe Entscheidungsprozesse vorausgehen und bewusst gewählte ästhetische Gestaltungsmittel zugrunde liegen (vgl. ebd.).

Diese transportieren wiederum (implizite) Botschaften und beruhen auf der Intention, eine gezielte Wirkung auszulösen sowie das Publikum auf emotionaler Ebene zu beeinflussen. Dabei ist hervorzuheben, dass Filme als Medium der Darstellung von Emotionen dienen. Sie machen diese audiovisuell erfahrbar und sind dazu imstande, auch bei Zuschauer*innen Gefühle zu evozieren. Ausgehend von den bisherigen Ausführungen wählt die vorliegende Masterarbeit einen film- und rezeptionsästhetischen Ansatz, der sich mit Emotionen und deren Lenkung – einschließlich des Hervorrufens von Empathie – durch das Medium Film beschäftigt.

Ziel ist es einerseits, aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen, inwiefern bestimmte filmästhetische Mittel – wie unter anderem Einstellungsgrößen, Farbgestaltung oder Musik – dazu beitragen können, die Emotionen der filmischen Figuren zu repräsentieren und jene der Zusehenden zu lenken. Andererseits ist der Forschungsgegenstand auch für die (Fach-)Didaktik von besonderer Bedeutung, da Emotionen und deren Lenkung eine wesentliche didaktische Dimension aufweisen. Der rezeptionsästhetische Ansatz lässt sich dementsprechend in didaktische Kontexte einbetten. Insgesamt verortet sich die Arbeit in einem interdisziplinären Kontext zwischen der Deutsch-, Film- und Mediendidaktik sowie der Film- und Medienwissenschaft, denn sie zielt darauf ab, die gewonnenen fachwissenschaftlichen Erkenntnisse auf ihre Relevanz und ihr Anwendungspotenzial für den Deutschunterricht zu untersuchen. Ausgehend davon wird der Frage nachgegangen, mit welchen Methoden sich die emotionale Wirkung von Filmen verdeutlichen und im Deutschunterricht ertragreich vermitteln lässt. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf rezeptiv-analytischen sowie handlungs- und produktionsorientierten Zugängen, die für den Umgang mit dem Medium Film von besonderer Relevanz sind. Diese können einen wertvollen Beitrag zur Förderung kultureller Handlungsfähigkeit und zur Ausbildung von Filmlesefähigkeit als grundlegender Voraussetzung für das Filmverstehen leisten (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 11, 41). Im Sinne einer differenzierten und kritischen Filmrezeption ist die Entwicklung einer entsprechenden Film- und Medienkompetenz somit als zentrales unterrichtliches Ziel anzusehen.

Aus Perspektive jüngerer Ansätze der filmischen Rezeptionsforschung besteht ein Anreiz für das Forschungsinteresse und -vorhaben, da die Thematik der Emotionslenkung im Rahmen der Didaktik bisher noch weitgehend unberücksichtigt blieb. Hierfür wird im Rahmen des zweiten Hauptkapitels auch auf Modelle der Literaturdidaktik zurückgegriffen, insbesondere auf Ansätze von Kaspar H. Spinner. An dessen Ausführungen lässt sich insofern sinnvoll anknüpfen, als seine Theorien nicht nur Schüler*innen als Rezipierende in den Fokus nehmen,

sondern sich auch mit ästhetischen und Fremdheitserfahrungen sowie der Förderung von Empathie und Perspektivenübernahme beschäftigen (vgl. u.a. Spinner 2022). Darüber hinaus werden Ausarbeitungen des Filmwissenschaftlers Hans Jürgen Wulff zur Empathie als grundlegender Dimension des Filmverstehens herangezogen, um den Umgang mit der Erzeugung von Emotionen durch Filme im Unterricht zu beleuchten (vgl. u.a. Wulff 2002).

Die Masterarbeit fokussiert zudem auf das Genre des Kriminalfilms, wobei entsprechende Film- und Serienbeispiele stellenweise bereits im Kapitel zur Emotionalität genannt werden. Für die Analyse von Empathiestrukturen als wesentlichem Aspekt des Themenschwerpunkts erweist sich der Kriminalfilm als besonders geeignet. Er bietet vielfältige Möglichkeiten, um anhand gängiger Merkmale, zentraler Motive, typischer Figurenkonstellationen oder des Gut-Böse-Antagonismus das Bewusstsein für sein emotionslenkendes Potenzial zu schärfen. Ein weiteres Forschungsanliegen besteht in der Beschäftigung mit dem Genrekonzept bzw. mit der film- und genrespezifischen Gestaltungsweise im Hinblick auf die Emotionssteuerung. In diesem Zusammenhang soll neben relevanten Subgenres die Problematik der Genreklassifizierung reflektiert werden. Darüber hinaus gilt es, die Frage zu klären, inwiefern bestimmte Genre-Erwartungen die Emotionen der Rezipierenden (vorab) steuern und hervorrufen.

Der gewählte Kriminalfilmkorpus im Anwendungsteil wird auf Basis ausgewählter inhaltlicher Kriterien exemplarisch analysiert und mit den zuvor gewonnenen Erkenntnissen zur Emotionalität und zum Kriminalgenre in Verbindung gebracht. Jeder Fallanalyse ist ein Handlungsüberblick vorangestellt. Darauf folgt die genaue Analyse der Filme bzw. bestimmter Szenen. Für die getroffene Auswahl aus dem Segment der Mainstreamfilme spricht insbesondere die Tatsache, dass sie den Schüler*innen eher bekannt sind und über solche Filme im privaten Umfeld ohnehin gesprochen wird, jedoch in den meisten Fällen in unreflektierter Art und Weise, da primär Unterhaltungszwecke im Vordergrund stehen. Dadurch kann im Sinne eines medienbildenden Unterrichts direkt an die Lebensrealität der Jugendlichen angeknüpft und zu einer kritischen Auseinandersetzung im Umgang mit dem Medium Film angeregt bzw. angeleitet werden. Darüber hinaus verstehen sich die beispielhaften Fallanalysen als Impuls für eine fundiertere Betrachtung von Kriminalfilmen im Deutschunterricht. Die Ausführungen dieser Masterarbeit sollen verdeutlichen, welches Potenzial diesem didaktisch relevanten Genre im Hinblick auf emotionale Prozesse und die Ausbildung bzw. Förderung filmästhetischer Kompetenzen zukommen kann.

2 Emotionalität und Film im Deutschunterricht

Filme vermögen es wie kein anderes Medium in vergleichbarer Art und Weise, durch ihre audiovisuelle Beschaffenheit eine Handlung unmittelbar erfahrbar zu machen und eine emotionale Resonanz beim Publikum hervorzurufen. Die Kombination aus Bild- und Tonebene, in der Regel bestehend aus bewegtem Bildmaterial, Musik, Geräuschen, Schauspiel und anderen filmischen Elementen, erleichtert die Dekodierung von Inhalten und Informationen, indem die Rezipierenden nicht im vollumfänglichen Sinne auf ihre subjektive Imaginationsleistung angewiesen sind. Demzufolge lässt sich in die filmisch inszenierte Handlung mit einer geringeren kognitiven Anstrengung deutlich schneller eintauchen. Im Gegensatz zum Lesen von Büchern, wo beschriebene Szenarien, Details und Atmosphären erst durch die eigene Vorstellungskraft mental konstruiert werden müssen, präsentieren Filme solche Komponenten in expliziter Form, da sie diese von vornherein vorgeben. Schildert ein Buch beispielsweise, dass im Hintergrund laute Musik zu hören ist, so kann ein Film dies direkt umsetzen und die Lautstärke tatsächlich erfahrbar machen. Neben der reinen visuellen Informationsaufnahme und kognitiven Verarbeitung sind bei der Rezeption audiovisueller Medien auch andere Wahrnehmungsebenen (Multimodalität) involviert und gefordert, wodurch es nicht zwingend detaillierte Beschreibungen wie beim Lesen erfordert, da viele Inhalte nonverbal vermittelt werden. Obwohl der Film Informationen bereits vorstrukturiert anbietet und dadurch wiederum den Imaginationsspielraum stark einschränkt, ist er gleichzeitig dazu in der Lage, einen gewissen rezeptionsübergreifenden Erfahrungs- und Wahrnehmungskonsens zu schaffen. Durch die filmische Darbietung entsteht beim Publikum nämlich ein weitgehend übereinstimmendes kollektives Grundverständnis, insbesondere in Bezug auf das Aussehen der Figuren oder den Handlungsverlauf. Darüber hinaus ermöglichen es Filme aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaft der unmittelbaren Darstellung und Wahrnehmbarkeit, Emotionen, Gefühle oder Stimmungen der Figuren effizienter zu vermitteln. Dies erleichtert zugleich die Identifizierung mit den Charakteren, das Nachvollziehen der Handlungsdynamik und etwaiger (subtiler) Botschaften sowie die emotionale Beteiligung der Zuschauer*innen.

Filme und Emotionen sind äußerst eng miteinander verwoben und bilden zusammen eine wirkmächtige Einheit. Unabhängig von der Wahl des Aufführungs- oder Trägermediums (z.B. Fernsehen, Kino, DVD, Internet) kommt es augenblicklich zur Konfrontation mit fremden und eigenen Emotionen: von Sorge aufgrund von Berichterstattungen über Liebesbekundungen und Wutausbrüche in Talk- und Reality-TV-Shows bis hin zu verschiedensten Reaktionen wie Anteilnahme, Verwirrung, Angst und Neugier etwa durch Serien und Spielfilmproduktionen

(vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, VIII; Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007, 8). Vor diesem Hintergrund gehen Bartsch, Eder und Fahlenbrach (vgl. 2007, 9) von einer medialen Doppelrolle der Darstellung und Auslösung von audiovisuellen Emotionen aus:

Audiovisuelle Medien thematisieren Emotionen in allgemeiner Form, zeigen die Gefühle realer Personen oder erfundener Figuren und lenken das emotionale Erleben der Zuschauer. Dies betrifft nicht nur deren Emotionen während des Film- und Fernsehens, sondern auch emotionale Erwartungen davor und emotionale Verarbeitungsprozesse danach. Auch die Motive, audiovisuelle Medien zu nutzen, sind zum großen Teil emotionaler Art. [...] Es kann also angenommen werden, dass audiovisuelle Medienangebote die Emotionskultur moderner Gesellschaften in doppelter Hinsicht prägen. Zum einen sind sie privilegierte Mittel der Darstellung von Emotionen: In Bild, Ton und Sprache thematisieren und bewerten sie Emotionalität auf vielfältige Weise. Zum anderen sind sie Mittel der Erzeugung affektiver Reaktionen auf Seiten der Zuschauer. (ebd., 8-9)

Daraus lässt sich in weiterer Folge schließen, dass ein Film ohne Emotionen, seien es nun diejenigen, die Teil der Handlung selbst sind oder jene, die aufseiten des Publikums hervorgebracht werden, nicht nur unvollständig, sondern auch nahezu undenkbar erscheint. Sie stellen die entscheidende Essenz dar, die Filmen erst Leben einhaucht, ihnen ermöglicht ihr volles Potential zu entfalten und ihre Gesamtwirkung maßgeblich bestimmt. In Bezug auf die Rezeptionsebene erweist es sich als besonders problematisch, wenn Filme es nicht schaffen, eine emotionale Aktivierung bzw. Betroffenheit zu verursachen. Damit verfehlen sie eine ihrer zentralsten Aufgaben, wirken langweilig oder nichtssagend. Außerdem werden diese wohl kaum nachhaltig in Erinnerung behalten, da gerade Emotionen als Mittel zur Generierung von Aufmerksamkeit fungieren (vgl. Heiser 2020, 18). Nach diesem Verständnis hängt der Erfolg eines Films auf lange Sicht gesehen vor allem auch davon ab, inwiefern durch die emotionale Resonanz auf denselben das Begehren für mehr geweckt werden kann. Dies zeigt sich unter anderem anhand der Weiterempfehlungshäufigkeit, des Konsums filmbezogener Interviews mit Akteur*innen sowie anderweitigem ergänzendem Material wie dem Director's Cut, Videos zum Making-of oder Outtakes. Zudem steigt das Interesse für Hintergrundinformationen (z.B. Drehorte), die Nachfrage nach Fan-Artikeln sowie das Bedürfnis für Interaktionen auf Social-Media-Plattformen (z.B. Verlinkungen, Kommentare unter Social Media Posts). Lediglich über Filme, die ihr Publikum ansprechen und in irgendeiner Form emotional ergreifen, wird in einem den Rezeptionsprozess übersteigenden Ausmaß vermehrt nachgedacht.

Wie bereits aus den vorangegangenen Ausführungen hervorgeht, ist das Medium Film nicht nur als Lieferant von inhaltlichen Themen zu begreifen, sondern auch als solches, dass ein enormes Affektpotential bei den Zuschauer*innen mobilisiert und deshalb notwendigerweise in seiner ästhetischen Eigenart und Wirkungsweise zu erfassen ist (vgl. Abraham 2018, 12).

Für den Umgang im Kontext eines medienreflexiven Deutschunterrichts ergibt sich demnach die Notwendigkeit, den Fokus neben dem, was erzählt oder dargestellt wird, ebenso darauf zu richten, wie dies geschieht, beispielsweise durch die Frage, wie Filme Gedanken und Gefühle transportieren (vgl. ebd.). Sie bedienen sich hierfür, so viel sei vorweggeschickt, verschiedenster für die Emotionsbetonung der Figuren sowie Emotionslenkung der Zusehenden relevanter Gestaltungsmittel (z.B. Einstellungsgrößen, Musik, Farbdramaturgie etc.), auf welche im weiteren Verlauf dieses Hauptkapitels noch genauer eingegangen wird. In der gegenwärtigen Rezeptionspraxis Heranwachsender zeigt sich inzwischen eine deutlichere Wertschätzung gegenüber der filmischen Künstlichkeit ihrer jeweiligen Mittel (u.a. CGI-Effekte), sprich der Film wird als etwas ‚Gemachtes‘, also ästhetisch, wahrgenommen (vgl. ebd., 25). Dementsprechend verfügen Schüler*innen bereits vielfach über Sehgewohnheiten sowie ästhetische Kompetenzen, ohne explizit auf das Künstliche hingewiesen werden zu müssen (vgl. ebd.). Für den Unterricht eröffnet sich durch einen solchen Ausgangspunkt die chancenreiche Möglichkeit, an das schon vorhandene Vorwissen der Jugendlichen anzuknüpfen und dieses weiter zu vertiefen. Der Erwerb filmanalytischer Kompetenzen dient dabei neben der Entwicklung eines kritischen Blicks während der Rezeption insbesondere der Bewusstmachung ästhetischer Werte, die wiederum „vor allem die Stärkung der individuellen Autonomie des Betrachters angesichts der allgegenwärtigen Präsenz audiovisueller Medien in der heutigen Lebenswelt“ zum Ziel haben (Bienk 2019, 15). Dass Alltagserfahrungen, Wünsche, Konflikte oder Emotionen der Rezipierenden aufgegriffen und auf der Leinwand häufig in dramatisierter Form präsentiert werden, führt vor Augen, wie geschickt Filme Anknüpfungspunkte zwischen den Figurenschicksalen und der eigenen Realität schaffen (vgl. ebd.). Dadurch haben sie in Bezug auf die lebensweltliche Orientierung, die Identitätsbildung von allen Altersgruppen sowie die Beurteilung der sozialen Realität an Bedeutung gewonnen und müssen gleichzeitig als Sozialisationsmedium verstanden werden (vgl. Abraham 2018, 24).

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich das Begriffsverständnis von Emotionalität als Hyperonym für einen umfassenden Komplex emotionaler Phänomene auf den Sammelband *Kinogefühle – Emotionalität und Film* von Matthias Brütsch und Vinzenz Hediger u.a. (2005) stützt, weswegen auch die Benennung dieses Hauptkapitels in Anlehnung daran erfolgt. In dem Sammelwerk wird Emotionalität konkret als „Feld, das Empfindung, Affekt und Emotion umfasst“ (ebd., 7) verstanden. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden vor allem die Termini Emotionen, Affekte sowie deren zugrunde liegenden Mechanismen genauer betrachtet. Zudem wird die Empathie, die als Brücke zwischen dem filmischen Geschehen und der emotionalen Reaktion des Publikums fungiert, eine zentrale Rolle einnehmen.

2.1 Der Emotionenbegriff

Was genau sind Emotionen und wie unterscheiden sie sich von den im alltäglichen Sprachgebrauch oft synonym verwendeten Begriffen Gefühle und Affekte? Inwiefern können sie von der Stimmung abgegrenzt werden? Wo lässt sich in diesem Kontext wiederum die Empathie, deren verwandte Begriffe Einfühlung und Perspektivenübernahme sind, verorten? Diesen und ähnlichen Fragen gilt es im Rahmen dieses Kapitels näher auf den Grund zu gehen, da eine begriffliche Differenzierung die komplexe und vielschichtige Beschaffenheit von Emotionen offenbart. Die emotionale Dimension des Filmerlebens, sprich wie Filme Emotionen erzeugen, Empathie hervorrufen und die Stimmung der Zuschauer*innen beeinflussen können, ist vor allem für Filmemacher*innen entscheidend, da sie gezielte Entscheidungen über die Lenkung der Emotionen treffen sowie auf das Auslösen bestimmter Reaktionen abzielen. Je effektiver diese emotionale Steuerung umgesetzt wird, desto eher und länger andauernd scheinen Filme uns außerdem auch nach der Rezeption noch in einer bestimmten Gefühlslage zu halten. So kann beispielsweise eine Komödie nachhaltig fröhlich stimmen, während ein Thriller oder Horrorfilm wiederum Gefühle der Anspannung und Aufregung provozieren, die auch noch einige Zeit nach dem Ansehen nachwirken können.

Die Emotionsforschung hat bislang eine Vielzahl an verschiedenen Definitionsvorschlägen hervorgebracht, wobei bis heute unter den Forschenden Uneinigkeit hinsichtlich einer allgemeinen Begriffsbestimmung besteht (vgl. Höfer 2013, 21; Maderthaner 2021, 295; Uhrig 2015, 26). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass es sich dabei um ein interdisziplinäres Unterfangen handelt, das unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen wie Soziologie, Philosophie und Neurowissenschaften gleichermaßen betrifft. Allein die Psychologie unterscheidet zwischen einer breiten Palette emotionstheoretischer Ansätze, die in ihren Erklärungsmodellen und Schwerpunktsetzungen mitunter stark voneinander abweichen können. Je nachdem, welche Definition zugrunde liegt, lassen sich die Emotionstheorien in drei wesentliche Gruppen einteilen, nämlich *Verhaltenstheorien*, *mentalistische Theorien* sowie *Syndromtheorien* (vgl. Uhrig 2015, 27). Die Verhaltenstheorien gründen auf dem behavioristischen Ansatz, welcher postuliert, dass als Forschungsgegenstand ausschließlich intersubjektiv Beobachtbares dienen kann, sprich in Bezug auf Emotionen objektiv beobachtbare körperliche Reaktionsmuster, welche durch bestimmte Reize ausgelöst werden (vgl. ebd., 27f.). Die mentalistischen Theorien hingegen integrieren neben rein körperlichen Vorgängen auch kognitive Prozesse bei der Erklärung des Entstehens von Emotionen (vgl. ebd., 28f.). Die dritte Theoriegruppe in der Emotionspsychologie versteht sich gewissermaßen als

Synthese der ersten beiden und erweitert das Emotionsauftreten um den Bereich der Handlungsimpulse sowie des ausgelösten Verhaltens (vgl. ebd., 30). Emotionen werden also als ein Syndrom aus mentalen Zuständen, physiologischen Reaktionen und Verhalten aufgefasst (vgl. ebd.). Keine der genannten Emotionstheorien konnte jedoch als allein gültige empirisch bestätigt werden (vgl. Maderthaner 2021, 300). In der modernen Forschung spielen insbesondere neurowissenschaftliche Erkenntnisse eine zentrale Rolle und das limbische System wird als hauptverantwortlich für die Emotionsentstehung angesehen, da es die Funktion erfüllt, Erlebnisse zu bewerten, Verhalten zu regulieren bzw. Reaktionen zu veranlassen (vgl. ebd., 300f.). Aus den Erkenntnissen der verschiedenen Emotionstheorien lässt sich jedoch ableiten, dass Emotionen das Resultat aus dem Zusammenspiel von physiologischer Erregung (Schweißausbruch, Erröten etc.), kognitiver Verarbeitung (Gedankenabläufe wie z.B. Abwägen der Konsequenzen oder Erinnerung an ähnliche Situationen) und Verhaltensreaktionen (u.a. Mimik und Gestik) darstellen (vgl. Rettenwender 2012, 189, 192). Emotionen lassen sich daher als Oberbegriff für integrative, komplexe und wertende Reaktionen des gesamten Organismus auf eine gegebene Situation, einen äußeren Reiz oder ein inneres Geschehen definieren (vgl. Maderthaner 2021, 295). Im Gegensatz dazu werden Gefühle „im engeren Sinn als die subjektive Erlebnisqualität, also nur als ein Teil der Emotion angesehen“ (Höfer 2013, 25) und erfassen weder körperliche Aspekte noch das Ausdrucksverhalten (vgl. ebd.). Darüber hinaus variieren Emotionen in ihrer Dauer und Intensität: Eine schwach ausgeprägte, aber lang anhaltende Emotion, welche sich auf das gesamte Erleben auswirkt, wird als Stimmung bezeichnet, eine kurzfristige, meist heftige und intensive Emotion dagegen als Affekt (vgl. Maderthaner 2021, 296). Charakteristisch für Affekte ist, dass sie üblicherweise abrupt auftreten und mit einem Verlust der Handlungskontrolle einhergehen (vgl. Höfer 2013, 25). Im Kontext von Krimis¹ oder realen Verbrechen sind Affekthandlungen als Motive keineswegs eine Seltenheit. Ein Beispiel hierfür findet sich im Kriminalfilm DER TALENTIERTE MR. RIPLEY (USA 1999, R: Anthony Minghella), wo der Protagonist im Affekt (infolge eines Streits) einen Mord begeht.

Unter den Verhaltensreaktionen, welche als grundlegende Begleitkomponente einer Emotion gelten, erhielt in der Emotionsforschung besonders der Gesichtsausdruck Aufmerksamkeit (vgl. Uhrig 2015, 31). Der US-amerikanische Psychologe Paul Ekman kommt zu dem Schluss, dass Menschen grundlegende Emotionen weltweit in nahezu der gleichen Weise und unabhängig von Kultur, Geschlecht, Rasse oder Erziehung erkennen und zum Ausdruck bringen (vgl. ebd.;

¹ In seiner abgekürzten Form steht der Begriff häufig für Kriminalromane, wobei er sich nach einem weiter gefassten Verständnis, wie in dieser Masterarbeit angenommen, auch auf Kriminalfilme und -serien bezieht.

Tan 2005, 266; Uhrig 2015, 31). In seinen Studien untersuchte er die Universalität emotionaler Gesichtsausdrücke und bestimmt sieben Basisemotionen: Angst, Freude, Ekel, Überraschung, Trauer, Verachtung und Zorn (vgl. Ekman 2010, 82). Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie über charakteristische, universale Gesichtsausdrücke verfügen (vgl. ebd.). Emotionen dienen laut Ekman vor allem dazu, rasch auf entscheidende Ereignisse zu reagieren und zu ermöglichen, sich ohne längeres Nachdenken mit diesen auseinanderzusetzen (vgl. ebd., 26f.). Sie senden Signale nach außen und bewirken Veränderungen unter anderem in unserer Mimik, Gestik, Körperhaltung und Stimme, was allerdings nicht durch eine bewusste Steuerung erfolgt, sondern automatisch geschieht (vgl. ebd., 28). Bei Mitgefühl (Empathie) und Mitleid handelt es sich dem Psychologen zufolge jedoch nicht um Emotionen, sondern vielmehr um die Reaktion auf die Emotion anderer Menschen (vgl. ebd., 249). Während die kognitive Empathie erkennen lässt, was ein anderer fühlt, ermöglicht die emotionale Empathie zu fühlen, was andere fühlen (vgl. ebd.).

Als Experte für Emotionsforschung und nonverbale Kommunikation sowie aufgrund seiner gehaltvollen Arbeiten über das Lügen wurde Ekman von verschiedensten Behörden, wie beispielsweise der Polizei, dem FBI, der CIA und der Justiz, bei Kriminalermittlungen vielfach beratend hinzugezogen (vgl. ebd., 20). Durch die Analyse von sogenannten Mikroausdrücken, also extrem kurzen Gesichtsregungen von weniger als einer fünftel Sekunde, lässt sich insbesondere im Bereich der Ermittlungsarbeit und Verbrechensaufklärung aufdecken, ob jemand die Wahrheit spricht oder lügt (vgl. ebd.). Zudem sind diese „zutiefst verräterisch und ein wichtiges Indiz für das Gefühl, das der Betreffende zu verbergen sucht“ (ebd.). Auf den Forschungsergebnissen Ekmans basiert auch die US-amerikanische Krimiserie LIE TO ME (USA 2009-2011), bei welcher er selbst als wissenschaftlicher Berater mitwirkte. Die Hauptfigur, der Psychologe Dr. Cal Lightman, wurde Paul Ekman nachempfunden und ist wie dieser Experte für Mikroausdrücke und deren Identifizierung. Am Beispiel von LIE TO ME (2009-2011) wird deutlich, wie eng Emotionen und das Kriminalgenre miteinander verknüpft sind. Dies spiegelt sich nicht nur in fiktiven Darstellungen wider, sondern findet auch in der Lebenswirklichkeit Entsprechung, da Emotionen von besonderer Relevanz für das Verständnis von Motiven krimineller Handlungen sind.

2.2 Filmästhetische Mittel und ihre emotionale Wirkung

Hinsichtlich des Filmverstehens kursiert im schulischen Kontext häufig die Annahme, es wäre nicht erforderlich, Filme lesen zu lernen, also Filmlesefähigkeit zu erwerben, um die filmischen audiovisuellen Codes entschlüsseln zu können (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 11). Dem ist entgegenzuhalten, dass die Ausbildung und Förderung film- und medienspezifischer Kompetenzen als zentrale Aufgaben des Deutschunterrichts gelten. Im österreichischen Lehrplan der Oberstufe wird mediale Bildung sogar explizit als didaktischer Grundsatz angeführt sowie die Kenntnis der Funktion und Wirkung von Filmen als Medienkulturkompetenz verstanden.² Obwohl audiovisuelle Medien im Fach Deutsch inzwischen fixer Bestandteil der Lehrpläne und der darin enthaltenen Bildungs- und Lehraufgaben geworden sind, beschränkt sich ihr Einsatz meist auf sporadische Filmvorführungen oder das Betrachten kürzerer Ausschnitte. Dabei steht üblicherweise lediglich eine inhaltsbezogene Reflexion im Fokus, nicht aber die analytische Beschäftigung mit Filmen. Damit einher geht gleichzeitig ein fehlendes Bewusstsein der Lernenden für die Gestaltungs- und Vermittlungsformen, mit denen Bedeutung auf spezifische Weise konstituiert und transportiert bzw. evoziert wird (vgl. Faulstich 2013, 22). Abgesehen von einer basalen Wahrnehmung visueller und auditiver Elemente umfasst die Filmlesefähigkeit gerade das Verständnis für die filmischen Erzähl- und Gestaltungstechniken wie beispielsweise der Montage, sprich der Strukturierung und Zusammenfügung des Filmmaterials (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 11). Dementsprechend können und sollen diese „im Unterricht ebenso gelehrt und erarbeitet werden wie die rhetorisch-ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur“ (Abraham 2018, 37). Darüber hinaus ist das Erfassen grundlegender filmsprachlicher Mittel bereits im Lehrplan der 5. Klasse AHS vorgesehen.

Bei der Filmrezeption spielt neben dem kognitiven Verstehen vor allem das emotionale Erleben eine wichtige Rolle, da es nicht nur zur (audiovisuellen) Darstellung, sondern auch zum Hervorrufen von Emotionen bzw. einer emotionalen Wirkung kommt (vgl. ebd., 13). Die eingesetzten filmischen Mittel lenken hierbei die Art und Weise, wie Rezipierende Figuren oder Szenen wahrnehmen (vgl. ebd.). So können etwa über Kameraeinstellungen Nähe oder Distanz zu den jeweiligen Filmcharakteren geschaffen (vgl. ebd.) und über Musik deren Gefühle oder generell eine Gesamtstimmung ausgedrückt werden (vgl. Uhrig 2015, 49). Als audiovisuelles

² Siehe Deutsch Lehrplan für die AHS-Oberstufe. URL: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> (02.04.2025).

Objekt mit ästhetischen Eigenschaften (Ausstattung, Besetzung, Lichtgebung, Farbgestaltung etc.) verkompliziert der Film die Frage nach emotionalen Reaktionen noch weiter, weil sich die Erzeugung bzw. Lenkung der Emotionen gewissermaßen erst in seiner spezifischen ästhetischen Ausgestaltung realisiert (vgl. Hagener/Vendrell 2017, 22). Vor diesem Hintergrund sollen in diesem Kapitel ausgewählte filmische Mittel, die besonders an der Emotionslenkung beteiligt sind, näher beleuchtet werden. Für die Fachdidaktik liegt die Relevanz der Emotionenthematik darin begründet, dass sie in engem Zusammenhang mit der Aufmerksamkeit und der Rezeption steht.

Heranwachsende verfügen prinzipiell über ein aktives Sehverhalten und sind sich des Zusammenspiels von Form und Inhalt durchaus bewusst, das heißt, sie sind in der Lage filmische Mittel als Marker für relevante Inhaltsvermittlungen wahrzunehmen (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 12). „Neben formalen Merkmalen bestimmen darüber hinaus das Interesse für den Inhalt und das inhaltsbezogene Vorwissen die Aufmerksamkeit bei der Filmrezeption“ (ebd.). Im Hinblick auf das Filmerleben bevorzugen Kinder und Jugendliche vorrangig Filme, die Spaß und Spannung bieten (vgl. ebd., 13). Spannungselemente sind hierbei vor allem für Kriminalfilme, welche im Zentrum der beiden nachfolgenden Hauptkapitel stehen, genretypisch. In einem film- und medienbildenden Deutschunterricht ist einerseits eine Differenzerfahrung zum freizeitlichen Filmerleben anzustreben, etwa durch Filme, die zum Nachdenken anregen und nicht unbedingt den primären Wunschgenres entsprechen (z.B. durch Literaturverfilmungen) (vgl. ebd., 14). Andererseits gilt es auch an die vorhandenen Rezeptionsgewohnheiten und -vorlieben der Lernenden anzuknüpfen und einen vertiefenden Umgang genauso mit beispielsweise lustigen, spannenden oder gruseligen Filmen zu ermöglichen (vgl. ebd., 14).

2.2.1 Einstellungsgrößen

Wenn Filme analysiert werden, spielt ein ästhetisches Vokabular sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene eine zentrale Rolle. Ähnlich wie bei der Analyse literarischer Texte kann der Film als Kunstwerk betrachtet üblicherweise in kleinere Teile zerlegt werden. Eine Filmanalyse besteht dabei gerade darin, nicht nur den Gesamteindruck wirken zu lassen, sondern die einzelnen Komponenten genauer zu untersuchen. Szenen dienen als Oberbegriff für diese kleineren Teile eines Films und ermöglichen eine erste Unterteilung bzw.

Unterscheidung bestimmter Filmpassagen. Diese sind wie beim Theater relativ klar identifizierbar und orientieren sich auch in der Filmwissenschaft an der klassischen Definition von Aristoteles bezüglich der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. In den meisten Fällen markiert daher ein Ortswechsel, ein Zeitsprung (z.B. Wechsel der Tageszeit) oder die Unterbrechung einer kohärenten Handlungssequenz automatisch einen Szenenwechsel. Spielt eine Szene nun an einem bestimmten Ort und zu einer spezifischen Zeit, kann diese analytisch weiter unterteilt werden und gelangt so schließlich zu den sogenannten Einstellungen, also der kleinsten filmischen Einheit, die durch zwei Schnitte begrenzt wird (vgl. Bienk 2019, 52). Sie sind nach bestimmten Kriterien (z.B. Perspektive, Kamerabewegung etc.) ästhetisch aufgebaut, unter anderem nach der Größe, die auf die Position eines Gegenstands oder einer Figur im Raum verweist, woraus sich gewisse Größenverhältnisse ergeben. Daneben sind auch andere ästhetische Faktoren von Bedeutung und tragen zur Gesamtwirkung bei, wie zum Beispiel die Farbgestaltung und das Kostümdesign. Doch insbesondere die Einstellungsgrößen sind als Grundkategorie in nahezu allen filmdidaktischen Bänden enthalten und in Bezug auf ihr Potential näher beschrieben. Dies liegt mitunter daran, dass sie eine vielversprechende Möglichkeit bieten, mit Schüler*innen eine Filmszene im Deutschunterricht zu analysieren und dabei über rein inhaltliche Zusammenfassungen hinauszugehen. Ähnlich wie bei einer Gedichtanalyse kann auch beim Film neben der Auseinandersetzung mit der Handlung die ästhetische Ebene samt verwendeter Stilmittel berücksichtigt werden.

Die Einstellungsgrößen bestimmen im Wesentlichen die Nähe oder Distanz, „mit der der Zuschauer mit dem Filmgeschehen konfrontiert wird“ (ebd.). Dies beinhaltet gleichzeitig die individuelle Nähe oder Distanz, „in der sich der Zuschauer zum gefilmten Objekt sieht bzw. emotional erlebt“ (Abraham 2018, 38). Folgende acht Einstellungsgrößen, die alle weibliche Pronomen aufweisen, da sie *die* Kamerapositionierungen bezeichnen, haben sich etabliert:

Bezeichnung	Bildinhalt	Funktion
Weit/Panorama (W)	Weite Landschaften, Panoramen	Weiträumige Orientierung
Totale (T)	Viel Raum um Figuren	Raumorientierung
Halbtotale (HT)	Figur bis zu den Füßen	Figurenvorstellung
Amerikanische (A)	Endet auf Hüfthöhe	Actiondarstellung
Halbnah (HN)	Figur bis zu Kniehöhe/Oberschenkel	Bewegung
Nah (N)	Endet auf Brusthöhe	Gesprächsdarstellung
Groß (G)	Gesicht	Emotionsvermittlung
Detail (D)	Detailaufnahmen	Fokussierung

Die *Totale* liefert einen Überblick über den Raum (meist die Umgebung um die Figuren herum) und wird stellenweise bewusst vorenthalten. Einige Filme zeigen in ihren ersten Sequenzen nur Detail- oder Großaufnahmen, wodurch es den Zusehenden schwerfällt, die Raumpositionierung des Gezeigten auszumachen. Dies sorgt für Verwirrung, kann aber zugleich einen dramaturgischen Effekt haben und der Spannungserzeugung dienen. Die *Weit* gilt dabei als Sonderfall der Totalen, da sie eine sehr weite Totale darstellt. In der Regel dominieren bei ihrer Verwendung Landschaftsaufnahmen und sofern Figuren überhaupt vorkommen, sind sie kaum erkennbar. Die *Halbtotale* referiert wiederum, wie der Name bereits impliziert, auf eine halbe Totale. Sie erfüllt meist den Zweck der Figureneinführung, um beispielsweise ihren sozialen Status oder die Kontexte, in denen sie sich bewegen, abschätzen zu können. Bei einem Filmdreh werden Halbtotale oft durch das Schwenken von oben nach unten produziert, sodass die Kamera bei den Füßen der Figuren zu stehen kommt. Im Rahmen eines produktiven Unterrichtsformats besteht die Möglichkeit, bewusst Halbtotale einsetzen zu lassen, um die Figuren vorzustellen. Eine weitere Einstellungsgröße, die ursprünglich dem Westerngenre entstammt, ist die *Amerikanische*. Sie ist ein Spezialfall der *Halbnah*, welche ebenso eine typische Bewegungseinstellung darstellt. Gespräche werden im Mainstreamfilm in der Regel aus der *Nah* gezeigt, was ermöglicht, die Gestik während einer Unterhaltung einzuschätzen.

Für den Gegenstand dieser Arbeit besonders relevant ist die *Groß*, da sie die Funktion hat, Emotionen zu vermitteln. Sobald in einer Passage innerhalb von Figurengesprächen bestimmte Emotionen (Trauer, Freude, Eifersucht etc.) ins Spiel kommen, kann üblicherweise damit gerechnet werden, dass eine Zufahrt oder ein Zusprung auf die Gesichter erfolgt. Ein zu häufiger Einsatz solcher Großaufnahmen kann von den Zusehenden jedoch auch als unangenehm empfunden werden, da der Eindruck entsteht, der Figur zu nahe zu kommen. Im Vergleich zum Theater ermöglichen Filme außerdem eine reduzierte Darstellung von Emotionen durch Schauspieler*innen, da die Montage die Herstellung von Zusammenhängen stützt. Wird zum Beispiel ein dramatisches Ereignis gezeigt, worauf die Figur mit ausdrucksloser Mimik reagiert, so interpretieren die Zusehenden aufgrund der Montageprinzipien, welche neben den Einstellungsgrößen ebenso eine wichtige Rolle in der Filmästhetik spielen, was in der Figur vorgehen könnte und welche Emotionen empfunden werden. Neben der Großaufnahme können allerdings auch andere Einstellungsgrößen, die auf den ersten Blick nicht typisch für die Emotionsvermittlung sind, herangezogen werden, um Emotionen aufseiten der Zusehenden zu erzeugen oder eine bestimmte Stimmung zu transportieren. Die Darstellung einer weiten, menschenleeren Landschaft oder des endlosen, offenen Meeres über die Panoramaeinstellung kann nämlich genauso unterschiedlichste

Emotionen wie Ruhe, Freiheit, Einsamkeit oder Ungewissheit hervorrufen. Die *Detail* fungiert schließlich als starkes Signal für die Aufmerksamkeitslenkung der Rezipierenden. Diese Einstellungsgröße ist charakteristisch für die Fokussierung auf ein spezielles Detail (z.B. ein Auge oder einen Ring), das im Laufe der Filmhandlung eine besondere Funktion erfüllt. Die Systematik der klassischen Einstellungsgrößen spielt in den meisten Mainstreamfilmen eine wichtige Rolle. Die Festlegung der Einstellungsgrößen kann sich jedoch herausfordernd gestalten, da nicht alle Filmbilder eindeutig zugeordnet werden können (vgl. Bienk 2019, 53). Grundsätzlich ist die im Fokus stehende Person oder das wichtigste dargestellte Objekt entscheidend (vgl. ebd.). Als Maßstab dient hierbei die Abbildungsgröße der menschlichen Figur. Fehlt diese, fällt die Klassifikation deutlich schwerer.

Da die Einstellungsgrößen ein bedeutendes rhetorisches Mittel in der Filmanalyse und Filmdidaktik darstellen, eignet sich die Thematisierung ihrer Funktionalität besonders gut als schulisches Aufgabenformat. Einen Film allein im Hinblick auf die Kameraeinstellungen zu analysieren, bietet bereits ausreichend unterrichtlichen Gesprächs- bzw. Schreibstoff (z.B. für Diskussionen oder schriftlich zu verfassende Filmanalysen), so etwa mithilfe der Leitfrage, warum eine bestimmte Einstellungsgröße an einer bestimmten Stelle im Film zum Einsatz kommt. Nachdem eine Szene mit den Lernenden in einer ersten Annäherung anhand der Einstellungen filmanalytisch ausgiebig aufgerollt wurde, kann sich in der Folge weiteren Ebenen (u.a. der Musik oder bestimmten Montagetechniken) gewidmet werden. Didaktisch üblich ist es insbesondere, „die verschiedenen Einstellungsgrößen durch *Frames* (Standbilder) aus Filmen zu belegen“ (Abraham 2018, 38f.). Dabei besteht die Möglichkeit, die Funktion der Einstellungsgrößen von den Schüler*innen zunächst intuitiv zuordnen zu lassen, noch bevor ein Theorieinput geboten wird. Alternativ bzw. ergänzend ist auch eine Verknüpfung mit dem Literaturunterricht denkbar, indem die Lernenden nach dem Lesen einer bestimmten Passage dazu aufgefordert werden, diese – hinter oder vor bestimmten Sätzen – mit Kameraeinstellungen zu versehen. Eine potenzielle Fragestellung könnte sich konkret darauf beziehen, welche Einstellungsgrößen für eine Verfilmung der gelesenen Passage verwendet werden sollen.

Wenn mit Schüler*innen im Hinblick auf ein produktives Format gearbeitet wird, erweist es sich als sinnvolle Übung, diese selbstständig versuchen zu lassen, die verschiedenen Einstellungsgrößen miteinander zu kombinieren. Im Vergleich zu einer rein intuitiven oder unstrukturierten Herangehensweise, gelingt es ihnen dadurch, einen deutlich eleganteren und besser nachvollziehbaren Film zu erstellen. Die Mehrheit der Mainstreamfilme folgt in diesem

Zusammenhang einem systematischen Ablauf, der mit einer Totalen beginnt, zu Halbtotalen übergeht, sich allmählich den Figuren nähert, Gesprächssituationen zeigt und zu Großaufnahmen wechselt, bevor die Kamera gegen Szenenende wieder Abstand gewinnt. Mithilfe der Systematik der Einstellungsgrößen kann im Unterricht vermittelt werden, dass die Filmbildgestaltung durch die Kamera von besonderer Bedeutung hinsichtlich der Emotions- und Rezeptionslenkung ist (vgl. Bienk 2019, 52). Der Kamerablick organisiert nämlich nicht nur das Filmbild, sondern bestimmt obendrein, was den Rezipierenden von der Filmwelt gezeigt wird und auf welche Art und Weise dies geschieht (vgl. ebd.). Das Filmbild versteht sich demnach als künstlerisch-ästhetisches Produkt mit abbildendem und produzierendem Charakter, in dem die Art und Weise erkennbar wird, „in der der Regisseur und Kameramann die darzustellende Welt sehen und wie sie wollen, dass der Betrachter sie wahrnimmt“ (ebd.).

2.2.2 Farbgestaltung

Ein weiterer Aspekt der Bildebene und wichtige Wirkungsmöglichkeit von Filmemacher*innen ist die Farbdramaturgie (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 59). Die Farbe eines Films kann dabei „als die Interpretation anregendes, symbolisches oder dramaturgisches Element eingesetzt werden“ (Bienk 2019, 72). Hierzu zählen unter anderem „die Einfärbung des Filmmaterials oder eine Aufnahme durch einen Farb- oder Sepiafilter oder aber die bewusst gewählte Farbe von Ausstattungsgegenständen des Sets oder von Kleidung“ (ebd.). Obwohl Farben semantisch vieldeutig konnotiert und damit kontextbezogen differenziert betrachtet werden müssen, gelten sie aufgrund ihrer klar organisierenden Signalfunktion dennoch als beliebtes erzähldramaturgisches Mittel (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 60). Mit ihnen können einerseits Entwicklungsschritte, Wandlungen von Figuren und Handlung, leitmotivische Fixpunkte, subjektive Perspektiven sowie zeitliche Sprünge markiert und hervorgehoben werden (vgl. ebd.). Andererseits lassen sich auch „innerszenische Kontrastsetzung (Figuren, Räume etc.), Verfremdungs- und Wirkungseffekte“ (ebd.) unterstreichen. In Filmen werden beispielsweise für „Traum- oder Rauschinszenierungen meist andere Farbpaletten gewählt als bei der Darbietung des filmischen Hier und Jetzt“ (ebd.).

Darüber hinaus tragen Farben maßgeblich zur Erzeugung von Atmosphäre und Stimmung bei und können diese noch dazu verstärken (vgl. ebd.). Ihr gezielter Einsatz betont jedoch nicht nur

situations- oder figurenbezogene Stimmungen, sondern bringt außerdem Gefühle zum Ausdruck (vgl. Faulstich 2013, 153). Doch auch die Abwesenheit von (bunten) Farben vermag eine emotionale Wirkung zu erzeugen. So hat etwa die bewusste Wahl, in Schwarzweiß zu drehen, angesichts der gegenwärtigen technischen Möglichkeiten meist einen die Dramaturgie des Films stützenden Effekt. Dies kann im Allgemeinen dazu dienen, eine nostalgische Wirkung hervorzurufen oder Authentizität zu schaffen, indem der Eindruck erweckt wird, der Film stammt aus einer Ära, in der Farbfilme noch nicht existierten oder weniger verbreitet waren. Gleichzeitig kann das Publikum leichter in die Zeit, in der die Handlung spielt, zurückversetzt werden. Die Krimiserie *RIPLEY* (USA 2024), die wie schon der Film *DER TALENTIERTE MR. RIPLEY* (1999) auf dem 1955 erschienenen gleichnamigen Kriminalroman von Patricia Highsmith basiert, wurde gänzlich in Schwarzweiß gehalten. In *RIPLEY* (2024) wird durch die Anlehnung an den Stil des *Film noir* (*Neo-Noir*) insbesondere die Gesamtstimmung der Serie betont, die im Vergleich zur filmischen Vorgängeradaption von 1999 deutlich ernster und düsterer wirkt. Zudem trägt die Schwarzweiß-Ästhetik zur Charakterisierung der Hauptfigur bei, die darstellerisch als kalkulierender und kühler Verbrecher verkörpert wird. Die Serie bedient sich dementsprechend gezielt der Funktion der Farbdramaturgie als „Stilmittel atmosphärischer Gestaltung“ (Faulstich 2013, 152).

Hinsichtlich der psychologischen Wirkung der Farbwahrnehmung lassen sich grundsätzlich zwei Arten unterscheiden: Farben rufen sowohl Assoziationen, sprich Vorstellungen oder Erinnerungen an bereits Wahrgenommenes, als auch subjektive Gefühle hervor, die sich innerhalb desselben Kulturkreises oft ähneln (vgl. Bienk 2019, 73). Diese Wirkungen werden in Filmen bewusst oder intuitiv genutzt, um bestimmte Effekte zu erzeugen (vgl. ebd.). Die Farbe Rot wird beispielsweise mit Liebe und Wärme assoziiert, aber gleichzeitig auch mit Gefahr oder Zorn, die unbunte Farbe Schwarz wiederum mit Seriosität und Konservatismus sowie mit Tod und Bosheit (vgl. ebd., 73f.). Diese recht gegensätzlichen Assoziationen ergeben sich aufgrund der semantischen Vieldeutigkeit von Farben. Daneben kann im Rahmen einer Farbgebungsanalyse das Verhältnis der Farbtöne zueinander, im Sinne von Farbkontrasten, untersucht werden (vgl. ebd., 74). Hierbei sind vor allem der Hell-Dunkel-Kontrast (entsteht durch unterschiedliche Helligkeit zweier Farben), der Kalt-Warm-Kontrast (Farbwahrnehmung als kalt oder warm basierend auf subjektiven Empfindungen), der Qualitätskontrast (Unterschiede in der Farbqualität zwischen leuchtenden, gesättigten und stumpfen, trüben Farben) sowie der Komplementärkontrast (Kontrastierung komplementärer Farben) von Bedeutung (vgl. ebd., 74f.). Realistische bzw. natürliche Farben bauen auf der gewohnten Farberfahrung der Rezipierenden auf und rufen auf subtile Weise emotionale Wirkungen

hervor, da sie tendenziell eher übersehen und nicht als Ausdrucksmittel wahrgenommen werden (vgl. ebd., 75). „Verfremdungen im Farbbereich provozieren hingegen Distanz und lassen nicht zu, dass Film und Realität im Akt der Wahrnehmung gleichgesetzt werden“ (ebd.). Entfesselte oder fremdartige Farben „zerreißen die Illusionen des Zuschauers“ (ebd.) und erinnern daran, dass Filme etwas absichtsvoll Gemachtes sind und nicht unbedingt reale Gegebenheiten widerspiegeln.

Richtet sich bei einer Filmanalyse der Fokus auf die Farbgestaltung, empfiehlt es sich, zunächst Muster zu ermitteln und auf Auffälligkeiten zu achten (z.B. dominante Farben, starke Kontraste, Farbkombinationen, Verweise auf Figurencharakterisierungen, handlungsbezogene Hinweise etc.), anstatt einzelne Farben willkürlich zu interpretieren (vgl. Faulstich 2013, 153). Im Deutschunterricht kann Schüler*innen beispielsweise die Möglichkeit eingeräumt werden, mithilfe von Screenshots Überlegungen zum Farbeinsatz und insbesondere seiner Wirkungsweise anzustellen. Ein primäres didaktisches Ziel bezieht sich dabei auf die Förderung der bewussten, reflektierten und kritischen Rezeption sowie die Vermittlung der damit verbundenen Wahrnehmungsmechanismen (vgl. Mosgan 2020, 51). Anhand der bereits erwähnten Adaptionen *DER TALENTIERTE MR. RIPLEY* (1999) und *RIPLEY* (2024) bietet sich hinsichtlich der Farbgestaltungsebene an, die Wirkung eines Farbfilms im Vergleich zu einer Schwarzweiß-Inszenierung zu untersuchen. Außerdem könnten Schüler*innen im Zuge einer Aufgabenstellung, in der sie angehalten sind, eine eigene Idee für eine Kriminalfilmhandlung zu entwickeln, zugleich darüber nachdenken, ob sie diese in Farbe oder Schwarzweiß umsetzen würden. Dabei geht es vor allem darum, die Lernenden dazu zu befähigen, ihre Entscheidung mit Blick auf die Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik zu begründen, indem sie reflektieren, welche (emotionale) Wirkung sie erzielen wollen.

2.2.3 Tongestaltung

Im Deutschunterricht sowie in etlichen filmdidaktischen Einführungen wird die „Reflexion der Filmmusik – wie oft auch der gesamten akustischen Ebene filmanalytischer Theoriebildung“ (Merlin 2020a, 3) – häufig vernachlässigt. Dies stellt ein großes Desiderat in der medienbezogenen Deutschdidaktik dar. Grund dafür ist, dass der Fokus in erster Linie auf visuellen Zusammenhängen oder Ansätzen liegt und eine umfassende Auseinandersetzung mit akustischen Phänomenen schulflächendeckend weit weniger Aufmerksamkeit erfährt (vgl.

ebd.). Angesichts dessen besteht im Bildungsbereich dringender Nachholbedarf, da davon ausgegangen werden kann, dass ein Großteil der emotionalen Prägung eines Films über die Tonebene erfolgt und diese einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkung des visuell Gezeigten hat. Besonders deutlich wird dies anhand von Horrorfilmen, wo das Fehlen der Musik, beispielsweise durch Abschalten des Tons, die Intensität der ausgelösten Emotionen stark mindert. Die bisherige Praxis im Deutschunterricht, die auditive Ebene weitgehend auszublenden, führt dazu, dass den Schüler*innen ein erheblicher Teil der semantischen Struktur eines Films entgeht, da neben der Bildebene vor allem auch die Tonebene eine „die Rezeptionsprozesse strukturierende, bedeutungsgenerierende Funktion“ (ebd.) erfüllt. Gleichzeitig wäre die Erwartung, dass Deutschlehrpersonen eine umfassende Expertise in der Filmmusikforschung besitzen, schlichtweg unrealistisch und zu viel verlangt. Die Reflexion der auditiven Dimension in einer multimodalen Verbindung mit anderen filmästhetischen Mitteln setzt jedoch nicht zwingend besondere musikalische Fähigkeiten oder Musikalität seitens der Deutschlehrenden oder Schüler*innen voraus, wie oft angenommen wird, und weshalb eine solche Auseinandersetzung nach wie vor eher auf den Musikunterricht beschränkt bleibt (vgl. ebd., 4). Das bedeutet, dass es bestimmte Begrifflichkeiten bzw. Kategorien gibt, die für eine adäquate Analyse im Deutschunterricht auch ohne musikalische Fachkenntnisse eingeführt und verwendet werden können, um der akustischen Gestaltungsebene stärker gerecht zu werden. Erst durch eine aktive Konzentration auf die Tonebene fällt auf, wie häufig und an welchen Stellen im Film Musik zum Einsatz kommt, obwohl sie vorrangig unterbewusst wirkt oder zumindest nicht explizit bewusst wahrgenommen wird (vgl. Albrecht 2021, 3; Bienk 2019, 99; Faulstich 2013, 143). Akustische Informationen sind den visuellen in Bezug auf die filmischen Wahrnehmungsprozesse keineswegs unterzuordnen, da Filme das Auditive (z.B. für das rezeptive Gegenwartsempfinden oder das Raum- und Zeitgefühl) benötigen, um im vollumfänglichen Sinne erfassbar zu werden (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 68f.). Die Tonebene eröffnet hierbei einen Hörraum und veranlasst in Kombination mit der Bildebene dazu, Filme für real zu halten und eine Wirklichkeitsillusion entstehen zu lassen (vgl. Bienk 2019, 95). Visuelle Bildfolgen allein konstituieren noch keinen Film – auch wenn Figuren der Stummfilmperiode tonlos waren, die Filme selbst waren es nie (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 69).

Im Hinblick auf die akustische Präsentationsebene gilt es, die Tonherkunft und die jeweiligen Tonquellen (Musik, Geräusche sowie gesprochene und schriftlich visualisierte Sprache) mit samt ihren erzähldramaturgischen Aufgaben (u.a. emotionale Steuerung, Kommentierung, Charakterisierung und Gliederung) näher zu betrachten (vgl. ebd.). Im Zuge dessen spielt die

Unterscheidung zwischen „sichtbaren (On-Ton – on the screen) und unsichtbaren (Off-Ton – off the screen) Tonerzeugern“ (ebd.) im Rahmen der filmischen Audioanalyse eine wichtige Rolle. Bereits diese minimale Differenzierung, die darauf abstellt, ob die Geräuschquelle (z.B. ein Telefon, eine sprechende Person, ein Orchester etc.) auf der Leinwand zu sehen ist oder nicht, kann zur Erzeugung von Spannung beitragen wie etwa ein Rascheln oder Knarren in einem Kriminal- oder Horrorfilm (vgl. Bienk 2019, 95ff.). Zudem wird dem Off-Ton im Vergleich zum On-Ton häufig mehr Autorität zugeschrieben, da (noch) nicht eindeutig identifiziert werden kann, woher dieser kommt und wer oder was ihn verursacht (vgl. ebd., 96). Die Erzeugung von Spannung bzw. Ungewissheit lässt dabei Raum für die Imagination und Interpretation der Zusehenden. Daneben muss geklärt werden, ob ein Ton aus der erzählten Welt stammt (diegetisch bzw. intradiegetisch) oder dieser außerhalb (nondiegetisch bzw. extradiegetisch) zu lokalisieren ist (vgl. Merlin 2020a, 5). Der von dem Literaturwissenschaftler Gérard Genette geprägte Begriff *Diegese* bezeichnet einen potenziell unendlichen Erzählraum, von dem jedoch nur ein Teil repräsentiert wird: Zeigt ein Film beispielsweise eine Landschaft, dann erwartet das Publikum nicht, dass diese außerhalb des gezeigten Filmbildes plötzlich abbricht und die Figuren ins Nichts fallen. Stattdessen verlängert die Imagination der Zusehenden den Erzählraum und ergänzt jene Teile, die durch den Kamerablick nicht explizit gezeigt werden. Dies kann gleichzeitig zu unterschiedlichen Interpretationen führen, da einige Rezipierende möglicherweise etwas imaginieren, das sich andere nicht oder anders vorstellen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Grenze zwischen dem, was durch den filmischen Code noch gedeckt wird, und den subjektiven Vorstellungen, also dem, was in der Vorstellungswelt des Publikums enthalten ist. Sobald Schüler*innen zum Beispiel in einem Film den Eiffelturm und somit Paris als Schauplatz erkennen, setzt automatisch eine Assoziationskette ein, insbesondere wenn sie mit dem Ort vertraut sind. Damit vermischen sich individuelle Realitätsbezüge mit Fiktion. Es lohnt sich, dies im Unterricht aufzugreifen und den Lernenden bewusst zu machen.

Die beiden Kategorien On- und Off-Ton sowie diegetisch und nondiegetisch korrelieren eng miteinander. Anhand der Differenzierung zwischen *Musik im Film* und *Filmmusik* ist die Unterscheidung leichter nachvollziehbar: Erstere bezieht sich auf eine diegetisch motivierte Musik (z.B. musizierende Musiker, Fernseher, Konzert etc.), die zur erdachten Welt des Films bzw. zur Handlung gehört (vgl. Bienk 2019, 95; Faulstich 2013, 142). Davon unabhängig ist allerdings, ob die Tonquelle auch gesehen werden kann oder nicht, „d.h. diegetische Musik, etwa die aus einem Radio, kann als onscreen oder offscreen eingeschätzt werden, je nachdem ob das Radio im Bild erscheint oder nicht“ (Merlin 2020a, 7). Im Gegensatz dazu bezeichnet

Filmmusik in der Regel Musik aus dem Off, die nicht dem Handlungskontext entstammt, sondern von außerhalb kommt bzw. „extern eingespielt wird, um z.B. die Stimmung einer Figur zu verdeutlichen“ (ebd.). In diesem Fall fungiert ihr Einsatz – genauso wie jener von Geräuschen und Stimmen aus dem Off – vielmehr als dramaturgisch-narratives Element, anstatt dem Zweck der Realitätsillusion geschuldet zu sein (vgl. Bienk 2019, 96). Es ist durchaus möglich, dass die Klassifizierung als on- oder offscreen sowie als diegetisch oder nondiegetisch uneindeutig ist (vgl. Merlin 2020a, 7f.). „Doch für den Deutschunterricht kann ein Zuordnungsproblem auch eine Bereicherung sein: Es können Argumente für die eine oder andere Variante (mündlich oder schriftlich) diskutiert werden“ (ebd., 8). In diesem Zusammenhang sollte auch das vollständige Fehlen der Tonebene – also absolute Stille – nicht außer Acht gelassen werden (vgl. Bienk 2019, 95). Stille stört die etablierte Wirklichkeitsillusion und schafft so Irritation sowie ein Gefühl von Unsicherheit, da der audiovisuelle Wahrnehmungsraum als unvollständig registriert wird (vgl. Abraham 2018, 43; Bienk 2019, 95). Nachdem Stille meist nichts Gutes verheißt (z.B. Assoziation mit Tod, Hinweis auf Gefahr, Zeichen für unangenehme Gefühle und Konflikte) und als wichtiger Bestandteil der filmischen Klanggestaltung zählt, das heißt zum filmischen Code gehört, wird sie – wie auch Musik – sorgfältig geplant und in Filmen bewusst eingesetzt, um bestimmte Emotionen auszulösen (vgl. Abraham 2018, 43; Gottscheber 2009, 53f.). Das Fehlen der Soundebene bildet einen deutlichen Kontrast zu Musik, Dialog sowie Geräuschen und wirkt auf Rezipierende oft bedrohlich, düster oder einsam (vgl. Gottscheber 2009, 53f.).

Im Deutschunterricht erfährt in der auditiven Gestaltungsanalyse vor allem die im On bzw. Off gesprochene Sprache (Dialoge und Monologe) der Figuren im filmischen Text Aufmerksamkeit (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 71). Neben der inhaltlichen Dimension, also dem, was gesagt wird, ist zusätzlich die Präsentationsart entscheidend, zumal „neben dem Gesagten weitere Informationen, die vom Betrachter für eine Charakterisierung des Sprechers oder der Sprecherin bzw. für eine weiterführende Interpretation des Gesagten fruchtbar gemacht werden können“ (Bienk 2019, 98). Kammerer und Maiwald (vgl. 2021) beschreiben die Funktion dieser weiteren verbalen Ebenen, die oftmals aufschlussreiche und verlässliche Informationen liefern, wie folgt:

Paraverbale Äußerungen (Stimmlage, Sprechtempo und -rhythmus, Sprachmelodie, Betonung, Pausengestaltung, Lachen, Lautstärke, Artikulation, Sozio-, Dialekt etc.) können entscheidende Hinweise auf Haltung, Charakter, letztlich auch die Wirkung des Sprechenden bergen, desgleichen *nonverbale* Auffälligkeiten (Mimik, Gestik, Körperhaltung und -bewegung). Die vielgliedrige Sprachinformation des Films ist ein verlässliches Instrument historischer und soziokultureller Figurenverortung und zugleich ein wesentliches Steuerungselement für das rezeptive Verstehen. (ebd., 71)

Die Sprecherstimme im On, also die Sichtbarkeit des Sprechenden auf der Bildebene, trägt maßgeblich zum Aufkommen von Empathie, Sympathie oder Antipathie bei, da sie das Verständnis sowie die Bereitschaft zur Zustimmung oder Ablehnung des Gesagten beeinflusst (vgl. Bienk 2019, 96). Darüber hinaus dient die Figurenrede im On, die als dramatische Sprachhandlung zugleich Teil des Geschehens ist, der Informationsvermittlung (u.a. über andere Charaktere oder Ereignisse), der Aufmerksamkeitssteuerung und der Spannungserzeugung wie zum Beispiel durch das Verstummen eines Dialogs, was den Fokus der Zusehenden auf die Figurengestik lenkt (vgl. ebd., 99). Von der Stimme im On (Voice-On) sind schließlich das Voice-Off und Voice-Over abzugrenzen: Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um „Gedanken konnotierende Stimmen, die sich entweder Figuren (off) oder extradiegetischen Erzählinstanzen (over) zuordnen lassen“ (Merlin 2020a, 5). Eine Sonderform des Voice-Overs stellt der *filmische innere Monolog* dar, bei dem zu erkennen ist, „dass eine Figur nicht spricht (keine Lippenbewegung), während ihre Stimme ihre Gedanken formuliert“ (Kuhn 2011, 191). Obwohl Einblicke in die Innenwelt der Figuren ermöglicht werden, ist die Stimme bei dieser Form „kein Element der Diegese, weil sie innerhalb der Diegese nicht zu hören ist (und nur im übertragenen Sinne als innere Stimme im Kopf der Figur angenommen werden kann)“ (ebd., 190).

Die Tongestaltung trägt wesentlich dazu bei, Filme als realistisch wahrzunehmen. Für das Entstehen eines solchen rezeptiven Realitätsempfindens sind Geräusche – ein filmischer Mitteilungsbereich, der oftmals übersehen bzw. überhört und als gegeben hingenommen wird – unerlässlich (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 69). Die Verstärkung der Realitätsillusion und die Referenzsetzung zur außerfilmischen Wirklichkeit wird grundsätzlich durch eine atmosphärische Nähe zu Tonräumen bzw. eine schauplatztypische Geräuschkulisse (*Atmo*) erzielt, was eine der zentralsten Funktionen der Geräuschetonspur darstellt (vgl. Abraham 2018, 43; Bienk 2019, 97; Kammerer/Maiwald 2021, 69f.). Derartige Atmos werden heute allerdings nur mehr selten direkt vor Ort aufgenommen, sondern stattdessen von Sound Designern im Studio unter kontrollierten Bedingungen produziert (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 70). Daneben sind Geräusche mitverantwortlich für die Wahrnehmungslenkung der Zusehenden und steuern gleichzeitig die Interpretation der visuell vermittelten Welt auf der Bildebene (vgl. Bienk 2019, 97). Durch gezielte Platzierung dramaturgisch relevanter Effekte können gerade über die Geräuschebene Informationen transportiert sowie Emotionen ausgelöst werden, da Rezipierenden Veränderungen der natürlichen Wahrnehmung (z.B. Stille oder Lautstärkeregelationen) durchaus auffallen und ihre Aufmerksamkeit lenken (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 70). So reagiert das Publikum „sensibel auf bestimmte Geräusche,

die eine Bedrohung assoziieren; abrupt einsetzende und laute Geräusche erzeugen Schockeffekte“ (Bienk 2019, 97), während harmonische und sanfte Klänge (z.B. Naturgeräusche wie Meeresrauschen) eine eher beruhigende bzw. entspannende Wirkung hervorrufen (vgl. ebd.). Eine weitere nennenswerte Funktion betrifft die symbolische Bedeutungsebene: Filmgeräusche können sowohl in Kongruenz (z.B. Vogelgezwitscher untermalt turtelndes Liebespaar) als auch im Widerspruch zum visuellen Wahrnehmungsraum stehen (vgl. Bienk 2019, 97f.; Abraham 2018, 43).

Das Tonelement, dem vom Publikum im Hinblick auf sein emotionales Wirkungspotenzial wohl am meisten Beachtung geschenkt wird, ist die Musik – insbesondere die (extradiegetische) Filmmusik. Diese trägt nämlich entscheidend dazu bei, dass die Rezipierenden in die Handlung des Films gesogen werden (vgl. Gottscheber 2009, 46). Abgesehen davon, dass die verwendete Musik Emotionen beeinflussen kann und mit dem filmischen Material verschmilzt, hat sie zusätzlich die Fähigkeit, in verschiedenste Stimmungen zu versetzen und diese maßgeblich zu verstärken (vgl. ebd.). Diente ihr Einsatz ursprünglich den Zwecken, laute Projektorengeräusche zu verschleiern und zur dreidimensionalen Raumaufwertung beizutragen, wurde sie bald darauf zum spezifisch für den jeweiligen Film hergestellten fixen Kompositionselement und gewährleistet seither eine emotionale Betonung der Bildwirkung (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 70). Die grundlegenden Funktionen der Musik reichen dabei von der Illustration (Veranschaulichung des visuell Dargestellten) und dem Ausdruck psychischer Erlebnisse (z.B. Gefühle, Erinnerungen von Figuren etc.) über die Wahrnehmungslenkung sowie Spannungserzeugung bis hin zur Kommentierung der Filmhandlung (vgl. Bienk 2019, 100; Faulstich 2013, 143). Da Filmmusik „in der Regel der unterschweligen Emotionalisierung der Filmhandlung“ (Faulstich 2013, 143) dient, ist sie nicht als autonom zu verstehen, sondern hat trotz Vermarktung und der außerfilmischen Rezeption (z.B. Anhören von Soundtracks über Musikstreaming-Dienste) entsprechend ihrer genannten Aufgaben einen eher funktionellen Charakter (vgl. Bienk 2019, 100). Ihre dienende Funktion bezieht sich jedoch nicht nur auf die Figuren, sondern behält zudem stets die Zusehenden im Blick (vgl. Faulstich 2013, 143). Hiermit wurde auch eine der wohl bedeutendsten Funktionen der Filmmusik hervorgehoben, nämlich „ihre emotionale Wirkung, ihre Fähigkeit, sowohl die Gefühle der Filmprotagonisten zum Ausdruck zu bringen als auch beim Zuschauer eine emotionale Einfühlung in die Filmhandlung zu erreichen“ (Albrecht 2021, 79). In Anlehnung an die Unterscheidung zwischen *Musik im Film* und *Filmmusik* lassen sich Emotionen im Film (diegetisch) von rezeptionsinduzierten Emotionen aufseiten des Publikums (extradiegetisch) differenzieren. Emotionen können konkret durch prägnante akustische

Merkmale der Musik, wie beispielsweise auffällige Rhythmen, Lautstärkeveränderungen oder Tempowechsel, die häufig auf wichtige Ereignisse hinweisen, induziert und gelenkt werden (vgl. ebd., 87). Empirische Befunde belegen, dass sich der körpereigene Rhythmus (z.B. Herzfrequenz) an den musikalischen anpassen kann, was sich in weiterer Folge in anderen emotionalen Komponenten wie bestimmten Gefühlen – auch gemeinschaftsbezogene Gefühle der emotionalen Verbundenheit – niederschlägt (vgl. ebd.). Die musikalische Untermalung beeinflusst die Filmrezeption dahingehend, dass Zusehender musikalisch-emotionale Informationen – meist unbewusst – in ihren Wahrnehmungs- und Verständnisprozess integrieren und somit die intendierte Bedeutungsinterpretation von Filmszenen ermöglicht wird (vgl. ebd., 90). Für eine Analyse der musikalischen Gestaltung können vor diesem Hintergrund verschiedenste Funktionskategorien herangezogen werden. Besonders nennenswert sind die Leitmotivtechnik, das Underscoring, die Kontrapunktierung sowie die Mood-Technik.

Die Leitmotivik bezieht sich auf die „Bindung derselben iterativ eingespielten musikalischen Motive oder Geräusche an jeweils dieselben Figuren, Situationen oder Orte“ (Merlin 2020a, 5). Das bedeutet, dass Leitmotive häufig einer Spezifizierung und Charakterisierung dienen sowie Entwicklungsphasen oder emotionale Zustände musikalisch in Form von Variationen und Verfremdungen des Motivs andeuten können (vgl. Bienk 2019, 100; Faulstich 2013, 144). Ein Beispiel hierfür findet sich im Kriminalfilm *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, R: Fritz Lang), wo ein immer wieder hörbares, charakteristisches Pfeifen des Mörders als Strukturierungsstrategie leitmotivisch eingesetzt wird (vgl. Faulstich 2013, 144). Darüber hinaus fällt bei diesem Filmbeispiel auf, dass bis auf die gepfiffene Melodie *In der Halle des Bergkönigs* von Edvard Grieg keinerlei Filmmusik zu hören ist, wodurch das Leitmotiv noch deutlicher zur Geltung kommt (vgl. ebd.). Beim Underscoring und bei der Kontrapunktierung handelt es sich um zwei gegenläufige filmmusikalische Kompositionstechniken, da die Filmmusik entweder (extrem) illustrierend eingesetzt wird oder aber im Widerspruch zu den dargestellten Ereignissen, Handlungen oder Stimmungen steht (vgl. Merlin 2020a, 5). Wenn sich Figuren beispielsweise auf eine bestimmte Art bewegen und es eine entsprechende filmmusikalische Untermalung dieses Prozesses gibt, liegt eine Illustrierung des visuell Gezeigten durch die Soundebene vor. In seiner Extremform wird das Underscoring als *Mickey Mousing* bezeichnet, wo insbesondere Figurenbewegungen und -handlungen noch stärker gedoppelt (Potenzierung) werden. Hierbei lässt sich auch von paralleler Korrespondenz der Bild- und Toninformation sprechen, wohingegen kontrapunktische Korrespondenzen dann auftreten, wenn Ton und Bild unterschiedliche Informationen vermitteln und ein audiovisueller

Widerspruch entsteht (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 72).³ Kontrapunkte sind irritierend, rezeptiv aktivierend und daher spannungsgeladen (vgl. ebd., 72-75). Sie bieten ein Mehr durch Widerspruch und fordern das Publikum zu ordnenden Eingriffen bzw. zur Auflösung des Unstimmigen auf, was im Deutschunterricht thematisiert und gezielt genutzt werden kann (vgl. ebd.). Ein entsprechendes Beispiel für eine kontrapunktische Bild-Ton-Verknüpfung taucht im Film *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (USA 1991, R: Jonathan Demme) auf, als der Serienmörder Dr. Hannibal Lecter nach seiner Mordtat an einem Wärter einem beruhigend-heiter klingenden Klavierstück lauscht. Die Tonquelle, ein Kassettenrekorder, ist zunächst nur im Off, kurz darauf aber auch im On wahrnehmbar. Die Kontrapunktion deutet in diesem Fall auf Lecters innere Gefühlswelt hin und unterstreicht dessen Gelassenheit trotz verübten Mordes, was ihn zugleich noch gefährlicher wirken lässt. Eine musikalische Interpretation und Hervorhebung solcher inneren Gefühlszustände sowie generell das Verdeutlichen des emotionalen Gehalts einer Filmszene werden insbesondere mit der Mood-Technik erreicht, indem Filmbildern musikalische Stimmungsbilder zugeordnet werden, um so den Zusehenden die intendierte Stimmung subtil mithilfe von musikalischen Informationen zu vermitteln (vgl. Albrecht 2021, 91f.). Bei der Mood-Technik, der gegenwärtig am häufigsten verwendeten Art der Filmmusik, geht es demnach vielmehr darum, die psychische bzw. emotionale Verfasstheit von Figuren oder der Stimmung einer Szene zu veranschaulichen, als auf konkrete Ereignisse oder Handlungen einzugehen (vgl. Merlin 2020a, 5). Zusätzlich ist hierfür auch der Einsatz präexistenter Songs charakteristisch (vgl. ebd.). Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Tongestaltung im Deutschunterricht könnten neben der Analyse, ob eine Leitmotiv- oder Stimmungstechnik, eine Illustration oder ein Kontrapunkt auf der Bild-Ton-Ebene vorliegt, auch Fragen aufgeworfen werden, die sich darauf beziehen, welche musikalischen Erwartungen der Rezipierenden eine Genreproduktion erfüllen muss (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 70f.). Dabei wäre es wichtig, den Lernenden den Einfluss der Filmmusik auf die Genreeinordnung zu vermitteln, sodass diese ein Verständnis für die Zusammenhänge zwischen Musik, Filmgenre und Rezeption entwickeln. Musik ist stark genreabhängig, wobei einzelne Genres wie Krimi oder Western eher zur musikalischen Typisierung neigen als andere (vgl. Abraham 2018, 44). Darüber hinaus dient sie auch „der Zuordnung nationaler und regionaler Zugehörigkeiten“ (ebd.) und kann inter- und transmediale Bezüge herstellen, indem es zu einer „Entlehnung

³ Vgl. dazu auch die Unterscheidung zwischen *empathischer* (einfühlende Verdopplung von Innenleben der Figur und Musik) und *anempathischer* Musik (keine Deckung der Emotionalität der Musik und der der Szene): Wulff, Hans Jürgen: anempathetischer / empathetischer Ton. In: Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anempathetischerempathetischerton-5900> (02.04.2025).

derselben oder Transposition ähnlicher musikalischer Strukturen aus anderen (auf spezifische Weise konnotierten) kulturhistorischen Kontexten“ (Merlin 2020a, 5) kommt. Dies wäre zum Beispiel der Fall, wenn auf der visuellen Ebene Wien als Schauplatz gesetzt wird und auf der Soundebene der Wiener Walzer erklingt.

Die im Rahmen dieses Kapitels vorgestellten Kategorien der Audioanalyse haben sich im Deutschunterricht bewähren können, wobei kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird und es offen steht, sich mit der Tongestaltung oder weiteren filmischen Mitteln noch tiefgreifender zu beschäftigen (vgl. Merlin 2020a, 5). Zur Sensibilisierung der Schüler*innen für die Wichtigkeit von sinnlichen Eindrücken „empfiehlt es sich, einzelne Repräsentationsformen (Schrift, Bild, Musik/Stimme) zunächst in ihrer spezifischen Medialität und Materialität bei gleichzeitiger Schulung der Einzelsinne erfahren zu lassen“ (Nagy 2020, 36). Dies kann gelingen, wenn beispielsweise von einem Film oder einer Filmszene zu Beginn nur Geräuschkulisse und Filmmusik präsentiert werden, um deren Funktion und Wirkung hinsichtlich des Evozierens von Assoziationen und Gefühlen aufzuzeigen (vgl. ebd., 36f.). „Inwieweit Musik eine bestimmte Geschichte ‚erzählen‘ kann, indem sie unsere Rezeptionserfahrungen aktiviert, kann auch durch kreatives Schreiben zu den Soundtrack-Einheiten erprobt werden“ (ebd., 37). Zudem besteht durch das ausschließliche Präsentieren der Soundebene die Möglichkeit, die Lernenden einschätzen zu lassen, um welches Genre es sich handeln oder worum es im Film bzw. in der Szene inhaltlich gehen könnte. Die umgekehrte Herangehensweise, also das Zeigen der Bildebene ohne Ton, erweist sich ebenfalls als ergiebig. Für eine potenzielle Schreibaufgabe könnten Schüler*innen dazu aufgefordert werden, zu einer visuell dargestellten Gesprächssituation zwischen Figuren eigene Dialoge zu verfassen. Darüber hinaus eignen sich zu bearbeitende Beobachtungsfragen, die darauf abzielen, die Aufmerksamkeit auf Aspekte wie Mimik, Gestik, Farbgestaltung und dergleichen zu richten.

„Filme stellen nicht nur ungeübte Rezipierende vor Herausforderungen, das Erfassen von Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen und Montagetechniken und ihre Deutung in ihrem Wirkungs- und Funktionszusammenhang“ (ebd., 36) verlangen selbst von versierteren Zusehenden ein bewusstes und aufmerksames Hinsehen bzw. Hinhören, das es im Deutschunterricht zu fördern gilt (vgl. Spinner 2022, 96). Eine solche ästhetische Wahrnehmungsbildung bzw. das Anstoßen medienästhetischer Lern- und Reflexionsprozesse sind grundlegende Aufgaben der Filmdidaktik (vgl. Nagy 2020, 29).

2.3 Emotionslenkung auf Makroebene

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits eine wichtige Unterscheidung zwischen zwei wesentlichen Betrachtungsweisen in Bezug auf Emotionen getroffen, die für die weiteren Überlegungen und insbesondere für den Anwendungsteil Relevanz hat. Die erste Perspektive richtet sich auf jene Emotionen, die Teil der erdachten Filmwelt und damit diegetischen Ursprungs sind (z.B. dargestellte Emotionen, die Figuren ausdrücken und erleben). Diese werden im Folgenden als *Emotionen im Film*, *diegetische Emotionen* oder *Figurenemotionen* bezeichnet. Die zweite Perspektive betrifft hingegen *film- bzw. rezeptionsinduzierte Emotionen*, die aufseiten des Publikums hervorgerufen werden, sprich nicht Teil des erzählten Handlungsraums und somit als extradiegetisch einzustufen sind. Diese umfassen jegliche emotionalen Prozesse und Reaktionen der Zusehenden auf das audiovisuell Vermittelte. Obwohl die Emotionen, die die Zusehenden empfinden (sollen), vorrangig mit den Figurenemotionen in Einklang stehen (z.B. eine Figur empfindet Trauer und auch das Publikum fühlt Traurigkeit), können diese mitunter stark voneinander differieren, was sich beispielsweise auf unterschiedliche Wissensstände zurückführen lässt (vgl. Eder 2005, 226). In der berühmten Mordszene des Thrillers PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock) haben die Zuschauer*innen gegenüber der Hauptfigur, Marion Crane, einen Wissensvorsprung von einigen Sekunden. Da durch den Duschvorhang eine sich nähernde dunkle Gestalt erkennbar wird, fürchtet das Publikum bereits um die Protagonistin, während sie, mit dem Rücken zur unbekannten Person, noch nichtsahnend und unbeschwert ihre Dusche genießt. Erst als Marion den Mörder bemerkt und angegriffen wird, gleichen sich die Wissensverteilung und somit die Figurenemotionen den rezeptionsinduzierten Emotionen wieder an.

Die filmischen Gestaltungsmittel spielen dabei in doppelter Hinsicht eine zentrale Rolle: Sie dienen einerseits der diegetischen Emotionsdarstellung im Film und lenken andererseits die Emotionen der Zusehenden, indem sie beispielsweise gezielt Empathisierungsprozesse mit den Figuren in Gang setzen. Das Erfassen von Figurenemotionen beruht dabei auf der Codierung der Mimik, da – wie bei Ekman beschrieben – Basisemotionen und deren zugehörige Gesichtsausdrücke kulturübergreifend auf gleiche Weise zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Tan 2005, 286). Durch erkannte Emotionen werden in weiterer Folge Figurencharakterisierung und Handlung maßgeblich unterstützt (vgl. ebd., 287). „Die Abwesenheit eines Ausdrucks von Grundemotionen oder eben dieser Emotionen selbst ist für die [...] Kinobesucher deshalb deutlich spürbar, weil die Schlüsselsignale, die den Erkenntnisprozess üblicherweise leiten, auf auffällige [...] Weise fehlen“ (ebd.). Dies zwingt zum Rückgriff auf alternative

Interpretationshilfen (z.B. Verständnis für die im Film angesprochene gesellschaftliche Problematik), um die subjektiven Befindlichkeiten und Gefühle der Figuren zu entschlüsseln und trotzdem zu tieferen Einsichten zu gelangen (vgl. ebd.).

Die Beschäftigung mit Emotionalität im und durch den Film bietet im Deutschunterricht grundsätzlich einen geeigneten Zugang, um in die komplexe und vielschichtige Thematik der emotionalen Dimension von Filmen einzuführen. Dadurch können sich Schüler*innen bewusst werden, ob sie sich in ihren Ausführungen auf subjektive Gefühle oder Figurenemotionen beziehen und dies auch sprachlich präzise kennzeichnen, was beispielsweise methodisch in Filmgesprächen erprobt werden kann. Bei diesen moderierten Gesprächen handelt es sich idealtypisch um zielorientierte Dialoge, die auf bestimmte Themenschwerpunkte fokussieren und in der Regel auf den Austausch von ersten Beobachtungen, Eindrücken, Assoziationen und Deutungsvermutungen sowie in weiterer Folge auf die Ausbildung eines interpretierenden Blicks abzielen (vgl. Abraham 2018, 92ff.). Darüber hinaus können Zusehenden-Emotionen dahingehend betrachtet werden, inwiefern sie prä-, peri- oder postrezeptiv auftreten. Jens Eder (vgl. 2007, 256f.) zufolge entwickeln sich diese nämlich innerhalb von drei Kommunikationsphasen, da bereits die Filmauswahl mit bestimmten emotionalen Erwartungen (z.B. an das Genre) prärezeptiv erfolgt, zudem vielfältige Gefühlsreaktionen während des Filmsehens auftreten sowie die nachfolgende Filmverarbeitung (z.B. in besagten Filmgesprächen etc.) ebenso von Emotionen begleitet ist.

Trotz klarer Überschneidungen sind realitäts- bzw. alltagsbezogene Emotionen von filminduzierten Emotionen abzugrenzen (vgl. Uhrig 2015, 36). Bedingt durch deren Fiktionalitätskomponente unterscheiden sich Filme von Alltagssituationen insofern, als Emotionen des Filmerlebens auf fiktiven Geschehnissen und Figuren basieren (vgl. ebd.). Daraus resultiert wiederum ein weiterer Unterscheidungsfaktor, nämlich die eingeschränkte Handlungskomponente von Filmen, da Zusehender um die fiktionale Rahmung wissen, also erkennen, dass das Dargestellte nicht wirklich passiert und dementsprechend auch keine Notwendigkeit besteht, wegzulaufen, zu schreien oder etwa die Polizei zu rufen (vgl. ebd.). Jens Eder (2014, 655) bringt dies wie folgt auf den Punkt: „Spielfilme sind [...] affektive Stimulussysteme, sie bieten in der Regel besonders dichte Reizkonstellationen an, die emotionale Episoden gezielt lenken, ohne äußere Handlungen bei den Zuschauern auszulösen.“ Als Erklärungsansatz dafür, warum Filme auf Zusehender trotz ihres Bewusstseins um die Fiktionalitätskomponente eine emotionale Wirkung ausüben, wird häufig auf die Fähigkeit zur Imagination verwiesen (vgl. Uhrig 2015, 36f.). Die in der Imagination verarbeiteten fiktiven

Inhalte rufen jedoch durch das Fehlen der Handlungsdimension keine zu den Alltagssituationen identischen affektiven Reaktionen hervor (vgl. ebd., 37). So wäre zum Beispiel die Anspannung während der Rezeption eines Kriminalfilms nicht mit den Gefühlen sowie deren Reaktionsintensität vergleichbar, die entstehen, wenn es tatsächlich spätnachts zu einer Verfolgung durch eine unbekannte, finstere Gestalt käme. Auch wenn filminduzierte Emotionen, wie auch Alltagsemotionen, definiert sind als „aktuelle, objektgerichtete psychische Zustände von bestimmter Qualität, Intensität und Dauer, die mit charakteristischem Erleben, bestimmten physiologischen Veränderungen und Verhaltensweisen einhergehen“ (ebd., 39), beruhen sie im Gegensatz zu den Alltagsemotionen auf einem künstlich konstruierten Stimulusmaterial (vgl. ebd.). Dennoch wird auf Filmfiguren ähnlich wie auf reale Wesen reagiert, da dieser Reaktion „mentale Schemata, affektive Einstellungen und Eigendynamiken der sozialen Wahrnehmung zu Grunde [liegen], die zum Teil angeboren sind oder sich in der Alltagssozialisation herausgebildet haben“ (Eder 2005, 232).

Ursprünglich auf Fragen der identifikatorischen Bindung fokussiert, ist die Filmtheorie zunehmend davon abgerückt, da der Begriff der Identifikation suggeriert, dass es eine Gleichsetzung bzw. gemeinsame Identität zwischen Zusehenden und den (besonders im Fokus stehenden) Filmfiguren gibt. Das Bewusstsein für die eigene Körperlichkeit besteht jedoch auch während der Rezeption. Selbst wenn versucht wird, sich in Leinwandfiguren hineinzusetzen, bleiben subjektive Befindlichkeiten und Empfindungen wie Kopfschmerzen, Hungergefühl, Schwindel oder Übelkeit weiterhin spürbar. Obwohl es zwar durchaus zu Übertragungsphänomenen kommen kann, beispielsweise wenn Figuren auf der Leinwand lachen und das Publikum mitlacht, sind die zugrunde liegenden Prozesse deutlich komplexer. Dies zeigt auch die bereits beschriebene Möglichkeit der Nonkonformität zwischen diegetischen und rezeptionsinduzierten Emotionen. Gegenwärtig ist daher eher von empathischen Phänomenen bzw. verschiedenen Aspekten der Empathie die Rede, die im Folgekapitel genauer betrachtet werden. Empathie bezeichnet, so viel sei vorweggenommen, einen Versetzungsvorgang und muss dahingehend als elementare Komponente der Filmrezeption verstanden werden. Über kognitive Prozesse versetzen sich Zusehende in artifizielle Figuren, die in der Realität nicht existieren. Diese künstlichen Konstrukte bestehen genau genommen nur aus verschiedenen Schattierungen und Farbgebungen in Kombination mit Tönen, können jedoch trotzdem starke Emotionen hervorrufen.

Nach Eder (vgl. 2005, 225f.; 2007, 256) sind die Emotionen, die ein Film *auslöst*, allerdings von jenen zu unterscheiden, die durch ihn *ausgedrückt*, *dargestellt* oder *intendiert* werden. Die

ausgedrückten Emotionen beziehen sich darauf, was Filmemacher*innen mithilfe filmischer Gestaltungsmittel (z.B. Regie, Kameraarbeit, Montage, Musik, Drehbuch etc.) zum Ausdruck bringen wollen. Bei den dargestellten Emotionen handelt es sich um die von den Figuren erlebten Gefühle. Diese sind diegetisch und werden durch Dialoge, Handlungsabläufe und Schauspiel realisiert bzw. vermittelt. Intendierte und erzeugte Emotionen bei den Zusehenden unterscheiden sich schließlich insofern, als im ersten Fall bestimmte emotionale Reaktionen hervorgerufen werden sollen. Die ausgelöst bzw. erzeugten Emotionen hingegen sind jene, die tatsächlich während der Rezeption beim Publikum entstehen und individuell stark voneinander abweichen können, da beispielsweise die persönliche Interpretation des Gesehenen jedes einzelnen Zusehenden miteinfließt. Hinweise auf intendierte emotionale Reaktionen und prärezeptive Emotionslenkung finden sich häufig in Filmtrailern in Form von Texteinblendungen (z.B. Inserts nondiegetischen Ursprungs wie Kurzzitate von Kritiker*innen), mithilfe derer der Trailer und in weiterer Folge der Film bzw. die Serie verspricht, bestimmte Emotionen zu wecken. Im deutschen Trailer zur ersten Staffel der britischen Krimiserie SHERLOCK (GB/USA 2010-2017) werden solche nondiegetischen Schriftelemente mehrmals eingesetzt, so etwa „JÜNGER, MODERNER UND WITZIGER DENN JE“ (0:30) oder das Kurzzitat von der Programmzeitschrift TV Spielfilm „Eine Frischzellenkur für den Klassiker: Scharf, sarkastisch und sehr schnell.“ (0:54).⁴ Dadurch werden konkrete emotionale Qualitäten der Serie wie die moderne, humorvolle und sarkastische Ausrichtung als von den Filmemacher*innen beabsichtigte Reaktionen hervorgehoben, die die Erwartungen des Publikums vorprägen und lenken sollen.

2.3.1 Empathische Prozesse in der Filmrezeption

Im Rezeptions- und Wirkungsprozess werden Zuschauer*innen keineswegs nur passiv affiziert oder willenlos durch Filme gesteuert (vgl. Uhrig 2015, 42f.; Wulff 2003, 136). Die emotionale Filmwirkung darf demnach nicht „als eindimensionaler und einseitiger Vorgang gesehen werden, bei dem der Film die Emotionen, die er transportiert, ungefiltert auf den Zuschauer projiziert“ (Uhrig 2015, 43). In diesem komplexen Prozess spielen Rezipierende eine tragende Rolle, da erst durch sie bei der Rezeption Sinn geschaffen und so zum Filmverstehen beigetragen wird (vgl. ebd.). Zusehender „sind aktiv, suchen die Emotionen, die Filme anbieten

⁴ (Vgl.) Sherlock. GB/USA 2010-2017. Idee und Produktion: Mark Gatiss u. Steven Moffat. Link zum deutschen Trailer von Staffel 1: <https://www.youtube.com/watch?v=Ez8uASz-e5w> (02.04.2025).

und induzieren, um sie auszukosten“ (Wulff 2003, 136); sie „gehen ins Kino, um sich bestimmten Gefühlserlebnissen hinzugeben“ (ebd.). Angesichts dessen, dass Filme in der Regel Figuren und deren emotional geprägten Erlebnisse in den Mittelpunkt der fiktiven Handlung rücken, ist für den Verstehensprozess des Publikums die Empathie von zentraler Bedeutung, sprich das Einfühlen in diese dargestellten Emotionen (vgl. ebd.). Pauschalisierende Annahmen darüber, dass diegetische Emotionen immer auch dieselben rezeptionsinduzierten Emotionen auslösen (Gefühlsanalogie) oder Zusehende lediglich mit der Hauptfigur bzw. den Hauptfiguren empathisieren würden, sind Wulff (vgl. 2003, 136f.) zufolge nicht haltbar. Die Bedeutung des Empathiebegriffs ist somit nicht einfach gleichzusetzen mit einer Gefühlsübernahme der Figuren (vgl. Tan 2005, 274). Bei dieser empathischen Einfühlung handelt es sich vielmehr um eine Ausprägung von Empathie, die Wulff (vgl. 2003, 137) als zentrales Imaginieren näher beschreibt und bei der sich Zusehende mit einer gewissen Distanz an die Stelle des Empathisierten versetzen sowie dessen Gefühle mehr oder weniger analog replizieren. Davon zu unterscheiden ist hingegen das Gefühlsverständnis (azentrales Imaginieren), bei dem es ausreicht, „wenn der Zuschauer die beobachtete Regung richtig diagnostiziert, er braucht sie nicht selbst zu empfinden. Er denkt sich in die Figur ein, rekonstruiert kognitiv ihre Situation und versteht mithilfe dieser Rekonstruktion Motive und Reaktionen“ (ebd.). Diese Dualität⁵ der Empathie umfasst jedoch noch längst nicht die gesamte Bandbreite der Zusehenden-Emotionen: Wie bereits erwähnt, können neben der Gefühlsübernahme und dem Gefühlsverständnis auch eigene affektive Reaktionen beim Publikum entstehen, die eine ganz andere emotionale Qualität bzw. Färbung (z.B. Angst statt Erleichterung durch das Wissensgefälle zwischen Figur und Rezipient*innen) aufweisen (vgl. ebd.).

Außerdem ist es möglich, dass sich Reaktionen nicht auf die fiktionale Welt, sondern auf das Werk beziehen (z.B. Bewunderung oder Unmut im Hinblick auf ästhetische Entscheidungen) und daher typischerweise nicht-empathisch sind (vgl. ebd., 137f.). So stieß beispielsweise die ästhetische Wahl, die Krimiserie *RIPLEY* (2024) in Schwarzweiß zu produzieren, bei vielen Kritiker*innen und Zusehenden auf Begeisterung. Hierbei handelt es sich Wulffs Verständnis nach um eine auf die ästhetische Gestaltung bezogene emotionale, nicht aber um eine empathische Reaktion. Eine alternative Sichtweise wird diesbezüglich von Jens Eder (vgl. 2017, 257, 259f.) vertreten, der sich ebenfalls intensiv mit empathischen Rezeptionsprozessen befasst. Im Rahmen seiner Betrachtung der *projektiven Empathie* als einer Grundform

⁵ Auf eine bedeutungsäquivalente Unterscheidung von Paul Ekman, nämlich zwischen emotionaler und kognitiver Empathie, wurde in Kapitel 2.1 eingegangen.

empathischen Mitfühlens spricht er expressiven Filmelementen (z.B. dem gesamten Spektrum audiovisueller Stilmittel wie Filmmusik, Sound Design und Farbdramaturgie, Metaphern und Symbole, atmosphärische Räume sowie extradiegetische Sequenzen und Kommentare von Erzählinstanzen) durchaus eine empathische Qualität zu (vgl. ebd., 259). Diese Filmelemente können laut Eder empathische Gefühle und Stimmungen bei den Zusehenden auslösen, die für die Figuren zwar prinzipiell unzugänglich sind und nicht auf sie wirken, ihnen aber dann auch unterstellt werden (vgl. ebd.).

Filmtheoretiker*innen setzen sich seit jeher mit der Frage auseinander, wie es dazu kommt, dass das Publikum mit filmischen Figuren intensiv mitfühlt und sich ein Stück weit in deren Lage hineinversetzt. Um die komplexe Struktur der Emotions- und Empathieentwicklung der Zuschauer*innen noch genauer zu erfassen, erweist sich das filmtheoretische Empathie-Modell von Hans Jürgen Wulff für eine Filmanalyse im Deutschunterricht nach entsprechender didaktischer Aufbereitung als besonders geeignet (vgl. 2003, 138ff.). Mithilfe des Modells lassen sich nämlich empathische Prozesse, welche zu einem wesentlichen Teil zum Verstehen von Filmen beitragen und stark mit der Emotionssteuerung zusammenhängen, zwischen Zusehenden und Leinwandfiguren konkreter aufschlüsseln. In seinem theoretischen Konzept unterscheidet Wulff fünf miteinander verbundene Ebenen der Empathie, die sich gegenseitig beeinflussen oder auch im Widerspruch zueinander stehen können. Die erste Ebene ist die *somatische Empathie* und betrifft physische Reaktionen. Gegen Ende des Kriminalfilms GONE GIRL – DAS PERFEKTE OPFER (USA 2014, R: David Fincher) kommt es beispielsweise zu einer Szene, in der die Protagonistin ihren Exfreund tötet, was derart brutal und verstörend inszeniert wurde, dass viele Zuschauer*innen mit Erschrecken und stockendem Atem darauf reagieren. Bei der somatischen Empathie bestehen dementsprechend direkte Kopplungen zwischen der Leinwandaktion und den körperlichen Phänomenen des Publikums (z.B. zusammenzucken, lachen etc.), die sich empirisch nachweisen lassen. So kann etwa mittels Eye-Tracking-Technologien in Modellsituationen der Rezeption genauer analysiert werden, auf welche Aspekte der Leinwand Zusehende zu bestimmten Zeitpunkten des Films ihre Aufmerksamkeit richten. Durch filmische Gestaltungsmittel (u.a. Großaufnahmen) werden gezielt Auslöser der somatischen Empathie hervorgehoben und verstärkt. Auch Eder (vgl. 2005, 236f.; 2017, 257f.) greift auf den Begriff der somatischen Empathie zurück. In seinen Überlegungen steht hinsichtlich dieser Form der Anteilnahme vor allem die Übertragung ähnlicher Gefühle im Mittelpunkt, die jedoch tendenziell in schwächerer Intensität auftreten und sich insbesondere auf Spiegelneuronen sowie affektive Nachahmung zurückführen lassen (vgl. ebd.). Wulff hingegen fasst die Art der körperlichen Reaktionen des Publikums auf die Filmfiguren und das

Leinwandgeschehen eher globaler, da nicht impliziert wird, dass die Gefühle der Zuschauer*innen ähnlich oder kongruent mit denen der Figuren sein müssen.

Wulffs zweite Empathie-Ebene, nämlich die des *zentralen und azentralen Imaginierens*, macht den Kern des empathischen Prozesses aus und wurde bereits weiter oben erläutert, um den Unterschied zwischen *Übernahme* und *Verständnis* von Gefühlen zu verdeutlichen. Das zentrale Imaginieren (Gefühlsübernahme) kann dabei gewissermaßen als Steigerung des azentralen Imaginierens (Gefühlsverständnis) verstanden werden. In beiden Fällen dienen als Grundlage für den Nachvollzug bzw. den Versetzungsvorgang kognitive Vorstellungen darüber, „wie eine filmische Figur sich in einer bestimmten Situation fühlt, was sie empfindet“ (Wulff 2003, 139). Jedoch werden erst bei der Gefühlsübernahme Figurenemotionen nachempfunden, wenn auch meist weniger intensiv. Im Unterschied zur somatischen Empathie, bei der gegensätzliche Körperreaktionen auftreten können, entsprechen Figurenemotionen und rezeptionsinduzierte Emotionen einander. Wulffs Ausführungen zum zentralen Imaginieren decken sich inhaltlich im Wesentlichen mit jenen von Eder (vgl. 2005, 237) zur *identifikatorischen, affektsimulativen Empathie*. Er führt diesbezüglich aus, dass diese Art des Mit-Fühlens voraussetzt, „dass der Zuschauer sich in die Situation der Figur imaginativ hineinversetzt, sich ‚von innen‘ vorstellt, wie sich die Lage für die Figur in einer bestimmten Hinsicht anfühlt“ (ebd.). Wie schon bei Wulffs zweiter Empathie-Ebene beinhaltet die identifikatorische Empathie nach Eder „kognitive Komponenten, Vorstellungen über die Bedeutung der Situation für die Figur, und äussert sich also vorrangig als Emotion“ (ebd.). Sie gilt als von der Figurenbewertung unabhängig, das heißt, selbst wenn Empathie mit sympathischen Figuren prinzipiell leichter fällt, ist sie dennoch auch mit unsympathischen möglich (vgl. ebd.).

Die dritte Ebene betrifft die Entwicklung eines sogenannten *empathischen Feldes* und stellt eine Erweiterung der zweiten Empathie-Ebene dar:

Die Leinwandfiguren treten in soziale Interaktion miteinander, wobei der Zuschauer ihre jeweiligen intentionalen Horizonte simulierend nachbildet. Dies wird durch die Perspektivität der Erzählung und der Darstellung gefiltert und partiell gesteuert, basiert also auf einer formalen textuellen Grundlage. Ähnlich sind auch die dramatischen Rollen und die Konfliktstrukturen Vorgaben, woran sich soziale Empathie orientieren kann. Als Regel gilt, dass Empathie nicht isoliert und auf einzelne Figuren gerichtet ist, sondern dass ein feldartiger Zusammenhang von Konterperspektiven der beteiligten Figuren und der von ihnen vollzogenen Situationsinterpretationen den „eigentlichen“ Zielpunkt der empathisierenden Tätigkeit bildet. Die Gliederungsformen des sozialen Lebens sind zugleich der Rahmen der Empathie. Wiederum lassen sich also verschiedene Formen der Integration unterscheiden. Von der Interaktionsepisode über die Szene bis zur ganzen Geschichte entstehen Kontexte und konventionelle Rahmen, in denen das empathische Feld konturiert wird. (Wulff 2003, 139)

Für ein umfassendes Film- und Figurenverständnis sind demnach soziale Interaktionen von zentraler Bedeutung. Durch diese baut sich das empathische Feld auf, da eine Figur sowie deren Gedanken- und Gefühlswelt nie isoliert wahrgenommen werden. Ein derartiges interaktionistisches Netz wird nicht nur anhand von Leinwandprozessen erfasst, sondern entfaltet sich auch über Versetzungsprozesse, wodurch Rezipierende gleichzeitig mit ihren eigenen Emotionen und kognitiven Vorgängen stärker in das Filmgeschehen eingebunden werden. Auf diese Weise vernetzt sich das Publikum mit verschiedenen Filmfiguren, die wiederum selbst in (diegetischen) Wechselbeziehungen miteinander stehen. Dies impliziert in weiterer Folge, dass es nicht nur zum Sich-Versetzen in handlungsdominante Hauptcharaktere kommt, sondern ebenfalls die in den Nebenfiguren ablaufenden emotionalen Prozesse relevant sind. Um die Gedanken, Handlungen und Intentionen einer spezifischen Figur beurteilen zu können, finden Versetzungsprozesse dementsprechend auch mit anderen beteiligten Figuren, einschließlich der weniger bedeutend erscheinenden, statt. Wulff drückt dies wie folgt aus:

Am Beispiel einer fiktionalen dyadischen Beziehung muss ich nicht nur verstehen, was etwas für die eine Figur bedeutet, sondern auch, wie sie die andere Figur versteht; und ich muss zugleich verstehen, wie jene andere Figur die erste interpretiert und welche Hypothesen sie darüber hat, was dieses Etwas für jene bedeutet. Es geht in der Empathie fiktionaler Figuren also darum, ein Geflecht von „reziproken Wahrnehmungen“ zu simulieren. Einer möglicherweise „primär“ empathisierten Figur steht ein Gefüge anderer, „sekundärer“ Figuren gegenüber, die gleichfalls empathisiert werden müssen – und dabei geht es um die wechselseitigen Wahrnehmungen und Interpretationen der Figuren untereinander. [...] Das empathische Feld ist ein Gefüge reziproker Figurenentwürfe. (Wulff 2003, 151f.)

Das beschriebene Phänomen bezeichnet Wulff (vgl. ebd., 151ff.) als *Konterempathie*, die mit der Empathie direkt in Zusammenhang steht. Konterempathien werden von Empathien begleitet und umgekehrt, indem sie sich gegenseitig bedingen und hervorbringen sowie sich letztlich zu einem empathischen Feld synthetisieren lassen (vgl. ebd.). Für die Publikumsbindung bedarf das einfühlende Nach- bzw. Miterleben neben der Versetzung in die Lage des Einzelnen insbesondere die Simulation der Innensichten, der wechselseitigen Bezugnahmen und die innere Modellierung des Feldes aller Beteiligten, sprich des ganzen Sozialsystems (vgl. ebd., 153). Die empathische Aufgabe besteht Wulff zufolge nun darin, „das gesamte System zu durchdringen, es hervorzubringen, die Figuren in ihren gegenseitigen Bezügen zu verorten und auszuloten“ (ebd.). Im Deutschunterricht empfiehlt sich zur Rekonstruktion des empathischen Feldes das Anfertigen einer Skizze. Dadurch können etwaige Beziehungskonstellationen, Merkmale und Charaktereigenschaften zu den jeweiligen Figuren anschaulich aufgeschlüsselt werden. Die angefertigte Skizze kann anschließend als Diskussionsgrundlage für die Schüler*innen dienen, um zu thematisieren, mit welchen Figuren sie sich auf welche Art und Weise emotional verbunden fühlen oder ob sich eher kognitive

Prozesse beobachten lassen, das heißt, die Figurenhandlungen nachvollzogen werden, ohne deren Absichten zu teilen. In Filmen tritt häufig ein größeres Figurenensemble auf, wobei vor allem die als böse gekennzeichneten Figuren eine wichtige narrative Funktion erfüllen. Antagonist*innen tragen nämlich maßgeblich zur Empathisierung bei, indem sie den Gegenpol der Held*innen ausleuchten und deren Handlungshorizont, wie etwa ihre Entscheidungen und Ziele, hervorheben. Oftmals ist es erst durch das Verstehen der Gedanken und Taten böser Figuren möglich, jene der guten Charaktere vollständig nachzuvollziehen. Wie bereits erwähnt, laufen empathische Prozesse unabhängig davon, ob eine Figur als sympathisch oder nicht empfunden wird, da Handlungsmotivationen trotzdem erschlossen werden können.

Bei der *moralischen Empathie*, Wulffs vierter Modellebene, handelt es sich um die anspruchsvollste Form der Empathie, durch die sich oftmals selbst Film- und Literaturwissenschaftler*innen herausgefordert finden, weil die Beziehungen zwischen den verschiedenen Arten moralischer Empathie äußerst komplex sind. Er beschreibt diese wie folgt:

Eine eigene Qualität haben die moralischen Interaktionen zwischen Zuschauern und Leinwandgeschehen (respektive Leinwandfiguren), in denen das Geschehen evaluiert und bewertet wird – und die wiederum dazu dienen, den Zuschauer im Verhältnis zum Text zu positionieren. Es ist deutlich, dass die moralischen Dimensionen der empathischen Prozesse stärker von den Einstellungen und Haltungen beeinflusst sind, welche die Zuschauer in die Rezeption einbringen, als allein durch die textuelle Organisation des Werteraums. Zu unterscheiden ist zwischen der Moral der Figuren, der Moral der erzählten Welt, der Moral des Enunziators und der Moral der Zuschauer. (Wulff 2003, 139)

Im Hinblick auf Filmanalysen, die Emotionalität in den Fokus rücken, ist es wichtig, dass diese miteinander interagierenden moralischen Ebenen differenziert bzw. gegenübergestellt werden. Leinwandfiguren verfügen über eigene moralische Maßstäbe und Überzeugungen, welche entweder mit dem moralischen System der erzählten Welt (weitgehend) einhergehen oder kollidieren und in Spannung dazu stehen können. Die Moral der erzählten Welt bezieht sich wiederum auf die innerhalb der fiktionalen Filmwelt etablierten Normen und Werte. Dieses Moralsystem spiegelt die Gesetze und Regeln des diegetischen Raums wider, in dem sich die Figuren bewegen und nach denen sie handeln und agieren sollten. So steht beispielsweise der persönliche Verhaltenskodex der Hauptfigur Sherlock Holmes in der Krimiserie SHERLOCK (2010-2017) oft im Widerspruch zu den moralischen und rechtlichen Normen der erzählten Welt, die in der Handlung vor allem durch Polizei und Justiz repräsentiert werden. Seine unkonventionellen Ermittlungsmethoden und die regelmäßige Missachtung gesetzlicher Vorschriften, wie etwa Drogenkonsum und unbefugtes Betreten, bringen ihn häufig in Konflikt mit den offiziellen Behörden. Darüber hinaus verweist das Moralsystem der Erzählinstanz auf moralische Haltungen, die durch die Erzählweise vermittelt werden. Der Enunziator

beeinflusst, wie das Filmgeschehen präsentiert wird und welche moralischen Werte implizit oder explizit kommuniziert werden. Zur Identifizierung des Moralsystems der Erzählinstanz muss der Blick darauf geschärft werden, was der Film zeigt und auf welche Art und Weise dies geschieht. Hierfür ist die Analyse der Erzählperspektiven und Fokalisierung essenziell. Eine detaillierte Anwendung von Genettes Fokalisierungskonzept auf audiovisuelle Medien findet sich in der *Filmnarratologie* von Markus Kuhn (vgl. 2011, 119-194). Ihm zufolge kann die Fokalisierung und Perspektivierung in Filmen durch verschiedene ästhetische Mittel erreicht werden, darunter die Szenengestaltung, die Kameraführung (z.B. Over-shoulder-shot), die Montage, das Voice-Over (z.B. ein innerer Monolog der Hauptfigur) und das Sounddesign (vgl. ebd.). In Filmen wäre ein auktorialer Enunziator, der in der Literatur gängiger ist, außerhalb der Handlung zu verorten; er kann zusätzliche, den Figuren verborgene Informationen liefern und hat Zugang zu den Gedanken und Gefühlen aller Beteiligten. Dies wird oft durch eine externe Voice-Over-Erzählinstanz realisiert. Obwohl literarische Texte mehr Möglichkeiten etwa in Bezug auf die Innensicht bieten, verweist Spinner (vgl. 2022, 105) auf die Bedeutung von Mimik und Gestik als körpersprachliche Ausdrucksweisen innerer Befindlichkeit im Film.

Jens Eders (vgl. 2017, 257ff.) *situierte Empathie* kombiniert gewissermaßen seine zuvor in diesem Kapitel erwähnte *identifikatorische, affektsimulative Empathie* sowie Wulffs Ebenen des *zentralen Imaginierens* und der *moralischen Empathie*. Situierete Empathie bezieht sich auf den zugrunde liegenden Prozess, bei dem Zusehender ähnliche Reaktionen auf gemeinsam mit den Figuren geteilte bzw. wahrgenommene Situationen zeigen (vgl. ebd., 258). „Ähnliche Emotionen setzen allerdings ähnliche Werte und Interessen voraus“ (ebd.), weswegen davon ausgegangen wird, dass Zusehender bei dieser Empathieform „aufgrund gemeinsamer Wertorientierungen, Interessen oder Handlungsschemata“ (ebd.) die Ziele filmischer Figuren teilen. Zur Verstärkung des Eindrucks aufseiten des Publikums sich im selben Wahrnehmungs- und Bedeutungsraum zu befinden, verweist auch Eder im Sinne der von Kuhn angesprochenen Fokalisierung und Perspektivierung auf die zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten (u.a. Point-of-View-Strukturen) des Mediums Film (vgl. ebd., 259). Während sich die situierten, somatischen und projektiven Formen des empathischen Mitfühlers unbewusst und unwillkürlich entwickeln, erfordert die *imaginative Empathie* das aktive Erschließen der Situationsbedeutung und Imagination aus der Figurenperspektive, was sämtliche Formen des Fremdverstehens (z.B. Simulation, Aktivierung eigener Erinnerungen etc.) miteinschließt (vgl. ebd., 260). „Oft kann nur durch solche Verstehensbewegungen eine tiefe, genaue und nachhaltige Empathie erreicht werden“ (ebd.), wobei das Publikum die Mühe solcher Imaginationsprozesse nur auf sich nimmt, wenn Aufmerksamkeit und Interesse für die

Figur(en) und ihre Situation gegeben sind (vgl. ebd.). Hierfür kommt es zum Einsatz verschiedenster dramaturgischer Verfahren, allen voran das Hervorrufen von Neugierde, Spannung und Überraschung durch die Zurückhaltung von Informationen (vgl. ebd.). Laut Eder wird die imaginative Empathieform „durch Techniken der Informationsvergabe herausgefordert, die eine Balance zwischen Wissen und Nichtwissen der Zuschauer erreichen“ (ebd.) und „erst das punktuelle Zurückhalten von Informationen erzeugt Ambivalenzen, Rätsel und *empathische Neugier*“ (ebd.).

Um die Spannung zu erhöhen, weiß das Publikum vor allem bei der Rezeption von Thrillern, Kriminal- und Horrorfilmen meist nur so viel wie die Hauptfiguren selbst. Hierbei handelt es sich um die interne Fokalisierung, welche außerdem die Darstellung von Erinnerungen, Fantasien, Imaginationen und Traumsequenzen der Figuren umfassen kann. Im schulischen Kontext lässt sich bei der Auseinandersetzung mit dem Moralsystem der Erzählinstanz mit den Lernenden durch eine vergleichende Arbeit mit Film und Literatur herausarbeiten, inwiefern die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten und Vermittlungsstrategien der beiden Medien hinsichtlich der Erzählperspektive und Fokalisierung differieren. Bei der Analyse literarischer Texte bereitet Schüler*innen jedoch die Frage nach diesen wichtigen erzähltheoretischen Analysekatoren oft Schwierigkeiten (vgl. Spinner 2022, 104). Da sie wesentlich mehr Erfahrung mit Filmen als mit Literatur mitbringen, schlägt Spinner (vgl. ebd., 100) einen in der Unterrichtspraxis noch weitgehend selten praktizierten Weg vor, der von der Filmerfahrung zur literarischen Textanalyse führt. Hierbei wird an die audiovisuelle Sozialisation und Vertrautheit mit dem Medium Film angeknüpft und zur Annäherung an die Literatur genutzt, um Erkenntnisse betreffend die Textstruktur sowie Leseprozesse zu erleichtern (vgl. ebd., 100f.). Das Identifizieren filmischer Erzählinstanzen, beispielsweise anhand der Frage, ob eine Off-Stimme einer handlungsbeteiligten Figur zuzuordnen ist oder einem auktorialen Enunziator, der allerdings nicht der regieführenden oder drehbuchverantwortlichen Person entspricht, fällt Schüler*innen üblicherweise deutlich leichter (vgl. ebd., 104). Da Erzählperspektiven im Film mittels der Kameraeinstellungen offensichtlicher festgemacht werden können, wäre es sinnvoll, „Perspektivenprobleme im Unterricht zunächst anhand eines Filmes zu erarbeiten und dann die Brücke zur Literatur zu schlagen“ (ebd., 105), so zum Beispiel über die Herstellung von Analogien zu den unterschiedlichen Einstellungsgrößen (vgl. ebd., 100). Darüber hinaus kann Lernenden „die Beweglichkeit der perspektivischen Gestaltung“ (ebd., 105f.) vermittelt werden; „so wie die Kamera oft in kurzem Wechsel von Vogelschau bis zur Nahaufnahme zoomt oder von distanzierter Außenperspektive zu subjektiver Kamera wechselt, ist im Erzähltext die Perspektive variabel“ (ebd.).

Die vierte Dimension der moralischen Empathie betrifft schließlich die persönlichen Überzeugungen und Normen der Zusehenden, die individuell variieren und unterschiedlich stark ausgeprägt sein können. So kann es vorkommen, dass Versetzungsprozesse mit Leinwandfiguren stattfinden und mit ihnen mitgeföhlt wird, während gleichzeitig bestimmte ihrer Handlungen vor dem Horizont des eigenen Wertesystems als unmoralisch empfunden werden. Da das Wertesystem des Publikums stellenweise nur unbewusst zugänglich ist, kann die Rezeption von Filmen dazu föhren, dass sich dieses ein Stück weit materialisiert und die Zuschauer*innen sich der eigenen moralischen Maßstäbe klarer werden. Über filmische Darstellungen sehen sich Zusehender vielfach mit neuen Situationen und Konstellationen konfrontiert, die außerhalb der eigenen Erfahrungswelt liegen. Diese müssen durch die Linse des bisherigen Moralsystems betrachtet und bewertet werden, was in weiterer Folge zur Infragestellung oder Revision desselben föhren kann. Letztlich stellt dies auch einen Grund für die in manchen Ländern immer noch herrschende Zensur dar, da das Potenzial des Mediums Film, Lern- und Reflexionsprozesse auszulösen, erahnt wird. Dass die moralische Empathie im Schulunterricht eine große Rolle spielt, zeigt sich allein daran, wie häufig Beurteilungen – insbesondere vor dem Hintergrund des dritten Anforderungsbereichs *Reflexion und Problemlösung* – von Schüler*innen verlangt werden. Um präzisere Aussagen über ihre Bewertungsprozesse treffen zu können, ist es ertragreich, mögliche Zuordnungen, Zusammenhänge und Spannungen der verschiedenen Ebenen der moralischen Empathie zu formulieren. Beispielsweise kann untersucht werden, ob eine Figur über ein widersprüchliches Moralsystem verfügt und ob eine Diskrepanz zwischen ihren Wertvorstellungen und ihrem Verhalten besteht.

Die fünfte und letzte Empathie-Ebene seines filmtheoretischen Modells bezeichnet Wulff als *begriffliche bzw. kulturelle Form des Empathisierens*. Sie bezieht sich auf die Werthaltung der Rezipierenden gegenüber dem Thema eines Films, die dessen Sichtung vorprägt (vgl. Wulff 2003, 139f.). Das bedeutet, dass Zusehender durch ihre individuellen Assoziationen, Erwartungen, Einstellungen und ihr Vorwissen bereits eine gewisse Einschätzung und intuitive Bindung oder auch Distanz zum Filmthema mitbringen. Diese Form des kulturellen Empathisierens ist von emotionalen Haltungen und Prozessen begleitet (vgl. ebd., 140). Allein durch Themen wie etwa Menschenhandel, Korruption, Rassismus oder Polizeigewalt in Kriminalfilmen und Thrillern können bereits bestimmte empathische Reaktionen ausgelöst werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die verschiedenen vorgestellten Formen der Empathie von Hans Jürgen Wulff und Jens Eder zum Nachvollzug dessen beitragen, wie Filme die empathischen Bewegungen bzw. Versetzungsvorgänge und rezeptionsinduzierten emotionalen Reaktionen des Publikums lenken. Vor allem die empathischen Interaktionen zwischen Rezipierenden und Filmfiguren spielen eine zentrale Rolle bei der Emotionslenkung. Dahingehend eröffnet sich ein weites Feld an Reflexionsmöglichkeiten, die methodisch-didaktisch sinnvoll aufbereitet werden können sowie wesentliche Anknüpfungspunkte für Lern- und Verstehensprozesse bieten. Dabei hat sich herausgestellt, dass ausgehend von den Rezeptionsgewohnheiten der Kinder und Jugendlichen eine Verbindung von Film- und Textanalyse sowie das Herstellen intermedialer Bezüge ertragreich sind (vgl. Spinner 2022, 109). So kann beispielsweise das Zustandekommen einer unheimlichen Wirkung zunächst in einem Kriminalfilm und in weiterer Folge in einer inhaltlich ähnlichen Erzähltextpassage untersucht werden, ehe die Schüler*innen eine solche Szene eigenständig verfassen (vgl. ebd.).

2.3.2 Filmerleben und Alteritätserfahrung

Anknüpfend an die Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel soll der Forschungsgegenstand der Masterarbeit an dieser Stelle noch stärker didaktisch reflektiert werden. Obwohl Emotionalität samt ihrer empathischen und emotionslenkenden Komponenten eine eindeutige didaktische Dimension aufweist, beschränken sich entsprechende Untersuchungen weitgehend auf den fachwissenschaftlichen Diskurs. Am ehesten wird man in dieser Hinsicht in der Literaturdidaktik fündig. Dort finden sich zahlreiche emotionalitätsbezogene Überlegungen, die auch auf die Film- und Medienerziehung übertragen werden können. Zur Ausdifferenzierung literarästhetischer Rezeptionskompetenzen im engeren Sinn hat beispielsweise Spinner (vgl. 2022, 112f.) elf grundlegende Aspekte literarischen Lernens zusammengestellt und hebt neben dem *allgemeinen Weltwissen*, der *Entwicklung moralischer Urteilsfähigkeit* sowie dem *Verständnis für psychologische Prozesse* insbesondere die *allgemeine ästhetische Bildung* als zentralen Lernprozess bzw. literaturdidaktische Zieldimension im weiter gefassten Sinn hervor. Darüber hinaus nennt er zehn Grundkategorien ästhetischer Bildung im Literaturunterricht, wobei diese in enger Verbindung zu den elf Teilkompetenzen literarischen Lernens stehen und sich direkte Parallelen zueinander erkennen lassen (vgl. ebd., 113f.). Aus diesem Grund werden im Folgenden relevante Elemente mit Emotionalitätsbezug aus beiden Auflistungen Spinners, sprich sowohl aus der

Zusammenstellung zum literarischen Lernen als auch aus den Grundkategorien ästhetischer Bildung, herausgegriffen und zusammengeführt. Da die meisten seiner Ausführungen für den Film ebenso wie für die Literatur gelten und sich gewinnbringende Transfereffekte ergeben können, plädiert Spinner (vgl. ebd., 30f.) – schon allein aus zeitökonomischen Gründen – für eine stärkere Verknüpfung literarischen und medienästhetischen Lernens.

Als ein wesentliches Charakteristikum literarischen Lernens mit emotionaler Relevanz ist die *subjektive Involviertheit* bzw. *reflektierte Subjektivität* der Rezipierenden zu nennen (vgl. ebd., 15ff., 132-136). „Er bzw. sie fühlt mit Figuren mit, findet eigene Wunschvorstellungen oder persönliche Leid-Erfahrungen und zurückgedrängte Aggressionen im Text wieder. So halten literarische Texte dazu an, über sich selbst nachzudenken.“ (ebd., 132). Figuren und deren Eigenschaften, Erlebnisse oder emotionale Befindlichkeiten können „zur Projektionsfläche eigener entsprechender Gefühle werden und gerade durch solche Betroffenheit eine intensiv mitvollziehende, genaue Lektüre bewirken“ (ebd., 16), was bezogen auf den rezeptiven Umgang mit Filmen gleichermaßen auf Leinwandfiguren zutrifft. Dies kann in Folge zu erweiterter Selbsterkenntnis führen, die Selbstreflexion anregen und letztlich zur Identitätsbildung der Schüler*innen beitragen (vgl. ebd., 16, 132).

Im Kontext eines weiteren wichtigen Teilaspekts literarischen Lernens, nämlich dem *Nachvollziehen der Perspektiven literarischer Figuren*, betont Spinner (vgl. ebd., 16, 18f.) die Rolle von Prozessen des Wiedererkennens und der Verfremdung (auch Alterität oder Differenzierung genannt) bzw. der Identifikation und Abgrenzung in der Wechselbeziehung zwischen subjektiver Involviertheit und genauer Textwahrnehmung. Ihm zufolge entsteht ein intensiver Bezug zu den Figuren üblicherweise dadurch, dass sich eigene Erfahrungen, Gefühle, Sichtweisen und Wunschvorstellungen in literarischen Texten und Filmen wiederfinden und es zugleich zu Momenten der Irritation kommt (vgl. ebd., 19). Literarisches Verstehen bedeutet demnach, „dass man in der Logik des Textes denkt und auch die Fremdheit von Figuren wahrnimmt. Die Alteritätserfahrung, also die Irritation durch die Andersartigkeit“ (ebd.), bezieht sich auf Differenzierungen zur alltäglichen Lebenswelt, die durch Literatur und Film vermittelt werden (vgl. ebd., 130). Das Bewusstsein der Differenz zu den Figuren bleibt dabei in allen Rezeptionsprozessen erhalten, da Zusehenden die Grenze zwischen eigener Realität und Fiktion – oder anders ausgedrückt, zwischen Eigenem und Fremden – durchaus bekannt ist (vgl. Wulff 2003, 141). Bei der Verfremdung geht es um das Sich-Einlassen auf ungewohnte und irritierende Inhalte, wodurch Gewohntes und die gelebte Wirklichkeit zugleich bewusster oder anders gesehen und erlebt werden (vgl. Spinner 2022, 130f.). „Die Offenheit und

Bereitschaft, auch im Alltagsleben Ungewohntes wahrzunehmen und das Gewohnte mit erneuerter Lebendigkeit zu sehen, ist der Beitrag, den der Umgang mit Literatur durch das Verfremdungsprinzip zur allgemeinen ästhetischen Bildung leisten kann“ (ebd., 131). Ästhetisches Verhalten besteht nach Spinner (vgl. ebd., 132) letztlich darin, Befremdliches, Ungewohntes und Irritierendes nicht vorschnell als falsch oder unsinnig einzustufen, sondern innezuhalten und mögliche Bedeutungen zu analysieren.

Genauso wie die (identifikatorische) Einfühlung im Sinne eines Wiedererkennens von Eigenem in anderen Menschen oder Figuren gehört die Alteritätserfahrung bzw. das Wahrnehmen von Andersheit und Unähnlichkeit zur Empathie, denn nur dadurch kann diese neben der Projektion eigener Subjektivität auch *Fremdverstehen* (im Sinne des Nachvollziehens der Gedanken und Erlebnisweisen anderer) sein (vgl. ebd., 125, 195, 210). Im Kapitel zur Begriffsbestimmung konnte diesbezüglich bereits festgestellt werden, dass Empathie als mehrschichtiges Phänomen mit emotionalen, kognitiven und körperlichen Prozessen verstanden wird sowie eng mit den Termini *Einfühlung* und *Perspektivenübernahme*⁶ verwandt ist (vgl. ebd., 193ff.). Hierbei muss angemerkt werden, dass eine bedeutungsgleiche Verwendungsweise dieser Begrifflichkeiten im alltäglichen Sprachgebrauch üblich ist. In der Psychologie oder im filmtheoretischen Empathie-Modell von Wulff (vgl. 2003) wird allerdings konsequenter zwischen kognitiver und emotionaler Empathie differenziert. Während sich die Perspektivenübernahme in der Regel auf kognitive Prozesse bezieht und damit nach dem psychologischen Verständnis der kognitiven Empathie korrespondiert, umfasst die Einfühlung hingegen eher emotionale Prozesse (vgl. Spinner 2022, 194f.). Empathie schließt Spinner (vgl. ebd., 194) zufolge sowohl eine emotionale Wirkung als auch die damit verbundenen kognitiven und imaginativen⁷ Verarbeitungsprozesse mit ein, weshalb es sinnvoll ist, beide Teilkomponenten unter dem Begriff zu subsumieren. Trotz der relativ klaren Abgrenzung von Perspektivenübernahme und Einfühlung im theoretischen Diskurs greifen kognitive und emotionale Prozesse bei der Filmrezeption häufig ineinander. „Wenn man mit einer Figur mitfühlt, denkt man in der Regel auch über ihr Verhalten nach, und umgekehrt kann eine kognitiv aufgenommene oder erschlossene Information z.B. über die Gründe für die Wut einer Figur Empathie erst

⁶ Der AHS-Lehrplan für das Unterrichtsfach Deutsch sieht im Rahmen des didaktischen Grundsatzes der Weiterentwicklung von Textkompetenz ausdrücklich das Fördern der „Fähigkeit der Perspektivenübernahme und der kritischen Betrachtung von Perspektiven“ vor. Siehe Deutsch Lehrplan für die AHS-Oberstufe. URL: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> (02.04.2025).

⁷ Die *Imagination* respektive *Vorstellungsbildung*, die methodisch vor allem durch produktive Verfahren (z.B. Verfassen eines inneren Monologs) unterstützt werden kann, gilt als wichtige Voraussetzung für die Empathie (vgl. Spinner 2022, 125f.).

ermöglichen“ (ebd., 194). Für den Unterricht eignen sich zur Anregung von Interpretationsleistungen besonders jene Texte und Filme, die nicht nur identifikatorische Empathie, sondern vielmehr differenzierte, reflektierte empathische Erfahrungen einschließlich Alteritätserfahrungen ermöglichen (vgl. ebd., 212). Darüber hinaus lässt sich nach Spinner (vgl. ebd.) im Hinblick auf den Alteritätsaspekt als weitere didaktische Folgerung ableiten, „dass bei der Charakterisierung literarischer Figuren und der Interpretation ihres Verhaltens oft einiges offenbleiben muss, vor allem wenn ein Autor seine Figuren bewusst widersprüchlich oder rätselhaft gestaltet“ (ebd.). Zusätzlich wird Lernzuwachs daran erkennbar, dass Schüler*innen beim Interpretieren immer besser und flexibler „mit ambivalenter (widersprüchlicher, uneindeutiger, unstabiler) innerer Verfasstheit von Figuren umzugehen wissen“ (ebd., 20), so beispielsweise mit „Kategorien wie gut/böse, traurig/froh, willentlich/unwillentlich usw.“ (ebd.).

Für ein elaboriertes Figurenverstehen ist es notwendig, dass Rezipierende in Filmen ebenso wie in literarischen Texten die Relation von Innenwelt (innere psychische Prozesse wie Gedanken, Gefühle, Erfahrungen, Erinnerungen und Sichtweisen der Figuren) und äußerer Handlung erschließen (vgl. ebd., 19). Daneben geht es um das Verständnis für „das Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren“ (ebd.) und „die inneren Verwicklungen, darum, wie Zuneigung, Liebe, Hass, Eifersucht, Minderwertigkeitsgefühle, Gleichgültigkeit usw. das Zusammenleben“ (ebd., 19f.) prägen. In diesem Zusammenhang gewinnt die „Perspektivenübernahme von der mitfühlenden Empathie bis zur kognitiven Auseinandersetzung mit Fremdheit“ (ebd., 19) in einem film- und medienbildenden Deutschunterricht an Bedeutung. Abgesehen von der Tagesverfassung der einzelnen Zuschauer*innen sowie deren individueller Fähigkeit und Neigung, sich in fiktive Figuren hineinzusetzen, hängt die persönliche Empathiebereitschaft von der *Erfahrungsnähe* ab (vgl. Wulff 2003, 140). Wulff erklärt dies folgendermaßen:

Figuren, deren Situation oder auch Persönlichkeitsprofil und kulturelles Ausdrucksspektrum den Zuschauern vertraut sind, werden leichter analoge Gefühle auslösen als Figuren aus ganz anderen Lebenskreisen, deren Verhalten weniger verständlich ist. [...] Je näher [...] eine abgebildete Figur an der Erfahrungs- und Ausdruckswelt des Zuschauers angelegt ist, desto leichter fiel jenem das Empathisieren mit ihr. Dieser Punkt ist folgenreich: Zum einen würde die Möglichkeit des Verständnisses der fremden Figur immer mehr abflachen, je unvertrauter sie ist, historische, generische, ethnische und historische Differenz würde den empathischen Zugang bis zur Unmöglichkeit des Nachvollzugs erschweren; zum zweiten bleibt zu fragen, wie man Figuren empathisieren kann, die von grundlegend anderer Art sind – Roboter, Außerirdische, Tiere, Andersgeschlechtliche etc. (ebd., 140f.)

Obwohl sich der Begriff der Empathie grundsätzlich auf den zwischenmenschlichen Bereich beschränkt (vgl. Spinner 2022, 195), wird anhand von Wulffs Ausführungen deutlich, dass es sich um ein weit komplexeres und vielschichtiges Phänomen handelt. Gerade Filme vermögen

es, empathische Prozesse auch mit nichtmenschlichen Figuren in Gang zu setzen, selbst wenn deren häufig anthropomorphisierte Darstellung – wie in zahlreichen Animationsfilmen feststellbar – dies erheblich erleichtert.

Wie im Rahmen dieses Kapitels bereits angedeutet, kommen viele bewährte Verfahren der Literaturdidaktik respektive der schriftlichen Textarbeit (z.B. Skizzieren der Figurenkonstellation, Verfassen einer Kritik bzw. Rezension oder eines fiktiven Tagebucheintrags etc.) auch für den Umgang mit Filmen infrage, da diese als multicodele Texte aufzufassen sind und genauso sinnlich wahrgenommen, analysiert, interpretiert sowie hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung reflektiert werden können (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 41; Kammerer/Maiwald 2021, 151). Dabei ist stets auf eine medienreflexive Vorgehensweise, sprich die Betrachtung im Hinblick auf die medien-ästhetischen Spezifika und technischen Bedingungen, Wert zu legen (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 41). Zudem wirft die besondere Verfasstheit des Mediums Film spezifische unterrichtsmethodische Fragen auf (u.a. wie der flüchtige filmische Text überhaupt für eine Analyse verfügbar gemacht werden kann) und erfordert gegenstandseigene methodische Ansätze (z.B. Erstellen eines Filmprotokolls) (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 151). Welche Verfahren zum Einsatz kommen, hängt von den zuvor definierten didaktischen Zielsetzungen und der angestrebten Kompetenzvermittlung ab, wobei grundsätzlich für dasselbe Ziel mehrere Methoden zur Auswahl stehen (vgl. ebd., 151f.). In diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, zwischen zwei methodischen Großtypen im Umgang mit dem Film im Deutschunterricht zu unterscheiden, nämlich den *rezeptiv-analytischen* sowie *handlungs- und produktionsorientierten Zugängen* (vgl. ebd.). Kepser (vgl. 2010, 187) definiert handlungs- und produktionsorientierte Methoden im Gegensatz zu analytisch-reflexiven Vorgehensweisen wie die Charakterisierung von Figuren, die Standbildanalyse oder die Untersuchung der Bild- und Tongestaltung als Zugänge, „die nicht rein [...] systematisch beschreibend und interpretierend sind“ (ebd.), sondern als besonders geeignet für die Ausbildung der kreativen Kompetenzen gelten sowie der Persönlichkeitsentwicklung von Schüler*innen dienen (vgl. ebd.). Daneben stellt die selbsttätig handelnde und produktive Beschäftigung mit Filmen eine nachhaltige Form des Lernens dar (*learning by doing*) und erfüllt zahlreiche weitere Funktionen, so etwa die Entfaltung imaginativer und personaler Bildungsprozesse, die Stärkung der Empathiefähigkeit und die Förderung des Verständnisses für die spezielle Machart von Filmen aus der Perspektive von Produzent*innen (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 153; Mosgan 2020, 58; Spinner 2022, 63). Beide Verfahrenstypen lassen sich Kammerer und Maiwald (vgl. 2021, 153) zufolge auch nach ihrer Affinität zu zwei grundlegenden filmdidaktischen Zielbereichen differenzieren: „einmal

eine stärker am Gegenstand ausgerichtete Filmbildung, zum anderen eine eher auf das Subjekt zielende Identitätsbildung“ (ebd.). In der Literaturdidaktik würde eine gegenstandsorientierte Zielrichtung bedeuten, einen Text in eine analytische Distanz zu rücken und diesen zum Objekt einer systematischen Untersuchung zu machen (z.B. Textverstehen und -erschließung), wohingegen bei der subjektorientierten Zielrichtung primär subjektive Vorstellungsbilder und imaginative Textverstrickungen ermöglicht werden können (z.B. Individuation und Fremdverstehen) (vgl. ebd., 153f.). Bei Filmen verhält es sich ähnlich: „Man kann hier analytisch-gegenstandsorientiert zunächst die Veränderung der Einstellungsgröße(n) feststellen, oder man kann imaginativ-subjektorientiert [...] die mutmaßlichen Gedanken der Figur zum Ausdruck bringen“ (ebd., 153).

Für eine Auseinandersetzung mit emotionalitätsbezogenen Phänomenen können prinzipiell sowohl rezeptionsorientierte als auch handlungs- und produktionsorientierte Zugänge herangezogen werden, da beide Verfahrenstypen vielfältige Möglichkeiten für den Umgang mit Filmen im Hinblick auf diesen Themenschwerpunkt bieten. In den meisten filmdidaktischen Einführungen wird ein Überblick über verschiedene Verfahren geboten, die nach unterschiedlichen Kriterien systematisiert dargestellt werden (vgl. u.a. Abraham 2018; Anders/Staiger u.a. 2019; Kammerer/Maiwald 2021; Kepser 2010). So findet sich etwa bei Anders und Staiger u.a. (vgl. 2019, 41ff.) eine nach dem Einsatzzeitpunkt – *vor*, *während* oder *nach der Filmrezeption* – unterteilte Auflistung, die die Methodenbandbreite veranschaulicht. Die dreiteilige Liste enthält zahlreiche Vorschläge mit Bezug zur Emotionalität und verdeutlicht durch ihre Gliederung zugleich, „dass der Umgang mit einem Film bereits vor der eigentlichen Rezeption beginnen kann, wenn man etwa (bei einem unbekannten Film) zum Titel, zu einem Filmplakat oder Trailer [...] Inhalts- und Genreerwartungen aktiviert“ (Kammerer/Maiwald 2021, 152). Zur Formulierung solcher Erwartungen eignen sich vor der Filmsichtung rezeptionsorientierte Methoden wie das *Sammeln von Assoziationen* oder das *Assoziieren zu Screenshots*, wo Vermutungen über die Handlung, die Figuren und das Genre entweder ausgehend von konkreten Standbildern aus dem Film angestellt werden können, oder ohne vorgegebene Einzelbilder erfolgt und stattdessen beispielsweise auf den Soundtrack zurückgegriffen wird (vgl. Anders/Staiger u.a. 2019, 42). Prärezeptive Erwartungen der Zusehenden an das Filmgenre sind von emotionaler Natur, bestimmen die Filmauswahl und prägen auch postrezeptiv die Verarbeitung des Gesehenen (vgl. ebd., 13). Während etwa bei einem Horrorfilm der Reiz in der Angstlust besteht, erwarten Rezipierende bei Krimis Spannung und Nervenkitzel (vgl. ebd.).

Eine alternative Systematisierung in Bezug auf handlungs- und produktionsorientiertes Arbeiten mit Filmen nimmt Kepser (vgl. 2010) durch die Unterscheidung von insgesamt sechs dominierenden Tätigkeiten der Schüler*innen vor: Schreiben, Zeichnen/(bildlich) Gestalten, Spielen/Performen, Filmen, Sprechen und Montieren/Schneiden (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 154f.; Mosgan 2020, 59). Diese Systematik bietet ebenfalls zahlreiche Vorschläge für den Regelunterricht, die sich mit etlichen der in der Auflistung von Anders und Staiger u.a. (vgl. 2019, 42f.) enthaltenen Methoden überschneiden und für den Themenschwerpunkt Emotionalität sinnvoll genutzt werden können. Im Bereich Schreiben ist die Beschäftigung mit filmischen Textsorten vorgesehen, die vom Exposé (Erstentwurf, der die Grundidee eines Films umreißt und von Schüler*innen als kreative Schreibaufgabe aufgrund des Umfangs leicht bewältigt werden kann) über genauere Ausarbeitungen (Treatment) bis hin zum Drehbuch reichen (vgl. Kepser 2010, 190-197). Im Zuge dessen schlägt Kepser (vgl. ebd., 197) als besonders ertragreiches Aufgabenformat die Drehbuchadaption von Romanauszügen vor, wodurch zugleich eine Verbindung von Filmerziehung und literarischem Lernen im Sinne Spinners (vgl. 2022) erzielt werden kann, indem „handlungsorientiert die medienspezifische Ästhetik beider Erzählformen erfahrbar“ (ebd.) gemacht wird. Der Bezug zu emotionalen Aspekten kann dabei insofern hergestellt werden, als Schüler*innen Überlegungen anstellen, inwiefern die im Roman beschriebene Innensicht einer Figur filmisch verdeutlicht werden kann (vgl. ebd.). Als weitere für den Emotionalitätsschwerpunkt geeignete Schreibaufgaben, die der Drehbuchliteratur entstammen, werden unter anderem die Figurenbiografie bzw. Backstory (als Einblick in das Handeln der Figuren), die Figurencharakteristik, Storys (Filmgeschichten – z.B. mit der Vorgabe auf eine bestimmte Emotion wie Trauer zu fokussieren), das Dramatisieren (z.B. durch Konflikte, Wendepunkte, Held*innen-Schurk*innen-Konstellationen etc.) oder das Verfassen von Filmkritiken genannt (vgl. ebd., 197-204). Anders und Staiger u.a. (vgl. 2019, 42) sehen für die tätigkeitsbezogene Kategorie Schreiben präzeptiv die handlungs- und produktionsorientierten Zugänge Texte für einen Film schreiben (zu einer eigenen oder vorgegebenen Filmidee) und antizipatorisches Schreiben (basierend auf Titel, Trailer oder Plakat) sowie perirezeptiv das Antizipieren möglicher Handlungsverläufe oder des Filmendes vor. Außerdem eignen sich ihnen zufolge für den postrezeptiven Einsatzzeitpunkt das Schreiben von Texten zum bzw. über den Film (z.B. Erlebnisbericht über das eigene Filmerleben, Brief von einer oder an eine Figur, Erfinden einer Filmfortsetzung, Filmrezension, Leserbrief etc.), das Adaptieren der Filmhandlung (z.B. durch eine Genre- oder Mediumtransformation) sowie schließlich die rezeptionsorientierte Methode der Charakterisierung einer Figur, die sich jedoch ebenso – wie bei Kepser (vgl. 2010, 199f.)

vorgesehen – produktionsorientiert umsetzen lässt (vgl. ebd., 43). Ähnlich wie das kreative Schreiben zu literarischen Texten (Haupttypen: antizipierendes Schreiben, Texterweiterungen, Analoges Schreiben, Textveränderungen und freies Schreiben zu Textvorlagen), das Spinner (vgl. 2022, 60-75) als ganzheitlich bezeichnet, „weil es emotionale und imaginative Verarbeitungsweisen mit dem vorwiegend rational-kognitiven Charakter von Sprache verbindet“ (ebd., 61), soll auch durch das Schreiben zu Filmen „dem subjektiven Ausdruck der Schülerinnen und Schüler, ihrer Gestaltungskraft, ihrem Einfallsreichtum und ihrer Fantasie“ (ebd., 60f.) Rechnung getragen werden. Darüber hinaus wird die Entfaltung der Empathiefähigkeit als zentrale didaktische Zielsetzung hervorgehoben (vgl. ebd., 69).

Methoden, die dem Bereich Zeichnen bzw. bildliches Gestalten zuzuordnen sind, umfassen das Anfertigen eines Storyboards (skizzenhafte Visualisierung z.B. einer Filmszene aus einem Drehbuch), das Entwerfen von Filmplakaten (oder rezeptionsorientiert: deren Analyse) sowie die Erweiterung und Anordnung filmischer Standbilder (z.B. Einstellungsgrößen grafisch erweitern, Frames in eine chronologische Reihenfolge bringen, stilistisch zusammenpassende Gruppierungen bilden etc.) (vgl. Kepser 2010, 207-212). Hinsichtlich emotionslenkender Aspekte ist in diesem Kontext das Set/Production- und Kostümdesign besonders erwähnenswert: „Das Production Design bestimmt maßgeblich den ‚Look‘ eines Filmes. Führt die Filmmusik auf der auditiven Ebene zur Emotionalisierung des Zuschauers, so tut dies auf der visuellen Ebene ganz wesentlich das Production Design“ (ebd., 209). So würden etwa dunkle Räume und bröckelnde Fassaden deprimierend wirken, wohingegen bunte Wände oder weiße Häuser fröhlich stimmen (vgl. ebd.). „Daneben charakterisiert das Set Design die dort agierenden Personen“ (ebd.). In der Regel arbeiten die Verantwortlichen des Production- und Kostümdesigns eng zusammen und stimmen ihre kreativen Visionen aufeinander ab, um einen harmonischen und konsistenten Gesamteindruck des Films zu erreichen (vgl. ebd.). Mithilfe des Rückgriffs auf bereits existierende Filme können Schüler*innen Überlegungen bezüglich eines alternativen Setdesigns anstellen oder Filmsetideen für Szenen aus einem Roman oder einer Kurzgeschichte entwickeln, um die Reflexion darüber zu initiieren, welche Wirkung erzielt werden soll und inwiefern Filmfiguren und -handlung durch das Production- und Kostümdesign interpretiert werden (vgl. ebd., 209f.).

Zum Bereich Spielen und Performen gehört nach Kepser (vgl. ebd., 212-215) die Durchführung eines Castings, das Spielen von alternativen Szenen bzw. deleted scenes (alternative Handlungsverläufe) sowie die Simulation einer Drehsituation (u.a. zur Verdeutlichung der komplexen Interaktion der an einer Filmproduktion beteiligten Personen). Lernende

übernehmen in einer Übungssimulation beispielsweise die Rolle von Mitarbeiter*innen einer Casting-Agentur und unterbreiten ihren Vorgesetzten begründete Vorschläge für die Besetzung einer Verfilmung der gelesenen Schullektüre, einer eigenen Filmidee oder der Neubesetzung eines existierenden Films (vgl. ebd., 213). Bei der Inszenierung eines Castings, bei dem die Schüler*innen selbst als zu castende Personen zur Verfügung stehen sollen, muss beachtet werden, dass dies Konfliktpotenzial in sich birgt. Die Lehrperson trägt hierbei die Verantwortung, im Vorfeld abzuschätzen, ob eine solche Methode für die jeweilige Lerngruppe überhaupt geeignet ist, um etwaige Spannungen zwischen den Schüler*innen zu vermeiden. Alternativ besteht die Möglichkeit, auf das Material realer Casting-Agenturen zurückzugreifen. Diese bieten oft eine große Auswahl an verschiedenen Rollenklischees, da Filmverantwortliche bei der Besetzung von Figuren vorrangig nach spezifischen Rollenerwartungen suchen. Demgegenüber beinhalten die handlungs- und produktionsorientierten Methoden zur Kategorie Filmen das Drehen kurzer Videos von Standardsituationen (u.a. angsteinflößende Szenen, Dialoge oder die Darstellung einer Basisemotion) sowie das Filmen kurzer Filmformate wie Handy- und Trickfilme, Musik-Videoclips oder Werbe-Clips (vgl. ebd., 215-220).

Beinahe alle vorgeschlagenen Verfahren, die den Kompetenzbereich Sprechen betreffen, zielen darauf ab, die gegebene Tonspur mit einer anderen zu überlagern oder sie zu ersetzen (vgl. ebd. 220). Dazu zählen unter anderem die (parodistische) Neusynchronisation, die Transformation eines Stummfilms in einen Tonfilm oder das Einführen von nondiegetischen Voice-Overs (vgl. ebd., 222f.). Wie im Rahmen der Tongestaltung in Kapitel 2.2.3 bereits dargelegt, bezieht sich das Voice-Over im Vergleich zum Voice-Off nicht auf Stimmen, „deren Sprecher nur kurzfristig ausgeblendet sind, weil z.B. gerade nur der Zuhörende gezeigt wird“ (ebd., 223). Zudem wird in der filmanalytischen Literatur zwischen subjektivierenden und objektivierenden Erzählerstimmen unterschieden: Während die subjektivierende Erzählerstimme vor allem die Darstellung der Innensicht (Ansichten, Gedanken, Gefühle etc.) einer Figur ermöglicht und damit einer Person angehört, die Teil der Handlung ist, kommt eine objektivierende Erzählerstimme hingegen der auktorialen Erzählinstanz nahe (vgl. ebd.). Kepser (vgl. ebd.) schlägt diesbezüglich für den Unterricht vor, dass Schüler*innen „ihre Ideen zur Innensicht einer oder mehrerer Person [sic!] verbalisieren oder aber ein filmisches Geschehen mit einem auktorialen Erzähler kommentieren“ (ebd.) können. Es gilt dabei, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, welche Bedeutung die (gesprochene) Sprache für die Wahrnehmungslenkung der Zusehenden hat. Wenn Schüler*innen bestimmen, *was* Figuren sagen und *auf welche Art und Weise* dies geäußert werden soll (z.B. im Hinblick auf Intonation oder Lautstärke), nutzen sie Sprache als dramaturgisches Mittel und beeinflussen das emotionale Filmerleben maßgeblich.

Handlungs- und produktionsorientierte Methoden wie das Zusammenstellen eines Trailers (u.a. Montage eines alternativen oder modernen Trailers), die Unterlegung eines Film(-ausschnitts) mit anderer Musik sowie das Experimentieren mit Geräuschen und Atmo (Hintergrundgeräuschen) werden schließlich Kepsers (vgl. ebd., 227-231) letzter tätigkeitsbezogenen Kategorie Montieren/Schneiden zugerechnet. Gerade der Austausch der Filmmusik oder das Ausblenden der Tonebene führen den Lernenden vor Augen, wie sich filmische Aussagen und Stimmungen und damit die emotionale Wirkung eines Films verändern können, was zugleich zu einer geschärften medialen Wahrnehmung beitragen kann (vgl. Mosgan 2020, 61).

Für ein vertieftes Verständnis der emotionalen Dimension fordern Filme – einschließlich ihrer spezifischen ästhetischen Machart – nicht nur eine aktive Auseinandersetzung mit dem Leinwandgeschehen und den Figuren(emotionen), sondern auch mit dem eigenen Filmerleben. Die verschiedenen vorgestellten Empathie-Ebenen können dabei als hilfreiches Analysetool herangezogen werden, um empathische Versetzungsprozesse in der Filmrezeption aufzudecken, und Lernende dazu anzuregen, ihre eigenen emotionalen Reaktionen und Bewertungen zu reflektieren und besser nachzuvollziehen. Ein umfassendes Figurenverstehen verlangt von Schüler*innen nicht selten auch das Sich-Einlassen auf Irritationen durch den Film (Alteritätserfahrungen). Um sich dem Themenschwerpunkt Emotionalität im Deutschunterricht sinnvoll zu nähern, stehen eine breite Palette unterschiedlichster rezeptionsorientierter sowie handlungs- und produktionsorientierter Methoden zur Verfügung. Beide Verfahrenstypen gehen häufig Hand in Hand, weshalb sie meist integrativ eingesetzt werden, um sich gegenseitig zu ergänzen (vgl. Kepser 2010, 188; Mosgan 2020, 61). „So muss für manche handlungs- und produktionsorientierte Aufgaben auch recherchiert und analysiert werden“ (Kepser 2010, 188), genauso wie „analytisch-reflexive Unterrichtskonzepte [...] durchaus zu persönlichem Erkenntnisgewinn führen“ (ebd.) können. Vor allem das produktive Arbeiten zur selbsttätigen Gestaltung und Nutzung audiovisueller Medien, sei es durch das Erstellen eigener oder den Rückgriff auf schon bestehendes Filmmaterial, stellt eine äußerst lernwirksame Methode dar und erfordert von Schüler*innen ein hohes Maß an Eigenaktivität (vgl. Mosgan 2020, 60). Der Einbezug produktionsorientierter Zugänge kommt daher „in besonderem Maße der Forderung nach, im Sinne der Ausbildung von Medienkompetenz die Handlungskompetenzen der SchülerInnen im Umgang mit Medien im Allgemeinen und mit Filmen im Besonderen zu fördern“ (Mosgan 2020, 61). Im Folgenden wird der Fokus darauf gerichtet, die Spezifika des Kriminalgenres herauszuarbeiten und dahingehend zu untersuchen, welche Anknüpfungspunkte sich zu den gewonnenen Erkenntnissen über Emotionalität ergeben.

3 Dem Krimi auf der Spur – das didaktische Potenzial von Kriminalfilmen

Ein Blick in das unüberschaubare Programmangebot von Fernsehsendern, Verlagen oder Streamingdiensten legt die Vermutung nahe, dass der Krimi nicht nur zu den populärsten, sondern auch zu den quantitativ umfangreichsten Genres überhaupt gehört, das in sämtlichen erzählenden wie darstellenden Medien präsent ist, wie beispielsweise in Podcasts oder Video- und Computerspielen (vgl. Hickethier 2005, 14; Neuhaus 2021, 9). Obwohl Zusehende mit dem klassischen Muster von Kriminalgeschichten, bei dem anfangs eine Regelverletzung bzw. ein Verbrechen (meist Mord) steht und am Ende die Überführung des Täters oder der Täterin folgt, schon mehr als vertraut sind, hält sich die Attraktion des Genres ungebrochen und hat zur Herausbildung etlicher Variationen respektive Subgenres geführt (vgl. Hickethier 2005, 12). Da sich viele Held*innen und Gegenspieler*innen sowohl in Romanen als auch in Kino- und Fernsehfilmen oder Comics finden, sind Krimis zudem als transmediale Phänomene zu verstehen (vgl. Wintersteiner 2004, 6). Nach Erzählungen und Romanen, in denen sie ihren Anfang genommen haben, setzen gegenwärtig vor allem Filme und Serien die Erfolgsgeschichte fort und entwickeln sich zu den dominanten medialen Formen, in der sich das Kriminalgenre realisiert (vgl. Hickethier 2005, 11; Neuhaus 2021, 9). Begünstigt wurde das Aufkommen bzw. die Ausformung des Kriminalgenres im 19. Jahrhundert, „als die Erklärung von Tathergang und Täter keine Gottesbeweise und keine Willkür mehr zuließ, sondern auf rationale Nachvollziehbarkeit und Stimmigkeit des Tathergangs, damit auch auf Indizien, Beweise und Geständnisse setzte“ (Hickethier 2005, 14). Voraussetzung dafür ist die Existenz eines zumindest ansatzweise rational argumentierenden Justizwesens und die strukturelle Verknüpfung des Genres mit der Durchsetzung eines rationalen Denkens sowie naturwissenschaftlichen Weltbildes, ohne jedoch den Grundgestus der Fiktionalität aufzugeben (vgl. ebd.).

Obwohl der Film als neue Erzählinstanz maßgeblich zur Genreverbretung und massenmedialen Unterhaltung beigetragen hat (vgl. ebd., 15), können Krimis jedoch keineswegs allein auf ihren spannungsgeladenen Unterhaltungswert reduziert werden. Vielmehr wird von den Rezipierenden im Vergleich zu anderen Genres zumeist ein gesteigertes Maß an Beteiligung im Sinne einer aufmerksamen Filmrezeption gefordert, die die Wahrnehmung von Details bzw. Hinweisen sowie in weiterer Folge ein vernetztes Denken und logisches Schlussfolgern anstößt. Krimis befeuern den Reiz des Rätsellösens und regen gezielt

dazu an, Vermutungen über den Täter oder die Täterin, den Tathergang sowie die zugrunde liegenden Motive während der Rezeption anzustellen, weshalb sie zugleich als besonders reflexionsstimulierend gelten. Oftmals ergründen sie dabei die Motivationen und moralischen Wertvorstellungen der Täter- und Ermittlerfiguren gleichermaßen. Um die Geschichten und insbesondere die Figurenzeichnungen glaubwürdiger zu gestalten, wird allerdings nur vereinzelt an einem strikten Gut-Böse-Schema festgehalten (vorwiegend in den Anfängen des Kriminalfilms) und nicht ausschließlich in ‚schwarzweiß‘, sondern häufig in Graustufen erzählt, etwa von gebrochenen Held*innen, unfähigen Beamt*innen oder korrupten Behörden (vgl. ebd., 13). Inhaltlich spiegeln sich neben individuellen Konflikten in der Regel auch kollektive Spannungen und Herausforderungen wider. Sie erheben einen gewissen Anspruch auf Realitätsnähe und greifen dementsprechend oft gesellschaftsrelevante Thematiken (z.B. Gerechtigkeit, Korruption, das soziale Gefälle in der Bevölkerung, Rassismus, Diskriminierung etc.) auf. Darüber hinaus werden im Kriminalfilm Normverstöße des gesellschaftlichen Zusammenlebens sowie das erneute Inkraftsetzen der Normen immer wieder auf anschauliche und emotional einprägsame Weise vorgeführt (vgl. ebd., 12). Gleichzeitig trägt er als massenmediale Form zur Stabilisierung der geordneten Verhältnisse bei, weil er nicht nur das Infragestellen von Normen durch Einzelne thematisiert, sondern im Regelfall auch davon erzählt, wie die Verunsicherung durch das Verbrechen beseitigt und die Wunde am sozialen Körper wieder geheilt werden kann (vgl. ebd.). Da von der ungebrochenen Fortdauer des Regelsystems zu hören nur wenig unterhaltsam ist, nimmt die Ordnungswiederherstellung zumeist einen geringeren Teil der Krimihandlungen ein (vgl. ebd.). Stattdessen „spielt der Kriminalfilm mit den Reizen des Verbrechens als Zeichen einer abenteuerlichen Herausforderung und leuchtet mit Vorliebe in die Abgründe der ausbrechenden Seele, in die Verirrungen der Beziehungskonflikte“ (ebd., 12f.). Er regt die Fantasie des Publikums an und schürt verschiedene Formen des Begehrens, nur um sie letztlich umso nachhaltiger zu disziplinieren und den Zusehenden zu vermitteln, dass sich die Übertretung gesellschaftlicher Normen nicht lohnt. (vgl. ebd.).

Die schulische Auseinandersetzung mit Krimis im Allgemeinen und Kriminalfilmen im Besonderen ist insofern wertvoll, als in diesem Genre eine enorme Bandbreite von Emotionen angesprochen wird (vgl. Neuhaus 2021, 309). Durch den spannenden Handlungsablauf und die nicht selten vielschichtig und ambivalent gezeichneten Figuren versetzen sie ihre Rezipierenden wie kein anderes Genre in einen Zustand hoher emotionaler Erregung, was sie für die Analyse emotionslenkender Phänomene und empathischer Prozesse besonders geeignet macht.

3.1 Genrekonzept und Merkmale

Zunächst gilt es einen Aspekt zu reflektieren, der jeder Filmrezeption bzw. in vielerlei Hinsicht dem Film selbst vorgängig ist, nämlich das Genre (vgl. Faulstich 2013, 30). Dessen Thematisierung kann eine Filmanalyse erheblich erleichtern, da die Kenntnis des charakteristischen Merkmals der Genrezugehörigkeit in den meisten Fällen das Verständnis eines konkreten Films befördert (vgl. ebd.). Genrebegriffe dienen jedoch nicht nur der Theoretisierung sowie Analyse bestimmter Phänomene innerhalb des film- und medienwissenschaftlichen Diskurses, sondern auch als Verständigungsgrundlage zwischen Rezipierenden und Filmproduzent*innen (vgl. Hickethier 2002, 63). „In der Diskussion über Filme, in der Programmgestaltung von Kinos und Fernsehsendern, in der Einordnung von Filmen in Programmzeitschriften, in Filmkritiken, auf Online-Plattformen sowie in alltäglichen Gesprächen werden Genrebegriffe verwendet“ (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 1) und wecken sogleich konkrete Erwartungen und Vorstellungen, was wiederum zur Aktivierung einer bestimmten Rezeptionshaltung führt (vgl. ebd.). So wird von einem Krimi ein anderes Filmenerlebnis und damit ein anderes emotionales Wirken erwartet als von einem als Musical eingestuften Werk (vgl. ebd.). Es kommt so gewissermaßen zu einer Art kommunikativen Vertrag bzw. Genrekontrakt zwischen Filmemacher*innen und Zuschauer*innen, denn Genres bieten Vorab-Orientierung und versprechen dahingehend einen bestimmten Erlebniswert, das heißt, sie liefern wesentliche Informationen über den anstehenden Film und die zu erwartende Wirkung (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 94ff.). Ein solcher Kontrakt ist wiederum auf Erfüllungsbedingungen ausgerichtet und setzt eine gemeinsame Wissensbasis voraus (vgl. Wulff 2001, 145). Die Vorstellung davon, was ein Genre ausmacht oder leisten kann, basiert auf Zuordnungskriterien, die aus Filmen abgeleitet werden und bereits im Vorfeld zur Verfügung stehen (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 17). So können sich Produzent*innen einerseits darauf verlassen, „dass der Genretext im Rahmen der Konventionen von den Zuschauern auch als solcher verstanden wird“ (ebd., 24), andererseits können Zusehende darauf vertrauen, „dass ihre Erwartungen an ein Genre von dem einzelnen Film erfüllt werden“ (ebd.). Bezogen auf die Genrebezeichnung Kriminalfilm werden durch den Intertext (alle Filme dieses Genres) bestimmte zu antizipierende Formen und Inhalte vorgegeben: Dies betrifft zum Beispiel das Figureninventar (Kriminelle, Opfer, Kompliz*innen, Zeug*innen, Detektiv*innen, Polizist*innen etc.), Zeit und Raum (häufig Gegenwart oder nahe Vergangenheit), Kostüme (Uniformen, Alltagskleidung), Requisiten (Tatwaffe, Ausrüstung, technische Geräte), Kulissen (Verhörzimmer, Tatort), spezielle Transportmittel (Streifenwagen, Fluchtfahrzeuge,

Gefangenentransport), narrative Standardsituationen (Verbrechen, Ermittlungen, Verhöre, Verfolgungsjagd, Aufklärung etc.) sowie spezifische Formbesonderheiten (u.a. der Einsatz der Einstellungsgröße Detail zum Hervorheben von Beweismaterialien und Spuren), die in den Filmen wiederholt inszeniert werden (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 97). Die Genreübereinkunft zwischen Produktions- und Rezeptionsseite kann allerdings auch vonseiten der Filmemacher*innen um die Integration von Neuerungen oder Variationen erweitert werden, die in weiterer Folge den Intertext ergänzen und so selbst genrekonstituierend werden können (vgl. ebd.). Genres sind dahingehend nicht als unveränderbar festliegende ontologische Größen, sondern trotz ihrer relativ stabilen formal-ästhetischen sowie inhaltlich-thematischen Muster als dynamische Strukturkomplexe und stereotype Formen des Erzählens, Darstellens oder Gestaltens zu verstehen, die vom Publikum erwartet und wiedererkannt werden (vgl. ebd.; Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 2, 16). „Sie realisieren sich erst in einem vielschichtigen Prozess, in einem Spannungsfeld aus Filmen, Produktions- und Rezeptionsbedingungen, Diskursen über Filme und kulturellen Kontexten“ (vgl. ebd., 2) und etablieren sich dann, „wenn es einen oder mehrere erfolgreiche filmische Prototypen gibt, deren Formen und Strukturen immer wieder aufgegriffen“ (ebd.) werden.

Da eine durch den Genrebegriff vorgenommene Einteilung von Filmen in bestimmte Filmgruppen sowohl die Produktion, Distribution und Vermarktung als auch deren Rezeption und Bewertung beeinflusst, werden die Erwartungshaltungen seitens des Publikums genutzt und bereits vor der Filmrezeption gesteuert (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 1). Genres animieren zielgruppenorientiert zum Sehen eines Films und sollen dafür sorgen, dass erst gar nicht die falschen Personen ins Kino gelockt werden, sprich jene Publikumssegmente, für die der in einem spezifischen Genre beworbene Film ohnehin nicht vorgesehen ist, weil diese ihn nicht weiterempfehlen oder negative Rezensionen verbreiten könnten, was wiederum den kommerziellen Erfolg gefährdet (vgl. Hediger 2001, 27, 58). Im Unterschied zu irreführenden oder unerfüllten Genreerwartungen, die von Rezipierenden üblicherweise negativ aufgenommen werden, weil sie einen Bruch des Genrekontrakts darstellen, sind beispielsweise falsche Täter*innenhypothesen in Kriminalfilmen zur Spannungserzeugung durchaus zulässig (vgl. ebd., 27).

Genres stellen jedoch nicht einfach nur Geschichten eines gewissen Typs dar, sondern implizieren Wulff (vgl. 2001, 148) zufolge auch Rezeptionsaffekte einer besonderen Art, was zugleich den Emotionalitätsbezug der Genrethematik hervorhebt. Er führt diesbezüglich aus, dass diese Rezeptionsaffekte „in den Prozessen der Selektion oder des Präferierens eine

bedeutsame Rolle [spielen], koordinieren sie doch die (morphologische) Größe des Genres mit (affektuellen) Effekten in der Rezeption, verkoppeln Text, Rezeptionsemotion und Gratifikation“ (ebd.). Generell hat sich das Interesse in den Genretheorien mit der Zeit vermehrt auf das Moment der emotionalen Steuerung der Rezipierenden durch einzelne Genres gerichtet (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 10). Neben kognitionstheoretischen Ansätzen, die ihren Blick auf diese Thematik gelenkt haben und „Emotionen als kognitive Phänomene der Filmwahrnehmung“ (Hickethier 2002, 88) definieren, können Genres zudem als „Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen“ (ebd.) verstanden werden. Das Publikum bringt nämlich bestimmte, verschieden ausgestaltete Emotionsangebote mit einem spezifischen Genre in Verbindung (vgl. ebd.). Zugleich wird nach der evolutionären Kognitionstheorie die Prominenz mancher Genres darauf zurückgeführt, dass diese universale menschliche Affektstrukturen ansprechen und dadurch auch dem Testen vitaler Verhaltensformen (z.B. Selbsterhaltung) dienen können (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 10). Dementsprechend verstehen sich Genres wie der Thriller, Horror- oder Kriminalfilm als Fortschreibung einer erzählerischen Tradition, die (Basis-)Emotionen wie Angst, Spannung, Nervenkitzel, Verunsicherung oder Neugier erzeugt und dabei prototypische Bewältigungsstrategien präsentiert (vgl. ebd., 10f.). Bei der Rezeption von Genrefilmen können demnach emotionsauslösende Gestaltungsprinzipien sowie spezifische Emotionen, welche bei Zusehenden hervorgerufen werden, in den Mittelpunkt einer Analyse im Deutschunterricht gerückt werden (vgl. ebd., 23).

Genauso wie in der Literaturdidaktik die Aneignung von Gattungs- und Genrewissen als wesentlicher Aspekt des literarischen Lernens gilt (vgl. Spinner 2022, 28), ist selbiges auch für die anzustrebende Filmlesefähigkeit in einem film- und medienbildenden Deutschunterricht von Relevanz (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 97). Sowohl Gattungs- als auch Genrebegriffe können als Klassifikations- und Ordnungsmodelle angesehen werden, wobei Genrebegriffe jene Filmgruppen bezeichnen, die unterhalb der Gattungsebene des Films angesiedelt sind (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 12). Vor allem innerhalb der deutschen Film- und Medienwissenschaft hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass die Gattung durch den darstellerischen Modus (z.B. Animations-, Dokumentar- oder Spielfilm) und die Verwendung (u.a. als Experimental-, Lehr- oder Werbefilm) definiert wird (vgl. ebd.; Hickethier 2002, 62f.). Einzelne Genres können somit in unterschiedlichen Filmgattungen auftreten, sind diesen filmischen Großformen jedoch untergeordnet (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 12). Eine Fokussierung auf das Gattungs- oder Genretypische birgt zwar bis zu einem gewissen Grad die Gefahr, die Besonderheit des jeweiligen Films außer Acht zu lassen, dennoch sind gerade

Genrebegriffe im Alltag gebräuchlich und im privaten Umfeld der Schüler*innen weit verbreitet, weshalb es sinnvoll ist, diese im Unterricht zu behandeln (vgl. Spinner 2022, 29). Anstatt Genremerkmale schlichtweg auswendig zu lernen, empfiehlt sich die Arbeit mit Filmbeispielen, anhand derer Lernende prototypische Vorstellungen von Genres und/oder Gattungen gewinnen können (vgl. ebd.). Das Kennenlernen typischer Beispiele soll dabei keineswegs den Eindruck erwecken, dass sich alle Filme eindeutig in bestimmte Gattungen oder Genres einordnen lassen – eine Problematik, die im nachfolgenden Kapitel noch näher beleuchtet wird (vgl. ebd.). Vielmehr dienen sie als Ankerpunkte und können die Aufmerksamkeit für abweichende Variationen schärfen (vgl. ebd.). Dass Filmbildung durch die Vermittlung von konventionellen Musterformen des Mediums (Erwerb von Film- und Genrekompetenz) eine vielversprechende Herangehensweise darstellt, demonstriert auch die filmdidaktische Einführung von Anders und Staiger u.a. (vgl. 2019), in der Filme bei starker Genre-Konzentration (z.B. Gliederung in fiktionale und nicht-fiktionale Genres) für den Unterricht aufbereitet werden (vgl. Kammerer/Maiwald 2021, 102f.). „Hierbei die besonders emotionalisierenden Gestaltungen zu beleuchten, ist dann nur eine Zuspitzung auf die im Medium selbst schlummernde Wirkungsmacht“ (ebd.).

Genrespezifika lassen sich beispielsweise anhand konkreter Textkategorien wie Filmsprache (Bild, Ton, Montage), Dramaturgie (Aufbau, Figuren, Konflikt), Narration (Zeitgestaltung, Erzählperspektivierung) und Darstellung (Rollengestaltung, Darstellungsstil) erarbeiten (vgl. ebd., 98). Als Grundlage kann hierfür eine Szene aus einem Langfilm oder ein Trailer herangezogen werden. Neben seiner zentralen Rolle, Bedürfnis-Emotionen zu wecken, enthält bereits das Kurzfilmformat Trailer zahlreiche werbewirksame Informationen, insbesondere über das Genre, aber auch im Hinblick auf die Besetzung oder weitere relevante Aspekte wie kurze Szenen aus dem angekündigten und zu bewerbenden Hauptfilm (vgl. Kepser 2010, 228). Im Rahmen einer handlungs- und produktionsorientierten Beschäftigung mit Filmen eignet sich das Montieren eines alternativen Trailers zu einem schon existierenden Film eines bestimmten Genres (vgl. ebd., 229). Ebenso kann ein Trailer aus Ausschnitten verschiedener Filme zusammengestellt werden oder eigenes, selbst gedrehtes Material verwendet werden, um einen neuen Film zu gestalten, den es so (noch) gar nicht gibt (vgl. ebd.). Eine weitere Option ist die Genre-Transformation, bei der ein Trailer bewusst falsche (Genre-)Erwartungen wecken und einen Film in ein anderes Genre oder Subgenre überführen soll, wie etwa einen Kriminalfilm in einen Horrorfilm oder in eine Kriminalkomödie.

Insgesamt zeigt sich, dass Genrekommunikation „eine Grundbedingung des Filmverstehens [ist], schon allein deshalb, da mit diesen Textsorten im Hinterkopf die Vorauswahl der Filme getroffen wird“ (Kammerer/Maiwald 2021, 97). Die Entscheidung für ein Genre ist von intertextuellen Erfahrungen geprägt und Ausdruck zwar persönlicher, immer aber kenntnisreicher Vorlieben sowie Abneigungen (vgl. ebd.). Das Genre gilt neben Stars (Regisseur*innen, Schauspieler*innen etc.) als wesentlicher Bereich der Filmorientierung und ermöglicht Einblicke in den mitzubestimmenden Prozess der Filmrezeption (vgl. ebd., 97, 101). Laut Kammerer und Maiwald (vgl. ebd., 101) sind didaktische Zugriffe im Genrekontext nicht nur in ästhetischer, sondern auch in rezeptionsspezifischer Hinsicht erhellend, da die Verständigung zwischen Autor*in, Text und Zuschauer*in auf ihre zweckmäßige Funktionalität hin analysiert werden kann. Demnach scheint es erstrebenswert, Genres in Bezug auf deren formal und inhaltlich musterhaften Entscheidungen genauer unter die Lupe zu nehmen und zu fragen, inwiefern die Betrachter*innen bereits vorab in ein bestimmtes Rezeptionsverhalten versetzt werden (vgl. ebd.; 104). Dass Lehrpersonen bislang nicht verstärkt auf unterschiedliche Filmgenres zurückgreifen, lässt sich auf den literarischen Schwerpunkt des Deutschunterrichts zurückführen, weshalb Literaturverfilmungen nach wie vor besondere Berücksichtigung erfahren (vgl. ebd., 101).

3.1.1 Problematik der Genreklassifizierung und Subgenres

„Die Funktion und zugleich die Schwierigkeit eines Denkens in Genres ist die Klassifizierung und damit der Akt der Grenzziehung“ (Meteling 2013, 119). Dies liegt vor allem daran, dass es keine „empirisch abgesicherte Konfiguration von Grundmustern, die von allen Filmen eines Genres und nur von diesen geteilt wird“ (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 26), gibt. Kaum ein Film lässt sich eindeutig oder exklusiv nur einem einzigen Filmgenre zuordnen, da vielmehr eine Kombination unterschiedlicher Genremerkmale (Genre-Mix) die Regel und nicht die Ausnahme ist (vgl. ebd., 30). Ein Vergleich der verschiedenen Genrebezeichnungen offenbart die große Varianz hinsichtlich ihrer Bedeutung und zeigt, dass sich die Kriterien der Genrezugehörigkeit auf unterschiedlichste Aspekte eines Films beziehen können (vgl. ebd., 26; Meteling 2013, 119). Während etwa der Abenteuer-, Liebes- oder Katastrophenfilm das Thema hervorhebt und der Western sowie Roadmovie auf eine räumliche und topographische Einordnung der Handlung verweist, fokussieren Thriller und Horrorfilme zumeist auf dramaturgisch-psychologische Wirkungsmechanismen (vgl. Faulstich 2013, 30f.;

Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 26). Dass Filme einem bestimmten Genre zugerechnet und in diesem angekündigt werden, hängt dabei grundsätzlich von ihren jeweiligen dominanten Merkmalen ab (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 26). Jedoch weist jeder Genrefilm neben seinen dominierenden Klassifizierungsmerkmalen weitere Elemente auf, welche auch bzw. gerade für andere Genres charakteristisch sein können; er besteht dahingehend aus einem divergenten Merkmalsbündel (vgl. ebd.). Infolgedessen gehören inhaltliche und strukturelle Überschneidungen unweigerlich zum Genresystem (vgl. Meteling 2013, 120). Obwohl Verbrechen, einschließlich der Verfolgung und Bestrafung der Verbrecher*innen, zu den Haupt Sujets des Western-Genres zählen, liegt der Fokus hierbei stärker auf dem Setting (vgl. ebd.). Dieselben Themen „und eben nicht das Setting – obgleich vor allem der frühe Gangsterfilm auch auf ein bestimmtes Setting rekurriert und zeitgenössisch von den 1930er- und 1940er-Jahren in den USA erzählt – bestimmen den Kriminalfilm“ (ebd.). Wie bereits im Rahmen dieses Hauptkapitels erwähnt, gilt das Verbrechen (üblicherweise Mord) als zentrales Genremerkmal des Kriminalfilms, sprich der Akt der Gesetzesübertretung und die Ordnungsstörung der im Film inszenierten Gesellschaft bzw. die Zuwiderhandlung gegen das moralische System der erzählten Welt, was in weiterer Folge eine Reaktion in Form einer Sanktionierung auf diese Gesetzes- bzw. Grenzüberschreitung zur Wiederherstellung der Ordnung provoziert (vgl. ebd.).

„Innerhalb eines Genres können sich Filmgruppen mit bestimmten noch spezifischeren formal-ästhetischen und/oder inhaltlich-thematischen Merkmalen herausbilden, die dann ein sogenanntes Subgenre konstituieren“ (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 25), also Spezifizierungen u.a. in Bezug auf typische Figuren, Handlungsorte oder dramaturgische Grundmuster, so etwa der Vampirfilm als Subgenre des Horrorfilms (vgl. ebd.). Faulstich (vgl. 2013, 35f.) zufolge lässt sich eine Aufgliederung in phasenspezifische Subgenres besonders stark im Kriminalfilm erkennen. Er unterscheidet, sofern nicht die Täter*innenperspektive selbst im Vordergrund steht, drei Grundtypen: „den einsamen Detektiv nach Art von Sherlock Holmes, der durch logische Gedankenkombinationen seinen Mitarbeiter Watson zur Problemlösung führt; den Privatdetektiv, der [...] in einer korrupten, kaputten Welt Recht und Ordnung wiederherstellt“ (ebd.) sowie „den Polizisten in vielfältigsten national- und kulturspezifischen Formen und Kontexten“ (ebd.). Hickethier (vgl. 2005, 16-26) hingegen geht noch präziser vor und unterteilt den Kriminalfilm in mindestens acht Subgenres: Detektivfilm, Polizeifilm, Gangsterfilm, Gerichtsfilm, Gefängnisfilm, Thriller, Spionagefilm und Film noir. Diese Untergruppen, die sich aufgrund der Vielzahl filmischer Kriminalgeschichten herausgebildet haben, verbindet zwar das Grundproblem der Normverletzung und ihrer

Wiederherstellung, sie nehmen jedoch unterschiedliche Blickwinkel ein, sind unterschiedlich akzentuiert und bilden außerdem eigene Narrative und Regeln aus (vgl. ebd., 16f.; Meteling 2013, 120).

Die Quellen des ältesten Subgenres, des *Detektivfilms* – häufig auch als *Whodunit* („Wer hat es getan?“) bezeichnet – lassen sich auf die literarischen Ursprünge des Kriminalgenres zurückführen, nämlich zumeist auf Detektivgeschichten über den privaten Ermittler Auguste Dupin des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe (*Die Morde in der Rue Morgue* von 1841, *Das Geheimnis der Marie Rogêt* von 1842 sowie *Der entwendete Brief* von 1845) (vgl. Meteling 2013, 120; Neuhaus 2021, 11). Poes drei prototypische Erzählungen fokussieren auf den Vorgang der Detektion und heben die Macht des analytischen Verstandes hervor, weshalb sie auch als *tales of ratiocination* (Geschichten vom logischen bzw. schlussfolgernden Denken) bekannt sind (vgl. Meteling 2013, 120; Neuhaus 2021, 118f.). In der Forschung herrscht allerdings Uneinigkeit darüber, ob Poes Erzählung *Die Morde in der Rue Morgue* tatsächlich den Beginn des Genres markiert, da mit E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1818/19) eine erste moderne Detektiverzählung bereits mehr als zwei Jahrzehnte zuvor in der deutschsprachigen Literatur vorlag (vgl. Neuhaus 2021, 11, 110). Dessen ungeachtet kommt es zur Fortsetzung der analytischen Tradition im Sinne der *ratiocination* durch ikonische (Amateur-/Hobby-)Detektivfiguren wie Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes sowie Agatha Christies Jane Marple und Hercule Poirot (vgl. Meteling 2013, 121). Dabei sind es eher die interessanten und oft auch exzentrisch geratenen ermittelnden Hauptfiguren samt ihrer privaten Verstrickungen und persönlichen Eigenschaften, die den Rezipierenden im Gedächtnis bleiben, als die komplizierten Verbrechen und Aufklärungsmethoden (vgl. ebd.; Hickethier 2005, 17). Vor allem die serialisierten Detektivgeschichten, in denen derselbe Detektiv bzw. dieselbe Detektivin immer wieder neue Fälle löst, dienen als Vorlage für unzählige Film- und Fernsehumsetzungen, so unter anderem die Miss Marple-Filme mit Margaret Rutherford, die jüngsten Filmadaptionen um die Figur Sherlock Holmes vom Regisseur Guy Ritchie, nämlich *SHERLOCK HOLMES* (D/USA 2009) und die Fortsetzung *SHERLOCK HOLMES: SPIEL IM SCHATTEN* (USA 2011) oder die neuesten Hercule-Poirot-Verfilmungen des Regisseurs und Hauptdarstellers Kenneth Branagh, *MORD IM ORIENTEXPRESS* (USA 2017), *TOD AUF DEM NIL* (USA 2022) und *A HAUNTING IN VENICE* (USA 2023) (vgl. Meteling 2013, 121). Gerade in der Serienunterhaltung scheint es unabdinglich und medienstrukturell sogar notwendig, „dass jede Folge erfolgreich abgeschlossen wird, damit in der nächsten Folge ein neuer Fall in Angriff genommen werden kann. Ein ständig scheiternder Detektiv ist letztlich keine brauchbare Serienfigur“ (Hickethier 2005, 18). Insgesamt konzipiert sich das Verbrechen in

Detektivgeschichten, sei es in Literatur, Film oder Serie, in der Regel als Geheimnis bzw. Rätsel (*mystery*), wobei die ermittelnde Figur über denselben Wissensstand wie die Rezipierenden verfügt (vgl. Meteling 2013, 120f.). Da die Tat in Detektivfilmen typischerweise bereits vor Handlungsbeginn geschehen ist, steht die Detektion, die sich auf die Ermittlung und Aufklärung bzw. die Rekonstruktion des Tathergangs sowie die Suche nach dem Täter oder der Täterin einschließlich der Verfolgungsjagd konzentriert, im Vordergrund der Filmhandlung (vgl. Hickethier 2005, 17f.). Dabei spielen psychologische Motivierungen im Laufe der Genreentwicklung eine immer größere Rolle und Verbrecher*innen werden zunehmend dadurch überführt, dass sich Ermittler*innen in deren Psyche hineinversetzen und so Einblicke in die zugrunde liegenden Motive, Gefühle und Ziele gewinnen (vgl. ebd., 17). Hierfür kommt in der Kriminalistik das Erstellen von Täter*innenprofilen – das sogenannte *Profiling* – als gängiges Instrument der Ermittlungsarbeit zum Einsatz.

Steht im Detektivfilm eine oft einzelgängerische (Privat-)Detektivfigur im Vordergrund, so erweitert sich das Subgenre des *Polizeifilms* um eine soziale Komponente, da hier die ermittelnde Figur (üblicherweise Polizist*innen) innerhalb eines Apparats bzw. einer staatlichen Institution samt zur Verfügung stehender Mittel agiert und in vielen Fällen eine Bindung an eine andere Figur oder ein ganzes Team besteht (vgl. Meteling 2013, 121; Hickethier 2005, 18).⁸ Die polizeiliche Ermittlerfigur ist demnach in ein soziales Beziehungsgefüge eingebunden und hat sich mit (tierischen) Partner*innen, Streifenwagenkolleg*innen und Vorgesetzten sowie den internen Gepflogenheiten der Behörde oder der Wache bzw. des Reviers zu arrangieren (vgl. Meteling 2013, 121). Aus diesem Grund funktioniert der Polizeifilm oft als ein sogenannter „*buddy cop movie*, in dem sich zwei sehr verschiedene Figuren zusammenraufen müssen, um den Fall aufzuklären“ (ebd., 121f.), wie beispielsweise in MEIN PARTNER MIT DER KALTEN SCHNAUZE (USA 1989, R: Rod Daniel) oder in der RUSH-HOUR-Trilogie. Dabei kann „der Unterschied der beiden Polizisten [...] im Alter liegen, wenn etwa ein älterer Ermittler einen jüngeren, den *rookie*, einweist, er kann aber auch in der Hautfarbe und auf jeden Fall im Weltbild und in der Anwendung polizeilicher Methoden liegen“ (ebd., 122). Neben der institutionellen Verfolgung der Täter*innen und der Ordnungswiederherstellung bilden vor allem die hierarchischen Strukturen der staatlichen Gewalt ein Grundmuster des Genres, wobei nicht selten auch die Unfähigkeit sowie Korruption und Kriminalität innerhalb des Polizeiapparats zum Thema gemacht wird (vgl. Hickethier 2005,

⁸ Hierzu sind auch Serien zu zählen, die sich um die Arbeit eines CSI- oder FBI-Teams drehen und dabei speziell ausgebildete Ermittler*innen ins Zentrum rücken, wie z.B. in den Krimiserien CRIMINAL MINDS (USA 2005-) und CSI: MIAMI (USA 2002-2012) der Fall.

18f.). „Wenn das Verbrechen überall stattfinden kann, dann auch innerhalb der Polizei, und – Steigerung der Perfidie – der Aufklärer selbst kann der Täter sein“ (ebd., 19). So stellt sich etwa im Kriminalfilm *DER DENKWÜRDIGE FALL DES MR POE* (USA 2022, R: Scott Cooper), welcher allerdings eher dem Subgenre des Detektivfilms zugeordnet werden kann, der pensionierte Ermittler als der gesuchte Täter heraus. Ein weiteres Beispiel ist die Krimiserie *DEXTER* (USA 2006-2013), in der der Protagonist Dexter Morgan tagsüber für die Polizei von Miami arbeitet und nachts zum Serienmörder wird, der es gezielt auf andere Mörder abgesehen hat.

Den *Gerichtsfilm* als weiteres Subgenre des Kriminalfilms kennzeichnet sein Schwerpunkt „auf die Gerichtsverhandlung, in der die Fäden der Aufklärung eines Verbrechens zusammengeführt und durch in der Regel überraschende Wendungen die Lösung ermittelt wird“ (ebd., 21). Zentrale Aspekte sind die zeitliche Begrenzung, die Fokussierung der Handlung auf einen spezifischen Raum sowie die finale Erzeugung von Dramaturgie gegen Ende des Films bei der Urteilsverkündung in Form eines Schuld- oder Freispruchs (z.B. durch die Geschworenen) (vgl. ebd.). Wie schon beim Detektiv- und Polizeifilm dominieren auch im Gerichtsfilm die Grundelemente des Geheimnisses (*mystery*) und der Aufklärungsarbeit (*analysis*), da die Tatumstände und Beweggründe erst aufgedeckt werden müssen (vgl. Meteling 2013, 136). Die Detektion wird hierbei meist von (Staats-)Anwält*innen, (Straf-)Verteidiger*innen oder Richter*innen betrieben, die aus ihrer parteilichen Position heraus in einer Art Wettkampfdramaturgie versuchen, die Gegenseite zu übertreffen und das Urteil zu ihren Gunsten bzw. im Sinne ihrer Mandant*innen zu beeinflussen (vgl. Hickethier 2005, 21). In manchen Filmen bleibt allerdings bis zum Schluss ungewiss, ob die gerichtliche Entscheidung zurecht gefällt wurde, da der tatsächliche Ablauf des Verbrechens nicht dargestellt wird (z.B. durch Rückblenden oder Erinnerungssequenzen der Figuren). Das Publikum kann sich in solchen Fällen lediglich auf die vor Gericht vorgebrachten Argumente und Aussagen der Beteiligten für die eigene Urteilsbildung stützen. Nennenswerte Beispiele, die dem Subgenre Gerichtsfilm angehören, sind unter anderem *TERROR – IHR URTEIL* (D 2016, R: Lars Kraume), *DER FALL COLLINI* (D 2019, R: Marco Kreuzpaintner) sowie der im Analyseteil näher untersuchte Kriminalfilm *ANATOMIE EINES FALLS* (F 2023, R: Justine Triet).

Im *Gangsterfilm* steht die Welt des Verbrechens im Mittelpunkt, sowohl die einzelner Krimineller als auch die des organisierten Verbrechens (vgl. ebd., 19). Charakteristisch für dieses Subgenre sind die Darstellung der „Handlungen, die sich bei der Planung, Durchführung, Verhinderung und Bestrafung des Verbrechens ergeben“ (Meteling 2013, 122) sowie die Darlegung der Perspektive der kriminellen Figur (vgl. ebd.). Gangsterfilme leuchten dabei die

politischen und sozialen Dimensionen (z.B. soziale Verhältnisse und Milieus) aus (vgl. ebd., 136) und führen vor, „wie und warum Menschen außerhalb des Rechtssystems geraten und in eigenen nichtlegitimen Gesellschaften agieren“ (ebd.). Mit der Figur des Gangsters lassen sich gesellschaftliche Widersprüche „zwischen Recht und Gerechtigkeit, Gemeinschaft und Gesellschaft sowie vor allem zwischen Individuum und Gruppe“ (ebd.) aufdecken sowie die Stabilität sozialer Systeme beleuchten (vgl. ebd.). Wie der Name bereits erkennen lässt, handeln sie in der Regel von kriminellen ‚Gangs‘ bzw. Gruppen – von kleinen Teams aus verschiedenen Spezialist*innen bis zu national sowie global vernetzten verbrecherischen Organisationen – und stehen für eine jenseits der bürgerlichen Gesellschaft existierende (Unter-)Welt bzw. Parallel- oder Geheimgesellschaft, in der Alkoholschmuggel, Drogen, Glücksspiel, Prostitution, Raub, Straßenschlachten und Mord zur Tagesordnung gehören (vgl. ebd., 123; Hickethier 2005, 19f.). Ein wesentliches Merkmal ist das mit der Darstellung zeitgenössischer Verhältnisse und oft nur wenig fiktionalisierter Versionen historischer Gangster (z.B. Al Capone, John Dillinger, Bonnie und Clyde) verbundene hohe Maß an Realismus, wodurch insbesondere die klassischen Gangsterfilme als zeitnahe Gesellschaftskommentare gelten können (vgl. Meteling 2013, 123, 137). „Während der Kriminalfilm [...] durch sein Sujet nie kommentarlos funktioniert, sondern immer schon Stellung bezieht, indem er beispielsweise den Verbrecher entweder entkommen lässt oder bestraft“ (ebd., 124), bildet „die Parabel vom sozialen Aufstieg und Fall eines Gangsters“ (ebd.) als moralischer Anspruch ein zentrales narratives Schema des Gangsterfilms (vgl. ebd., 123f.). Der Reiz des Subgenres liegt grundsätzlich darin begründet, dass sich die Verbrecher*innen als Heldenfiguren der Geschichte zumindest für eine gewisse Zeit über die Gesetze und Konkurrenz hinwegsetzen können, bevor deren Abstrafung oder Tod (u.a. im Gangster-Roadmovie *BONNIE UND CLYDE*, USA 1967, des Regisseurs Arthur Penn) am Ende der Filmhandlung folgt (vgl. ebd., 124f., 126). Als weitere Subtypen des Gangsterfilms haben sich der Serienkillerfilm, der Mafiafilm und der Profikillerfilm herausgebildet: Im Serienkillerfilm repräsentieren die oft wahllos mordenden, kannibalistischen oder sadistischen Hauptfiguren das ultimative Böse (z.B. *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*, 1991) (vgl. Hickethier 2005, 20f.). Mafiafilme, wie zum Beispiel Francis Ford Coppolas *DER PATE* (USA 1972) und die Fortsetzungen, handeln vom organisierten Verbrechen der Mafia und ihrer geheimen Einflussnahme auf Vertreter*innen der Legislative, Justiz oder Politik sowie den hierarchischen Machtstrukturen und Loyalitäten innerhalb der kriminellen Vereinigung (Meteling 2013, 128f.). Die Figur des Auftrags- oder Profikillers (auch ‚Hitman‘ genannt) wird im Gegensatz zum hypersozialen Gangsterfilm, in dem er eine weitgehend anonyme Nebenfigur darstellt und vorrangig zur Demonstration der Gewalt- und Tötungsbereitschaft der verbrecherischen

Organisationen dient, zur heroischen, aber einsamen Hauptfigur erhoben (vgl. ebd., 130). „Häufig wird der singular agierende Killer dabei nicht nur als gesellschaftlicher Außenseiter gezeigt, sondern auch ostentativ gegen die verschworene Gemeinschaft des organisierten Verbrechens positioniert“ (ebd.). Zur Profession des Killers gehören das Maskieren eigener Gefühlsregungen (Indifferenz und Affektkontrolle) sowie Nervenstärke und Skrupellosigkeit (vgl. ebd., 131). Populäre Profikillerfilme sind etwa Michael Manns *COLLATERAL* (USA 2004), die *JOHN-WICK*-Reihe und Martin Campbells *MEMORY – SEIN LETZTER AUFTRAG* (USA 2022).

Hickethier (vgl. 2005, 22) bestimmt den Gefängnisfilm, der das Leben im hermetischen Raum des Gefängnisses einschließlich der häufig unmenschlichen Haftbedingungen zum Gegenstand hat und „die sozialen Beziehungen der Gefangenen untereinander, die Abhängigkeiten von internen Hierarchien, die Abkehr von kriminellm Verhalten, aber auch Ausbruchsversuche und Revolten“ (ebd.) thematisiert, als eigenes Subgenre des Kriminalfilms. Ihm zufolge kann durch den Gefängnisfilm ein kathartischer Effekt für das Publikum eintreten, da sich in diesem tendenziell eine eher pessimistische Sicht auf die vorherrschenden Verhältnisse in den Haftanstalten erkennen lässt und die Gefängnisse oder Zuchthäuser (vgl. ebd.) „weniger zur Sühne und Reue dienen, sondern mehr dazu beitragen, ein kriminelles Milieu zu verfestigen und für dieses zu sozialisieren“ (ebd.). Nennenswerte Beispiele sind *PAPILLON* (CZ/USA u.a. 2017, R: Michael Noer) und die Fernsehserie *PRISON BREAK* (GB/USA 2005-2009, 2017). Im Unterschied zu Hickethier ordnet Meteling (vgl. 2013, 127) den Gefängnisfilm hingegen dem Gangsterfilm zu, da sich Verbrecher*innen und Vertreter*innen der Staatsgewalt so nahe kommen, wie es sonst in keinem anderen Genre der Fall ist, und zudem die Regeln der kriminellen Parallel- bzw. Gangstergesellschaft eine wesentliche Rolle einnehmen. Darüber hinaus wird auch der *Heist-* oder *Caper-Film*, der von der Vorbereitung über den Akt bis hin zur Verbrechenslegitimation handelt, als Typus des Gangsterfilms verstanden (vgl. ebd.). Prinzipiell befasst sich dieser zwar vorrangig „mit den technischen Vorbereitungen und der Durchführung eines Einbruchdiebstahls oder Raubüberfalls, charakterisiert aber immer auch die Gruppendynamik der Gangster und zeigt, wie die Spezialisten zusammenkommen, zusammenarbeiten und mitunter einander hintergehen“ (ebd.). Zu bekannten Heist-Filmen gehören unter anderem die *OCEAN'S*-Filmreihe, *DIE UNFASSBAREN – NOW YOU SEE ME* (F/USA 2013, R: Louis Leterrier) und dessen Fortsetzung *DIE UNFASSBAREN 2 – NOW YOU SEE ME* (HK/USA 2016, R: Jon M. Chu).

Erzählungen über die Tätigkeit von Spion*innen und (Geheim-)Agent*innen lassen sich unter dem Subgenre des *Spionage-* oder *Agentenfilms* subsumieren (vgl. Neuhaus 2021, 259).

Wichtige Merkmale und Motive sind Identitätswechsel, das Auskundschaften bzw. die (illegale) Gewinnung von Geheiminformationen unter Verwendung technischer Apparaturen zur verdeckten Beobachtung und Aufzeichnung sowie die Verstrickung der Hauptfiguren in internationale Auseinandersetzungen, welche im Auftrag der jeweiligen Regierung gelöst werden sollen (vgl. ebd., 259f.; Hickethier 2005, 23f.). Die aus Sicherheitsgründen geheim gehaltenen Operationen dienen unter anderem dazu, die Bedrohung, die von international operierenden Organisationen ausgeht, im Keim zu ersticken (vgl. Neuhaus 2021, 260). „Das Internationale der Handlung wird [...] in der Regel durch häufige Schauplatzwechsel und die damit einhergehende opulente visuelle Inszenierung von sehenswerten Regionen, Orten und Bauwerken ausgereizt“ (ebd.). Zusätzlich sorgt „die Bewegung im Raum und über Grenzen hinweg [...] für eine weitere Dynamisierung des Geschehens“ (ebd.). Als bekannteste Ausprägung, die das Subgenre neu definierte und bis heute Maßstäbe setzt, gilt die JAMES-BOND-Reihe darunter zum Beispiel die jüngsten Filmumsetzungen mit Daniel Craig (vgl. ebd. 259; Hickethier 2005, 24). Ebenso ist die 1996 gestartete Kinofilmserie MISSION: IMPOSSIBLE mit Tom Cruise in der Hauptrolle zu nennen, deren bereits achter Teil für 2025 angekündigt ist (vgl. Neuhaus 2021, 260).

Beim *Thriller* handelt es sich um ein besonders hervorzuhebendes Subgenre des Kriminalfilms, was nicht zuletzt daran liegt, dass dieses weit aufgefächert ist, sich mit anderen Genres wie dem Horror- und Abenteuerfilm überschneidet und wiederum selbst in zahlreiche Unterformen (u.a. Action-, Psycho- und Politthriller) unterteilt werden kann (vgl. Koebner/Wulff 2013, 13-16.). Aus diesen Gründen wird der Thriller vielfach als eigenständiges Genre eingestuft. Im Gegensatz zu den bisherigen сюжетbezogenen Subgenres, die eine „Akzentverschiebung auf der Achse ‚Verbrechen - Detektion – Bestrafung‘ innerhalb des Kriminalfilms zum Gegenstand haben“ (Hickethier 2005, 22), bildet die Akzentuierung der Spannung (*suspense*) und damit die Relation von Film und Publikum das zentrale Element (vgl. ebd.), weswegen der Thriller in ausgeprägterem Maße rezeptions- und wirkungsdefiniert ist (vgl. Faulstich 2013, 48). Der Nervenkitzel und die lustvoll empfundene Angst bzw. Erregung, der namensgebende *thrill*, stehen im Mittelpunkt der Art des filmischen Erzählens des (Sub-)Genres, welches prinzipiell auf die Erzeugung körperlicher Reaktionen sowie die Einbindung des Publikums in die erlebten Aufregungen der fiktiven Figuren abzielt, und somit die Teilhabe an ihrer Angst oder Panik ermöglicht (vgl. Hickethier 2005, 23; Koebner/Wulff 2013, 9). Den Ausgangspunkt stellt häufig eine Störung der Ordnung bzw. ein unerwarteter Zusammenbruch des Alltäglichen, Gewohnten und Normalen (z.B. etablierter Beziehungen) der Protagonist*innen dar, zumeist ausgelöst durch einschneidende Ereignisse wie einen Überfall, einen Einbruch oder Verrat,

wodurch sie in eine kaum beherrschbare Lage versetzt werden (vgl. Faulstich 2013, 48; Koebner/Wulff 2013, 9f.). „Der freundliche Nachbar entpuppt sich als Spion, die neue Geliebte als ausgebrochener Sträfling, der Kaufmann an der Ecke als Serienmörder, [...] der eigene Mann will einen vergiften, die hübsche junge Frau von gegenüber wird als die brutale Killerin entlarvt usw.“ (Faulstich 2013, 48f.) – all dies sind nur einige Beispiele für mögliche Enthüllungen, die in Thrillern oft aufgegriffen werden. Dahingehend lehrt der Thriller seinen Leinwandfiguren, stets wachsam zu bleiben, da überall versteckte Gefahren lauern können, welchen sie anfangs noch hilflos ausgesetzt sind, ehe sie sich im weiteren Handlungsverlauf aufraffen und gegen die Bedrohungen wehren (Koebner/Wulff 2013, 10-13). „Bis zum Ende agieren sie für den ‚mitfiebernden‘ Zuschauer – ihm bieten sie an, in ihre Gefühle der Ohnmacht und der Orientierungslosigkeit einzutauchen und teilzunehmen an ihren manchmal verzweifelten Versuchen, Handlungsmacht zu gewinnen“ (ebd. 10) oder aber mit ihnen „das Glück zu teilen, auf Helfende zu treffen und am Ende (meistens) die Realitätskontrolle und den verlorenen Alltag wiederzuerlangen“ (ebd.).

Die genretypische Spannungserzeugung wird grundsätzlich dadurch erreicht, dass die Rezipierenden entweder denselben Informationsstand wie die Filmfiguren haben oder über mehr Wissen als diese verfügen (z.B. Vorabinformationen durch Vorblenden) (vgl. Faulstich 2013, 49f.; Hickethier 2005, 22). Jedoch ist die Spannung in einem Thriller „nicht einfach formale, inhaltliche oder psychologische Spannung, sondern erscheint als ein emotionales Ungleichgewicht in einem Individuum, [...] dessen Kontrollkompetenz durch die Unbestimmbarkeit eintretender Ereignisse außer Kraft gesetzt wird“ (Faulstich 2013, 50). In der Regel wird konsequent die Perspektive des Opfers von Intrigen oder anderen Widrigkeiten eingenommen und eine Parteinahme mit der Gefahren erleidenden Ankerfigur hervorgerufen, denen sich auch die in der Sicherheit der Fiktion wissenden Zusehenden imaginierend-identifizierend aussetzen (vgl. Koebner/Wulff 2013, 10f.). Im Mittelpunkt des Subgenres steht aber nicht nur die filmische Darstellung der subjektiven Wahrnehmung bedrohlicher Ereignisse, sondern vor allem auch der krimitypische Aspekt des Aufdeckens der Motive der Widersacher*innen durch die Hauptfigur (vgl. ebd. 11). Neben actionreichen Verfolgungsjagden und der Bestrafung der Verbrecher*innen kann der Thriller demgemäß insbesondere Motive der Detektivgeschichte umfassen, da es in vielen Fällen darum geht, ein Geheimnis oder Rätsel (z.B. ob die Realität täuscht) aufzuklären (vgl. ebd. 11f.; Meteling 2013, 122). Da der Thriller den Zuschauer*innen „häufig die Perspektive des Täters abnötigt“ (Faulstich 2013, 50) und sie empathisierend an den kriminellen Vorhaben wie Mordplanungen, Bankseinbrüchen oder anderen Verbrechensvorbereitungen beteiligt sind, ist das Genre als Form

der intensiven Selbsterfahrung sowie gleichzeitig der Identitätsgefährdung anzusehen (vgl. ebd.). „Wir sind es selbst, hinter deren harmloser Fassade die böse Absicht schlummert“ (ebd.) und deren eigenes moralisches Wertesystem durch die Fiktionalitätskomponente von Filmen und den geschützten Rahmen, den sie bieten, ins Wanken gerät bzw. zugunsten der Protagonist*innen, die gleichzeitig die Täterfiguren sein können, gelockert wird. So hofft das Publikum im Thriller *GESETZ DER RACHE* (USA 2009, R: F. Gary Gray) insgeheim darauf, dass der sich rächende und dafür auch vor Mord nicht zurückschreckende Hauptcharakter, dem Leid angetan wurde, Erfolg hat. Weitere Filmbeispiele des Subgenres sind *UNKNOWN IDENTITY* (D/GB u.a. 2011, R: Jaume Collet-Serra) oder *PRISONERS* (USA 2013, R: Denis Villeneuve). Insgesamt erweist sich die Katharsis, die Thriller bieten, „vor allem deshalb sehr viel wirksamer als in anderen Genres, weil sie den Zuschauer emotional so unrettbar einbindet“ (Faulstich 2013, 51).

Der *Film noir*, das letzte Subgenre des Kriminalfilms nach der Differenzierung von Hickethier (vgl. 2005, 24f.), bezeichnet zunächst einen Stil des amerikanischen Films der 40er- und 50er-Jahre, hat sich jedoch in den letzten Jahren zunehmend als ein Darstellungsprinzip (*Neo-Noir*) etabliert. Zu den gängigen Motiven, Elementen und Themen gehören neben Verbrechen vor allem bedingt durch den Zweiten Weltkrieg erfahrene Identitätskrisen, Werteverluste, Rollenkonflikte zwischen den Geschlechtern sowie starke, sexuell und ökonomisch unabhängige weibliche Figuren im Sinne der *femme fatale*, die mit stereotypischen männlichen Attributen wie maskulinen Anzügen, Pistole und Zigarette dargestellt werden.⁹ Charakteristisch sind außerdem die Verwendung expressionistischer Lichtgestaltung (z.B. Hell-Dunkel-Kontraste, Low-Key-Beleuchtung etc.), die Subjektivierung der Erzählperspektive und die Technik der Rückblende (vgl. Hickethier 2005, 25; Meteling 2013, 125f.). Ein aktuelles Beispiel stellt die bereits im Rahmen dieser Masterarbeit erwähnte Neo-Noir-Krimiserie *RIPLEY* (2024) dar.

Es lässt sich festhalten, dass Subgenres nicht nur „die das Kriminalgenre determinierende Balance von Verbrechensdarstellung, Tatermittlung, Verfolgung des Täters und Wiederherstellung der Ordnung variieren und modifizieren“ (Hickethier 2005, 25), sondern auch sich selbst „durch die Ausformulierung eigener Motive und Erzählstrategien als Form verdichten“ (ebd.). Neben den acht näher betrachteten Subgenres, welche stellenweise als eigene, separate Genres gewertet werden können (allen voran z.B. der Thriller), sind noch

⁹ Vgl. Bender, Theo / Röwekamp, Burkhard: Film Noir. In: Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmnoir-161> (02.04.2025).

weitere Untergruppen entstanden, die sich Hickethier (vgl. ebd., 25f.) zufolge allerdings weniger klar als eigene Subtypen ausgebildet haben, so etwa die *Kriminalkomödie* (u.a. DER ROSAROTE PANTHER, GB/USA 1963, R: Blake Edwards; MURDER MYSTERY, IT/USA u.a. 2019, R: Kyle Newacheck und dessen Fortsetzung MURDER MYSTERY 2, USA 2023, R: JEREMY GARELICK) oder der *Kinderkriminalfilm* (z.B. EMIL UND DIE DETEKTIVE, D 2001, R: Franziska Buch oder DIE DREI ??? – ERBE DES DRACHEN, D 2023, R: Tim Dünschede). „Das Erzählen von Verbrechen ist so attraktiv, dass Spannungsdramaturgien auch von anderen Genres eingesetzt werden und Kriminalität als Motiv in vielen Genres verwendet wird. Das Genre neigt damit zur Entgrenzung, es mutiert zum Metagenre“ (ebd. 26).

3.1.2 Gängige Elemente, Strukturen und Themen

Im Vorgängerkapitel konnte deutlich gemacht werden, dass „eine Balance zwischen der Verletzung der Normen und ihrer Wiederherstellung, zwischen Unordnung und Ordnung, zwischen der Ausübung des Verbrechens und seiner Bekämpfung“ (ebd., 11) grundlegend für das Kriminalgenre ist, „auch wenn sich in einzelnen Subgenres die Gewichte zwischen diesen Polen verschieben können“ (ebd.) oder in manchen Kriminalfilmen sogar völlig auf die Ordnungswiederherstellung verzichtet wird (vgl. ebd.). Unabhängig davon, welchem Subgenre ein Kriminalfilm angehört und ob dabei der Fokus auf dem Tathergang, der Gerichtsverhandlung, der Perspektive der Ermittler*innen oder Täter*innen selbst liegt, ist dem Kriminalgenre insgesamt gemein, dass im Mittelpunkt der Handlung ein bzw. mehrere (bereits geschehene oder zu erwartende) Verbrechen im Sinne einer Überschreitung gesellschaftlich gegebener Regeln inklusive dessen Aufklärung, Verfolgung und Ahndung steht bzw. stehen (vgl. ebd.; Neuhaus 2021, 27). Neben Mord als häufigstem Delikt, zählen hierzu auch Vergehen wie Einbruch, Entführung, Vergewaltigung, Raub, Brandstiftung oder dergleichen (vgl. Faulstich 2013, 37). Die Aufdeckung der Tat, die oft durch falsche Fährten und irreführende Hinweise erschwert wird, erfolgt prinzipiell mithilfe von Indizien oder sogenannten ‚clues‘, was zugleich den rätsellösenden Charakter des Genres betont (vgl. Neuhaus 2021, 23, 28). Typische Bestandteile des Krimis im Hinblick auf die Handlungsstruktur und das Personeninventar sind außerdem das Tatmotiv und Alibis, das Opfer, unterschiedliche Verdächtige, die Vorgeschichte des Verbrechens, das Ordnungsschema von Gut und Böse, Tatorte, Beweise, Wahrscheinlichkeiten bei der Rekonstruktion von Möglichkeiten des Tathergangs sowie der Antagonismus zwischen Ermittler- und Verbrecherfiguren (vgl.

Faulstich 2013, 37). Zu jenen Figuren, die die Täter*innen verfolgen, sind auch an der Verbrechensaufklärung interessierte Zivilist*innen, Zeug*innen oder am Geschehen anderweitig Beteiligte zu zählen – wobei die Rollen wechseln und beispielsweise Ermittler*innen selbst zu Opfern werden können (vgl. Neuhaus 2021, 23). „In jedem Fall stehen Jagd und Jäger bzw. Gejagter im Zentrum“ (Faulstich 2013, 37).

Indem der Kriminalfilm Verbrechen und deren Aufklärung zum Thema macht, trägt er auf unterhaltende Weise zur Stabilisierung des Status quo der Gesellschaft bei, sprich seine Grundideologie ist die Restaurierung der gesellschaftlichen Sicherheit und Ordnung, die Errettung der Zivilisation (vgl. ebd. 37f.; Hickethier 2005, 11). Gleichzeitig steht die Verbrechensfaszination in untrennbarem Zusammenhang mit dem Kriminalgenre, da „der Grenzverstoß [...] die heimlichen Bedürfnisse der Zuschauer [...] nach einem Ausbruch aus der Ordnung, nach dem Ausleben von geheimen Wünschen und dem Beschäftigen mit dem Unerlaubten“ (Hickethier 2005, 11) anspricht. Doch die Wiederherstellung der Ordnung durch die Rekonstruktion des Tathergangs sowie die Überführung der Täter*innen beruhigt und stellt klar, dass sich Normverstöße nicht rentieren (vgl. ebd., 12). Dahingehend sind Krimis als „Teil der Ökonomie der Selbstdisziplinierung“ (Neuhaus 2021, 30f.) zu verstehen, etwa indem sie den Rezipierenden „vor Augen führen, welche Konsequenzen bei Straftaten drohen, oder indem sie ihnen ein Ventil bieten, Figuren ihre Aggressionen stellvertretend ausleben zu lassen, also ihre Impulskontrolle in der Realität stärken“ (ebd., 31). Daher werden vor allem diejenigen Produktionen als problematisch eingestuft, denen ein gewaltstimulierendes Wirkungspotential zugesprochen wird und die somit eher einen gegenteiligen Effekt (wie die Anstiftung zu Grenzüberschreitungen) zeitigen könnten (vgl. ebd.). Grundsätzlich bieten Krimis aber die Möglichkeit, Aspekte der Disziplinargesellschaft transparent zu machen und Zusehender dazu anzuregen, die dargestellten Mechanismen kritisch zu hinterfragen (vgl. ebd.). Vor diesem Hintergrund sollen der Anreiz grenzüberschreitenden und regelwidrigen Verhaltens sowie die Erregung von Gefühlen – eine der Hauptaufgaben der Medien – letztlich an ein Produkt (z.B. an den Film) gebunden bleiben (vgl. Hickethier 2005, 12). Die bereits erwähnte „Balance von Unordnung und Ordnung auf der Ebene der Handlung und der Narration entspricht beim Publikum der Balance von Spannung und Entspannung, Erregung und Befriedung der Gefühle“ (ebd.).

Als ein wesentliches Kernelement des Kriminalgenres gilt der Realismus, wobei damit nicht einfach nur eine abbildrealistische Darstellung nachprüfbarer Verhältnisse oder die Authentizität des Verbrechens einschließlich seiner Aufklärung im Sinne einer detailgetreuen

Schilderung realer Kriminalfälle und Umstände gemeint ist (vgl. ebd., 27). Das Realismusprinzip besteht nach Hickethier (vgl. ebd.) vielmehr auf der strukturellen und mentalen Ebene:

Strukturell ist der Realitätsbezug darin zu finden, dass der Kriminalfilm zum einen gesellschaftliche Bereiche (z.B. Wirtschaft, neue Medien) fokussiert, in denen aktuelle Verbrechen die gesellschaftliche Aufmerksamkeit erregen; zum anderen, indem eine Art allgemeine Handlungslogik vorgeführt wird [...]. Mental besteht der Zusammenhang zwischen Genrefilm und der Zuschauerrealität darin, dass in zugespitzter Form eine Weltsicht formuliert wird, ein Bild von Gesellschaft gezeichnet wird, das jenseits des *plot* eine spezifische gesellschaftliche Konstellation als natürlich behauptet bzw. als ‚Natur der Gesellschaft‘ angeboten wird. [...] Der Realismus des Kriminalfilms besteht deshalb nicht in einzelnen erzählerischen und darstellerischen Details, sondern in den Prämissen seiner Geschichten, in den tiefer zugrunde liegenden Strukturen einer großen Basiserzählung von Welt. Der Kriminalfall ist die Metapher für die Befindlichkeit der Gesellschaft. (ebd., 27f.)

Kriminalfilme greifen dementsprechend häufig Probleme des gegenwärtigen Zusammenlebens auf und ermöglichen die Darstellung unterschiedlicher sozialer Bereiche, deren Konflikte den Stoff für die Geschichten liefern, die wiederum durch Zuspitzung der Problemlagen eine emotional eindringliche Wirkung auf das Publikum haben können (vgl. ebd.). Es wird in der Regel nicht nur auf Veränderungen der Gesellschaft, sondern auch auf die der realen Kriminalität reagiert, so etwa im Hinblick auf die Modernisierung von Verbrechen und ihrer Bekämpfung (z.B. durch den Einsatz neuer Technologien) (vgl. ebd., 28f.). Deshalb macht der Krimi „in seinen avanciertesten Produktionen bislang Ungedachtes öffentlich denkbar, er kann als Anregung für reale Verbrechen dienen, ebenso aber auch den Ausbau der öffentlichen Sicherheitssysteme legitimieren helfen“ (ebd., 29) und ist insofern „Teil eines großen Diskurses über Kriminalität und Sicherheit in einer Gesellschaft“ (ebd.). Um dem eigenen Grundgestus des Zustandekommens eines Realitätsanscheins Rechnung zu tragen, wird in Kriminalfilmen prinzipiell versucht, den medialen Charakter insoweit zurückzudrängen, dass die Zuschauer*innen dem Geschehen folgen und ihre Aufmerksamkeit nicht vorrangig auf die (filmästhetische) Machart, wie beispielsweise die Montage oder den Schnitt, richten (vgl. ebd., 38).

Obwohl das amerikanische Vorbild international dominiert und aus Hollywood die meisten prototypischen Filme des Genres stammen, lebt der Kriminalfilm ebenso von regionalen Färbungen etwa in Bezug auf einen Ort oder eine Landschaft, durch die sich obendrein kulturelle Differenzen aufzeigen lassen (vgl. ebd., 34f.; Neuhaus 2021, 19). Das Lokalkolorit ist dabei primär im Fernsehen vertreten, da Fernsehkriminalfilme verstärkt auf die Wiedererkennbarkeit von Handlungsmotiven und Szenarien setzen sowie im Vergleich zu den großen Kinofilmen ‚alltäglichere‘ Fälle behandeln (vgl. Hickethier 2005, 35). Demnach bewegt

sich der Kriminalfilm kontinuierlich im Spannungsfeld zwischen Internationalität und Regionalität, zwischen Großstadt und Land sowie zwischen Fernsehen und Kino (vgl. ebd., 34). Hinzu kommt Urbanität als zentrales Element im Hinblick auf die Ermittlungsstrukturen, Handlungsorte und Situationen, in denen Verbrechen stattfinden, da das Kriminalgenre samt seiner Verbrechensstruktur und Ermittlungsformen schlussendlich vor allem in Großstädten westlicher Industrieländer angesiedelt ist (vgl. ebd., 35f.). So stellen Großstädte wie beispielsweise New York, London, Los Angeles, Paris oder Berlin typische Schauplätze des Genres dar (vgl. ebd., 36).

Krimis profitieren stark von dem anthropologisch innewohnenden Erkenntnisinteresse der Menschen (u.a. in Bezug auf Wahrheitssuche, Enträtselung, Kombinationsgabe, Wahrscheinlichkeitserkundung), das sich im genretypischen Merkmal der Detektion (Ermittlung) widerspiegelt (vgl. ebd., 29). „Leser und Zuschauer versetzen sich in ihrem Rezeptionsprozess in die Rolle des Detektivs, der die Spuren im Text sucht – und vielleicht begründet sich in dieser erzählstrategischen Aktivierung des Lesers und Zuschauers auch der Erfolg des Kriminalgenres“ (ebd., 30). Die Logik des Kriminalgenres – insbesondere der Detektivgeschichte als häufigstem Mustertypus – entspricht weitgehend der ‚Logik‘ der Narration, dem „Spiel mit Wahrscheinlichkeiten, mit der Führung von Handlungslinien, mit dem Hervorheben und Verschweigen von kausalen Abfolgen“ (ebd.). Im Film als zentralem Medium der visuellen Narration wird allerdings nicht nur erzählt, sondern in erster Linie gezeigt, wobei immer wieder gerade das Nicht-Gezeigte, Nicht-Zeigbare, Ausgeklammerte oder Verschwiegene eine wichtige Rolle spielt (vgl. ebd.). Daher wird im Kriminalfilm, der die Kamera zur Erzählinstanz macht, die ihrerseits den Blick der Zuschauer*innen auf einzelne Details oder Hinweise lenken kann, das Erzählen durch Auslassungen und das Nicht-Zeigen zum genrespezifischen Merkmal, da es darum geht, was hinter dem offenkundigen Bild des Geschehens stattgefunden hat (vgl. ebd., 30f., 37). Im klassischen Kriminalfilm, sprich dem Detektivfilm, wird die Verbrechensaufklärung in der Regel für das Filmende in Aussicht gestellt, weshalb die Handlungsführung zielgerichtet auf die Auflösung hin verläuft und zusätzlich von einem Finalitätszwang bestimmt wird (vgl. ebd., 31).

Das Kriminalgenre zeichnet sich grundsätzlich durch ein relativ stabiles Figurenpersonal aus. Die Protagonist*innen der Handlung sind vorrangig Ermittler- und Verbrecherfiguren, dazu kommen auf beiden Seiten oft Helferfiguren bzw. Gefährten (vgl. Neuhaus 2021, 27). In den klassischen Detektivgeschichten trifft Nusser (vgl. 2009, 35) zufolge eine kleinere Gruppe Ermittler (ordnungswiederherstellendes Personal) mit dem Detektiv bzw. der Detektivin als

Held*in auf eine größere Gruppe von Nicht-Ermittelnden, zu der neben dem Opfer und den Verdächtigen auch der Täter oder die Täterin (ordnungsstörendes Personal) zählt. Das bedeutet, dass die Handlung im Haupttyp des Genres vorführt, „wie die kleine Zahl der detektorisch Aktiven sich mit der größeren Zahl der um das Opfer Versammelten und daher Verdächtigen auseinandersetzt, um deren Beziehungen untereinander, deren Beziehungen zum Opfer und schließlich den Mord aufzuklären“ (ebd.). Dabei tritt „der Detektiv [...] als Herr der zeitlichen Konstruktion“ (Hickethier 2005, 31) auf, der Wichtiges von Unwichtigem trennt, den Geschehensablauf chronologisch ordnet sowie Kausalitätsketten herstellt (vgl. ebd.). Das Modell des omnipotenten Detektivs im Sinne von Conan Doyles Sherlock Holmes, der die Arbeit der Polizei in den Schatten stellt und jedes noch so komplexe Rätsel lösen kann, reicht allein jedoch nicht aus, um das Kriminalgenre zu tragen (vgl. ebd., 32; Neuhaus 2021, 32). Der wiederkehrende und nur darauf beschränkte Einsatz eines solch göttlichen Prinzips widerspricht nämlich jedweder Lebenserfahrung oder Alltagsgewissheit und langweilt ein stets nach neuen Variationen gierendes Publikum (vgl. Hickethier 2005, 32). Dies erklärt zugleich die Ausbildung der zahlreichen bereits vorgestellten Subgenres, um dem Bedürfnis der Rezipient*innen nach Vielfalt und abwechselnden Erzählmustern gerecht zu werden. So wurde etwa die genrespezifische Grundgewissheit vom Sieg der Ordnung, von der Behauptung der Gerechtigkeit und des Rechts sowie von eindeutigen Zuordnungen in das Gut-Böse-Schema brüchig und von zahlreichen Produktionen innerhalb der Subtypen (z.B. Filme über Inkompetenz und Korruptionsfälle innerhalb des Polizeiapparats) nicht mitgetragen (vgl. ebd., 32f.). Trotzdem können derartige Kriminalfilme, in denen die Ordnungswiederherstellung scheitert und in denen latente Ängste widergespiegelt werden, gleichzeitig eine systemstabilisierende Funktion haben, da sie das Bedürfnis nach Sicherheit und Stabilität verstärkt freisetzen (vgl. ebd., 33).

Im Kontext der figurenanalytischen Beschäftigung ist darüber hinaus die Individualisierung als ein weiterer wesentlicher Aspekt des klassischen Krimis zu nennen (vgl. Neuhaus 2021, 32). „Ermittler wie Täter sind oft radikale Individualisten, die – als zwei Seiten einer Medaille, man denke an Holmes’ Antagonisten James Moriarty – das Geschehen bestimmen und einen Kampf ‚Gut‘ gegen ‚Böse‘ ausfechten“ (ebd.). Stark individualisiert sind auch Agatha Christies berühmte Detektivfiguren Jane Marple und Hercule Poirot, jedoch hat insbesondere Sherlock Holmes durch unzählige Verfilmungen, die kaum mehr zu überschauen sind, Kultstatus erlangt (vgl. ebd., 32). Gerade dieser „hochgetriebene Individualisierungsgrad der Hauptfiguren“ (ebd., 33) macht das Kriminalgenre für Rezipierende so reizvoll. „Der Krimi setzt der Suche nach Ordnung in einer unübersichtlich gewordenen Welt ein ‚role model‘ entgegen, das die

Unwägbarkeiten, Fährnisse und Paradoxien der Moderne meistert oder zumindest aushält“ (ebd.). Dabei fällt auf, dass die Detektiv-Figur betont männlich ist und als einsamer Einzelgänger dargestellt wird (vgl. ebd.). Der englische Typus rund um Sherlock Holmes, Hercule Poirot und Jane Marple wirkt obendrein entsexualisiert, da die Figur überwiegend ohne Partner- oder Liebschaften auszukommen scheint und auch nicht den Wunsch nach derartigen Beziehungen hegt (vgl. ebd.). Laut Neuhaus (vgl. ebd.) ist diese relative Einsamkeit zum einen der weitergetriebenen Individualisierung geschuldet und zum anderen der Handlungsdramaturgie, die sich auf Verbrechen und deren Aufklärung fokussiert.

Das Kriminalgenre prägt aufgrund seiner enormen Verbreitung wie kein anderes fiktionales Genre das Verständnis von Gesellschaft und Gerechtigkeit sowie die Wahrnehmung von Welt (vgl. Hickethier 2005, 38). Denn „wie Kriminalität ‚aussieht‘, glauben wir aus zahlreichen Krimis zu wissen“ (ebd.). So entstehen beispielsweise relativ klare Vorstellungen von Ermittler*innen und ihrer Arbeit, von stereotypen Standardsituationen wie Verhören oder darüber, wie ein Mordopfer auszusehen hat (vgl. ebd., 38f.). „Die wahrgenommene Realität [...], auf die der Krimi referiert, wird plötzlich doppelbödig, der Nervenkitzel hält Einzug mit der Frage, ob so etwas nicht jederzeit und überall passieren könnte; zugleich sagt aber die aus der Alltagsbeobachtung gewonnene Erfahrung, dass dies eine unbegründete Sorge ist“ (Neuhaus 2021, 35). Der Kriminalfilm erzeugt Erregung und Anspannung im Modus des Möglichen und im sicheren Umfeld der Fiktion (vgl. ebd.). In diesem Kontext besonders rentabel ist die Auseinandersetzung mit der Rolle der Emotionen textintern wie textextern, sprich einerseits für das Verhalten der Figuren (Emotionen im Film bzw. Figurenemotionen) und andererseits für die Rezeptionssituation (rezeptionsinduzierte Emotionen) (vgl. ebd., 13).

3.2 Emotionslenkung im Kriminalfilm

Wie bereits festgestellt, stellt das Bedürfnis, Emotionen zu erleben und zu fühlen, einen Hauptmotivationsfaktor dafür dar, (Kino-)Filme überhaupt zu rezipieren. Als dramaturgische Konstrukte nutzen Filme dies, um die Gefühlsentwicklung aufseiten der Zusehenden gezielt zu lenken. Hierfür kommt die gesamte Bandbreite von Filmstrategien auf den Ebenen des Dargestellten, der formalen Strukturen sowie der filmästhetischen Mittel zum Einsatz (vgl. Eder 2005, 226). Sollen bei Analysen emotive Filmwirkungen untersucht werden, so empfiehlt sich der Zugang über ein bestimmtes Genre wie dem Kriminalfilm (vgl. Wuss 2005, 219). Filmgenres sind nämlich oft mit relativ starken Emotionen verknüpft, welche sich obendrein von Genre zu Genre stark unterscheiden können (vgl. ebd.). Sie bauen bestimmte Grunderwartungen in Bezug auf die emotionalen Muster auf, mit welchen dann dominant umgegangen wird (vgl. ebd., 219f.). Jedes Genre schafft somit „entsprechende Erwartungen und befriedigt sie, hält sich damit innerhalb der Vielfalt von möglichen Affekten und Emotionen an eine enger gefasste Tendenz“ (ebd., 220). Schon das Genre fungiert als Instrument zur Emotionslenkung und sorgt über ein bekanntes Formenangebot dafür, dass mit seiner Erkennung durch die Rezipient*innen emotionale Reaktionen bereits mit Beginn eines aktuellen Filmerlebens wirksam werden können (vgl. ebd.). Nach Eder (vgl. 2007, 256f.) entwickeln sich Zuschauer*innen-Emotionen konkret innerhalb von drei Kommunikationsphasen: „Zunächst werden Filme mit bestimmten emotionalen Erwartungen ausgewählt, dann reagieren die Zuschauer während des Film-Sehens mit vielfältigen Gefühlen, und die spätere Verarbeitung des Films in Gesprächen etc. ist ebenfalls von Emotionen begleitet“ (ebd.). Dies verdeutlicht die zentrale Rolle von Emotionalität im Hinblick auf die gesamte Rezeptionserfahrung eines Films.

Für eine differenzierte Betrachtung der Emotionslenkung kann es bei einer tiefgreifenden Kriminalfilmanalyse im Deutschunterricht gewinnbringend sein, zusätzlich inhaltlich-thematische Schwerpunkte zu setzen und deren emotionales Wirkungspotential zu beleuchten, um über rein formal-ästhetische Überlegungen hinauszugehen. Bei der Emotionalisierung des Publikums geht es gewissermaßen nicht nur um das *Wie* der Darstellung (insbesondere hinsichtlich der filmischen Gestaltungsmittel), sondern auch um die inhaltliche Dimension, die ebenfalls emotional aufgeladen ist, sowie spezifische Reaktionen bzw. Effekte aufseiten der Zusehenden auslösen und sie so in bestimmte emotionale Zustände versetzen können.

Die nachfolgend in Tabellenform präsentierten acht Schwerpunkte stellen ausgewählte Kategorien dar, die im Rahmen dieser Masterarbeit als für das Kriminalgenre relevant definiert wurden. Diese sollen im Anschluss an die Übersicht mit den gewonnenen Erkenntnissen zur Emotionalität aus dem Hauptkapitel in Verbindung gebracht und im weiteren Verlauf genauer aufgeschlüsselt werden. Dabei ist zu betonen, dass die Kategorien häufig zeitgleich zusammenwirken, sich in ihren Bedeutungsfeldern überschneiden und nicht trennscharf voneinander abzugrenzen sind. Für die im Anwendungsteil exemplarischen Detailanalysen von vier Kriminalfilmen wird jeweils einer der hier vorgestellten Aspekte schwerpunktmäßig herausgegriffen und in den Fokus gerückt, wobei auch die anderen Kategorien weiterhin eine Rolle spielen und mitreflektiert werden können. Die als zentral definierten Kategorien lauten wie folgt:

Inhaltliche Schwerpunkte	Kurzbeschreibung
Sozialkritik	Kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Phänomenen
Motiv(e)	Beweggründe der Figuren für das Begehen eines Verbrechens
Moralisch-empathische Prozesse	Moralisieren als Typus der empathischen Filmaneignung
Schaffen von Nähe und Distanz	Filmästhetische Mittel zur Lenkung des Verhältnisses zwischen Figuren und Publikum
Narration	Art und Weise, wie die Handlung strukturiert ist
Irritationsmomente	Szenen oder Elemente im Film, die Verunsicherung erzeugen
Raum-, Zeit- und Milieudarstellung	Darstellung räumlicher, sozialer und zeitlicher Aspekte einschließlich ihres Einflusses
Genderklischees	Thematisierung und Darstellung von Geschlechterstereotypen

Sozialkritik:

Sozialkritische Aspekte beziehen sich auf eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Strukturen, Normen und Missständen. Filme, in denen sich Sozialkritik als Schwerpunkt herauskristallisiert, zielen in der Regel darauf ab, die gesellschaftlichen Verhältnisse und Systeme zu hinterfragen und die Zuschauer*innen zur Reflexion derselben anzuregen. Mit ihrer Tendenz zum Realismus ermöglichen es Kriminalfilme, entsprechende Parallelen zu wirklichen Gegebenheiten und bestehenden sozialen Herausforderungen zu ziehen. Beleuchtet werden Themen wie Diskriminierung, Armut, Kapitalismus, Rassismus, Korruption, politische und wirtschaftliche Probleme sowie verschiedenste Formen von Ungerechtigkeit und Ungleichbehandlung (z.B. im Hinblick auf den Zugang zu bestimmten Leistungen), die häufig in emotional aktivierende Filmhandlungen eingebettet werden. Mit dem Schwerpunkt auf Sozialkritik kann zudem die Parteilichkeit eines Films „für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen“ (Faustich 2013, 198) in den Blick genommen werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich im Rahmen einer filmischen Auseinandersetzung mit Emotionalitätsbezug beispielsweise an die fünfte Empathie-Ebene von Wulffs Modell anknüpfen, die sich auf die Haltung der Zusehenden gegenüber den im Film aufgegriffenen sozialkritischen Thematiken bezieht. Zu diesen kann bereits vor der eigentlichen Filmrezeption aufgrund der individuellen (politischen) Einstellungen oder des eigenen Vorwissens eine gewisse Bindung bestehen. Sozialkritische Themen haben dementsprechend das Potenzial, unabhängig von der Handlung schon für sich genügend Gewicht zu besitzen, um empathische Reaktionen hervorzurufen.

Sozialkritische Phänomene werden jedoch nicht nur über die Handlung und ihre übergeordneten Thematiken transportiert, sondern die Rezipierenden sollen vor allem auch durch die fiktiven Charaktere, die oft mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der erzählten Welt hadern (z.B. mit der als korrupt oder unfähig empfundenen politischen Führung), emotionalisiert bzw. emotional angesprochen werden (vgl. Faustich 2013, 198). Um sozialkritische Aspekte herauszuarbeiten, ist daher ein figurenanalytischer Zugriff äußerst rentabel. Hierbei ist das soziale Milieu der Hauptfiguren von besonderem Interesse, sprich ihre gesellschaftliche Verortung respektive Stellung innerhalb des sozialen Gefüges sowie die Art und Weise, wie sie mit den jeweiligen Umständen und den damit verbundenen Emotionen umgehen. In diesem Kontext kann neben ihrer Positionierung in der gesellschaftlichen Hierarchie auch berücksichtigt werden, wie es sich mit ihrem Zugang zu bestimmten

Ressourcen verhält. Der Handlungs- und Einflussspielraum der fiktiven Charaktere wird nämlich maßgeblich durch ihre gesellschaftliche Einordnung innerhalb der ‚sozialen Pyramide‘ beeinflusst – sei es durch die Zugehörigkeit zu einer marginalisierten oder zu einer privilegierten Personengruppe. In vielen Kriminalfilmen gehören gerade sozial benachteiligte und weniger begüterte Personen zum typischen Figureninventar – meist in Bezug auf die Antagonist*innen. Daneben spielen das Beziehungsgeflecht sowie die Dynamik zwischen den Leinwandfiguren eine zentrale Rolle. Eine Debatte mit den Lernenden über das filmisch konstruierte *empathische Feld* (Wulffs dritte Empathie-Ebene) erweist sich hierbei als lohnenswert.

Wie die dargestellte Gesellschaft und die Emotionen der Charaktere wiederum von den Zuschauer*innen wahrgenommen werden, lenken die filmästhetischen Mittel, wie etwa der Einsatz von Einstellungsgrößen. Diese fungieren nicht nur als wesentliche Vermittler der Figurenemotionen für das Publikum, sondern geben zugleich Einblicke in die Lebensbedingungen der Charaktere, indem sie die räumliche Darstellung (z.B. wo und wie die Protagonist*innen leben) mitbestimmen. Derartige Überlegungen erlauben es, die sozialkritische Dimension eines Films sichtbar zu machen und im Hinblick auf Emotionalität zu durchdringen, was im Deutschunterricht einen vielversprechenden Ansatzpunkt darstellt.

Motiv(e):

Tatmotive offenbaren die Bedingungen, die dazu führen, dass Verbrechen begangen werden. Dementsprechend ermöglicht die Kenntnis des Motivs, das gesamte Mosaik einer Tat überhaupt erst nachzuvollziehen. Gerade im Kontext von Kriminalität sind emotional motivierte Verbrechen charakteristisch. Sowohl in der Realität als auch in der Fiktion spielen emotional gefärbte Motive (z.B. Liebe, Rache, Hass, Eifersucht, Gier, Anerkennung etc.) eine zentrale Rolle und können als Hauptauslöser für kriminelles Handeln verstanden werden. Im Hinblick auf die Emotionslenkung kommt ihnen eine besondere Bedeutung zu, da sie entscheidend dazu beitragen, wie sich das Publikum zur Täterfigur, ihren Beweggründen und moralischen Überzeugungen positioniert. Motive ebnen somit den Weg für emotionale Reaktionen und Empathisierungsprozesse (z.B. kognitive vs. emotionale Empathie bzw. Gefühlsverständnis vs. Gefühlsübernahme), deren Intensität wiederum durch Filme gezielt gelenkt werden kann, je nachdem, zu welchem Zeitpunkt sie aufgeklärt werden und wie ausführlich ihre Ergründung ausfällt.

Die Art und Weise, wie ein Motiv aufgedeckt wird, und welchen Stellenwert diesem durch die Erzählweise innerhalb der Handlung zukommt, variiert in Abhängigkeit vom jeweiligen Subgenre des Kriminalfilms. Im Detektivfilm beispielsweise, in dem die Aufklärung des Verbrechens und die Rekonstruktion des Tathergangs im Vordergrund stehen, wird das Motiv selbst eher nur peripher gestreift. Es wird zur Spannungserzeugung oftmals am Ende des Films zwar enthüllt (z.B. mithilfe von Rückblenden oder im Dialog mit der Täterfigur), doch dies geschieht in der Regel in relativ knapper und prägnanter Form, ohne dabei tiefgründigere emotionale Einblicke zu gewähren. Im Unterschied dazu rücken Thriller das Motiv meist stärker in den Fokus und die Beweggründe oder zugrunde liegende Leidensgeschichte, die zum Begehen eines Verbrechens führen, werden ausführlicher beleuchtet. In zahlreichen Thrillern steht eine Charakterstudie der Hauptfigur im Zentrum und die Handlung setzt ein, bevor es zur eigentlichen Tat kommt. In Gerichtsfilmen wiederum sind Motive insofern von Relevanz, als sie im rechtlichen Kontext strafmildernde oder strafverschärfende Auswirkungen haben können. So betont etwa der Protagonist – ein Pflichtverteidiger des Mörders – in *DER FALL COLLINI* (2019) gegenüber seinem Mandanten, dass eine emotional nachvollziehbare Tat die Strafe mildern kann.

Motive in Kriminalfilmen dienen nicht nur als grundlegende Elemente, auf denen die Handlung aufbaut und durch die sie weiter vorangetrieben wird, sondern auch dazu, die Zuschauer*innen emotional anzusprechen und die Taten bzw. das Verhalten der Täter*innen (zumindest stellenweise) nachzuvollziehen. Im Unterricht lohnt sich daher die Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern sich ein bestimmtes Motiv auf die emotionale Wirkung und Bewertung der Rezipierenden auswirken kann. Das filmisch inszenierte Tatmotiv eröffnet den Schüler*innen Möglichkeiten, moralische Einstellungen zu reflektieren und die eigenen Werte an denen der Leinwandfiguren zu messen. Anknüpfend an Wulffs Ebene der moralischen Empathie lässt sich hierbei untersuchen, ob das Moralsystem des Publikums mit den Überzeugungen der fiktiven Figuren übereinstimmt oder sich von ihnen unterscheidet. Wie im Kapitel zur Emotionalität festgestellt, finden Versetzungsprozesse aber selbst dann statt, wenn das Figurenhandeln aufgrund des eigenen Wertesystems als unmoralisch eingestuft wird. Genauso wie die moralischen Haltungen einzelner Figuren (z.B. der Ermittler*innen und Täter*innen) stark differieren können, besteht die Möglichkeit, dass auch jene der Schüler*innen voneinander abweichen, wenn diese sich selbst in Bezug auf ein bestimmtes Verbrechensmotiv positionieren sollen. Tendenziell wird ein Verbrechen aus Rache, etwa als Reaktion auf erlittenes Unrecht, Verrat oder Schmerz (u.a. Mord bzw. Gewalt an einer nahestehenden Person) als emotional stärker aufgeladen empfunden und eher nachvollzogen als ein solches, das rein durch Gier nach

Geld, Status, Macht oder unbegründete Mordlust motiviert ist. Verbrechensmotive treten in manchen Filmen aber nicht isoliert auf, sondern in Kombination mit anderen, was die Handlung komplexer und die Täterfigur mehrdimensionaler erscheinen lassen kann. Die fiktiven Charaktere sind meist keine rein guten oder bösen Figuren, sondern werden in der Schilderung ihrer inneren Konflikte und Motivationen vielmehr ambivalent gezeichnet. Das Publikum ist insbesondere im Kriminalfilm herausgefordert, über starre Einordnungen in die Kategorien Gut und Böse hinauszudenken und sich auf Grauzonen menschlichen Verhaltens einzulassen.

Moralisch-empathische Prozesse:

Moralisieren besteht in einer permanenten Evaluation des Leinwandgeschehens und der Figuren, der sozialen Orientierungen in der diegetischen Welt, der explizit geäußerten Werturteile sowie der Annahmen über die Motivationen von Handlungen oder dergleichen durch die Zuschauer*innen (vgl. Wulff 2005, 378). Es handelt sich um „eine Grenz- und Gratabewegung, die die Kraft der Fiktion mit dem verbindet, was der Rezipient in die Wahrnehmung der Fiktion einbringt“ (ebd.) und interagiert dahingehend mit Aspekten wie Gerechtigkeitsempfinden, Genrewissen, Sympathie und Empathie (vgl. ebd.). Gerade die Sympathieskala ist an der Regulation von der Nähe und Distanz der Rezipient*innen zu den Figuren beteiligt und definiert einen Ruhepunkt für die moralische Evaluation (vgl. Wulff 2003, 151). Werden einzelne Charaktere als Sympathieträger aufgebaut und die Geschichte aus ihrer Perspektive (einschließlich Einblicken in ihre Wünsche, Ängste, Hoffnungen etc.) erzählt, kann dies bewirken, dass das Publikum empathisch vorbelastet in die von Kriminalfilmen angebotenen moralisch-ethischen Entscheidungsdilemmata der Handlung oder der Leinwandfiguren eintaucht und so Verhalten (z.B. illegale Ermittlungsverfahren) mitunter legitimiert, das in der Realität keineswegs befürwortet werden würde (vgl. Wulff 2005, 378ff.). Jedoch zählt es zu den festen Voraussetzungen des Fiktionalitätsvertrages, dass die Zusehenden um ihre Handlungs- und Verantwortungsentlastung wissen und sich auf fiktive Welten sowie Kriterien moralischer Evaluation einlassen können, die unter Umständen nicht den eigenen alltäglichen Annahmen und Überzeugungen entsprechen (vgl. ebd., 379f., 390; Spinner 2022, 193). Es ergeben sich für sie keine praktischen Implikationen, ihnen können keine falschen oder unterlassenen Handlungen angelastet werden und sie brauchen nicht einmal explizite Urteile zu fällen oder moralische Schlüsse zu ziehen (vgl. Wulff 2005, 379). Im zeitlichen und modalen Kontext der Filmrezeption sowie aufgrund des Bewusstseins um die Fiktionalitätskomponente kann somit probeweise und folgenlos in andere Haltungen eingetreten werden (vgl. ebd., 390). Das Moralisieren als spezifischer Rezeptionsprozess und besonderer Typus der empathischen

Aneignung (z.B. mittels Nachvollzug der moralisierenden Tätigkeiten der Akteur*innen) von Filmen dient also nicht nur der Beurteilung des abgebildeten Verhaltens, sondern gleichzeitig auch der Reflexion des eigenen Verhältnisses zum dargestellten Leinwandgeschehen (vgl. ebd., 377f., 380). „Darum sind Grenzfälle interessant – wenn Zuschauer verstört sind oder auch wenn sie Positionen einnehmen, die nur schwer oder gar nicht legitimierbar sind“ (ebd., 380). Wie bereits erwähnt, ist das Empathisieren mit Täterfiguren zwar prinzipiell möglich und kann zum Verständnis ihres Handelns oder auch zur Verstärkung der Empathie mit dem Opfer beitragen, doch fällt es insbesondere dann schwer, wenn diese nicht durch emotional nachvollziehbare Motive (z.B. Rache, Verlust, Angst) entlastet sind (vgl. ebd., 380f.; Eder 2017, 240).

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, dass Empathisieren und Moralisieren in engem Zusammenhang stehen. Die Empathie selbst gilt als moralisches Phänomen bzw. wird ihr immer wieder eine moralische Wirkung zugerechnet (vgl. Eder 2017, 240; Spinner 2022, 192f.). Im Kontext der Rezeption von Filmen sind es gerade die Figuren und die Geschichten, in die sie verwickelt sind, die das Publikum ansprechen und (emotional) binden (vgl. Wulff 2005, 381). Als wesentlicher Teil des Filmverstehens bezieht sich das Empathisieren aber nicht nur auf den Nachvollzug der Figuren und ihrer inneren Dynamiken, sondern auch auf das Eindringen in die Wertewelten der Diegese und ihrer fiktiven Charaktere (vgl. ebd.). Dies umfasst unter anderem die Evaluation von Handlungen, das Verständnis moralischer Konflikte sowie die Bewertung personaler Einstellungen (vgl. ebd.). Dabei sind die Figuren einerseits Objekt einer Evaluation durch die Zuschauer*innen, andererseits evaluieren sie ihr eigenes Tun (während einer Handlung) und beurteilen einander auch gegenseitig (vgl. ebd., 385). Die zugrunde liegenden moralischen Werte, Normen und Regeln werden – im Alltagsleben ebenso wie in der Fiktion – vor allem dann greifbar, wenn dagegen verstoßen wird (vgl. ebd.), was gerade in Kriminalfilmen ein elementares Strukturelement darstellt. Als moralischer Anker der dargestellten Welt fungiert in der Regel letztlich jene Filmfigur, von der aus das empathische Feld perspektiviert wird, wobei diese nicht zwangsläufig der Sphäre des 'Guten' angehören muss (vgl. ebd., 386). Filmrezeptionen stellen generell „eine Herausforderung für die kognitive, emotionale und moralische Tätigkeit der Rezipierenden“ (ebd., 388) dar. Sie können zudem verschiedene Positionierungen und Rezeptionsemotionen der Zuschauer*innen vereinen, so zum Beispiel emotionale Prozesse bezogen auf das Verstehen der Figurenperspektive (empathisch induzierte Emotionen) im Unterschied zu solchen, die sich auf die fiktionale Welt (fiktionsbezogene Emotionen) oder die ästhetischen Qualitäten eines Films (werkästhetisch evozierte Emotionen) richten (vgl. ebd., 389f.). „Gerade in der inneren Modellierung und Ausgestaltung der moralischen Aspekte und Implikationen der Geschichte ist der Zuschauer

auf sich selbst verwiesen“ (ebd., 392), wobei besonders künstlerische Prozesse auszeichnet, „dass sie es verstehen, das moralische Urteil von Zuschauern *unsicher* zu machen“ (ebd.).

Als zentrale Aufgabe eines medienbildenden Deutschunterrichts gilt die Filmerziehung und damit Heranwachsende die Leistungen von Filmen (z.B. Emotionslenkung und Empathieförderung, Schärfung des Blicks für das zwischenmenschliche Interaktionsgeschehen, Anregung des Nachdenkens über moralische Dilemma- und Konfliktsituationen oder des Nachvollzugs von Erlebensperspektiven etc.) überhaupt wahrnehmen können, bedarf es der Ausbildung eines aufmerksamen Sehens und Hörens (vgl. ebd., 96). Nach Faulstich (vgl. 2013, 28f.) stellt die Analyse der Normen und Werte einschließlich der Frage nach der Ideologie und Message des Films, eine wesentliche Zugangsweise zum Medium Film dar. Die spezifische Auseinandersetzung mit moralisch-empathischen Prozessen anhand von Filmen im Allgemeinen oder Kriminalfilmen im Besonderen unterstützt dabei nicht nur das empathische Verstehen der Schüler*innen, sondern leistet auch einen wichtigen Beitrag zur sozialen Kompetenz, Werterziehung und Förderung der ethisch-moralischen Urteilsfähigkeit (vgl. Spinner 2009, 78, 85). „Das Fach Deutsch mit seinem besonders ausgeprägten allgemein bildenden Anspruch“ (ebd., 78) ist für die moralische Bildung besonders gefragt (vgl. ebd., 81). Kriminalfilme behandeln unter anderem Themen wie Schuld, Rache, schwierige Entscheidungsszenarien und Konflikte auf deren Grundlage sich im Deutschunterricht auf ertragreiche Weise methodisch anknüpfen lässt, um eine differenzierte Urteilsbildung zu fördern (vgl. ebd., 80). „Sinnvolle Vorgehensweisen reichen von einfachen Fragestellungen in der Art von ‚Wie würdest du dich jetzt verhalten, wenn du in der Situation von X wärest‘ über das Schreiben von Briefen an eine Figur bis zu Gerichtsverhandlungen als Planspiel“ (ebd.), jeweils mit Bezugnahme „auf eine Entscheidungssituation oder die Beurteilung einer Verhaltensweise“ (ebd.). Als für die moralische Bildung lohnenswert erweist sich vor diesem Hintergrund besonders die inhaltliche Beschäftigung mit dem filmischen Text (z.B. unter Zuhilfenahme von provokanten Thesen über eine Figur) sowie das Ermöglichen von eigenen Assoziationen und gedanklichen Weiterentwicklungen (vgl. ebd., 88). Hinsichtlich der Empathieentwicklung ist als produktionsorientierte Aufgabe das Verfassen von inneren Monologen, Briefen und Tagebucheinträgen äußerst hilfreich, entweder aus der Sicht der Figur selbst (z.B. welche Gedanken gehen ihr in einer Entscheidungssituation durch den Kopf) oder zur Klärung der eigenen Auffassung, indem etwa Stellung zum Figurenverhalten genommen wird und Ratschläge erteilt werden (vgl. ebd., 88f.). Das szenische Nachspielen dient wiederum konkret dazu, das Verhältnis innerer Beweggründe und Empfindungen zur äußeren sichtbaren Handlung (etwa von Mimik und Gestik) zu thematisieren (vgl. ebd., 89). Im Gespräch über

Filme (u.a. über moralisch Fragwürdiges) geht es letztendlich auch darum, dass „eine grundsätzlich kommunikationsethische Haltung der Schüler*innen zum Ausdruck kommen“ (ebd., 89f.) kann, die darin besteht, „dass die subjektiven Reaktionen auf Texte und Probleme ernst genommen, d.h. nicht vorschnell abgewehrt werden, auch wenn sie zunächst nicht einleuchten“ (ebd., 90). Vorschnelles Urteilen wirkt sich Spinner (vgl. ebd., 85) zufolge auch auf die Empathieentwicklung hinderlich aus und eine Annäherung an die Innenwelt von Leinwandfiguren ist für ihn gerade deshalb möglich, weil es durch die Fiktion zur Suspendierung der Zwänge des Alltags einschließlich der Orientierung an Normen kommt und so probeweise bzw. sanktionsfrei auch ungewohnte oder gar gegensätzliche Perspektiven eingenommen werden können, die wiederum Anstöße für eine vertiefende Reflexion bieten sowie die Chance auf die anzustrebende differenzierte moralische Beurteilung eröffnen.

Obwohl emotionale Anteile moralischer Bildung im Umgang mit Filmen eine zentrale Rolle spielen, finden sie kaum Berücksichtigung (vgl. ebd., 82). „Der Widerstreit zwischen Lust und Moral, das Leiden an Ungerechtigkeit, die Wut auf rücksichtslose Gegenspieler, die Sehnsucht nach einer friedlichen Welt sind wiederkehrende Themen“ (ebd.) in Filmen, die von den Rezipierenden emotional nachvollzogen werden (vgl. ebd.). Dies ist im Hinblick auf einen wertorientierten Unterricht insofern relevant, als sich moralische Bildung laut Spinner (vgl. ebd.) auch auf den Umgang mit eigenen Gefühlen beziehen muss und gerade Filme hierfür ein reiches Anschauungsmaterial bieten und die Gefühlswelt des Publikums direkt ansprechen. Als wichtiges Medium zur Selbsterkundung sowie zur Ergründung innerer Welten und des Fremdverstehens wird in Filmen somit die Möglichkeit geboten, durch den Nachvollzug der Gedanken und Gefühle von Figuren den eigenen Erfahrungshorizont zu übersteigen (vgl. ebd., 84). „Andere Sichtweisen probeweise und sanktionsfrei durchzuspielen macht nicht nur einen Teil der Faszination [...] aus, sondern hat auch eine sozialkognitive Bedeutung als Einübung in Perspektivenübernahme“ (ebd., 84f.). Neben dem Sich-Hineinversetzen und Nachvollziehen von Gefühlen zählt auch das Durchstehen von Konflikten mit den Leinwandfiguren zu den wesentlichen Antrieben der Filmrezeption (vgl. ebd., 85). In der fiktionalen Gestaltung lassen sich dabei zumeist (emotionalitätsbezogene) Herausforderungen und Probleme (u.a. Ängste, Sehnsüchte, Wünsche, Verdrängung, Leiden etc.) wiedererkennen, welche auch im Alltag von Bedeutung sind und über die sich außerhalb des geschützten Rahmens der Fiktion mitunter schwerer sprechen lässt (vgl. ebd., 83f.).

Schaffen von Nähe und Distanz:

Bei der erstmaligen Rezeption eines Films – sofern es sich nicht um eine Fortsetzung innerhalb einer Filmreihe handelt – besitzt das Publikum in der Regel nur eingeschränkte Vorkenntnisse (u.a. aus einem Trailer) im Hinblick auf den Handlungsaufbau und die Protagonist*innen. Diese zunächst noch weitgehend unbekannten Figuren werden erst im Laufe der Filmrezeption vorgestellt bzw. kennengelernt, wofür jedoch nur ein begrenztes Zeitkontingent – die Filmdauer – zur Verfügung steht. Um sich auf die erzählte Welt überhaupt in adäquater Weise einlassen und die emotionalen Zustände der fiktiven Charaktere erfassen sowie in weiterer Folge empathische Prozesse anstoßen zu können, greifen Filmemacher*innen auf bestimmte ästhetische Gestaltungsmittel zurück, die dazu dienen, das Verhältnis zwischen Leinwandgeschehen bzw. Leinwandfiguren und Zuschauer*innen gezielt zu steuern. Auf der visuellen Ebene ist hierfür die Kamera essenziell, da sie nicht nur festlegt, was von der Filmwelt bildlich zugänglich gemacht wird, sondern auch, wie diese wahrgenommen werden soll. Hinsichtlich der Emotionserzeugung und -lenkung hat dies insofern Bedeutung, als der Kamerablick etwa über die Wahl der Einstellungsgrößen Nähe und Distanz zu den Figuren im Film reguliert. Durch Nah- oder Großaufnahmen wird beispielsweise verstärkt die Mimik in den Vordergrund gerückt, sprich die Zusehenden können der Figur direkt ins Gesicht blicken, was in weiterer Folge die Identifizierung der zum Ausdruck gebrachten Basisemotionen erheblich erleichtert und Empathisierungsprozesse in Gang setzt. In Kriminalfilmen ermöglicht eine Großaufnahme der Täter*innen – wie auch der Ermittler*innen oder des weiteren Personeninventars – deren emotionalen Zustände oder Befindlichkeiten (z.B. Wut, Freude, Verzweiflung, Ängste, innere Konflikte etc.) auf der Bildebene einzufangen sowie ihre Beweggründe bzw. Motive näherzubringen. Andererseits lassen sich durch den Einsatz von zu den fiktiven Charakteren eher distanzerzeugenden Kameraeinstellungen wie die Weit, Totale oder Halbtotale größere Zusammenhänge erschließen (z.B. ihr sozialer Status).

Neben den Einstellungsgrößen beeinflussen auch andere filmästhetische Gestaltungsmittel die emotionale Wirkung des Dargestellten. Auf der auditiven Ebene spielt allen voran die Musik eine besonders zentrale Rolle, um die emotionale Verfasstheit der Figuren zu verdeutlichen und damit die emotionale Nähe zum Publikum herzustellen. Ihr Einsatz dient im Kriminalfilm also nicht nur der Erzeugung von Spannung, sondern trägt maßgeblich zur Emotionsvermittlung bei und ist dementsprechend für die Regulierung der Nähe-Distanz-Beziehung unerlässlich. So kann spannungsvolle Musik während der Durchführung eines Verbrechens den Gefühlszustand der Täterfigur (z.B. Anspannung, Nervosität, Gefasstheit) unterstreichen, was wiederum

Hinweise auf das potenzielle Tatmotiv – sei es Rache, Eifersucht oder dergleichen – liefert. Gleichzeitig kann leise, melancholische Musik während der Verbrechensaufklärung und Enthüllung des Motivs bei den Zusehenden Verständnis oder Mitleid für die Figur wecken. Ob und inwieweit mit den Charakteren empathisiert wird, können letztlich die filmästhetischen Mittel entscheidend beeinflussen. Wenn ein (Kriminal-)Film mit der Darstellung von Gesichtsausdrücken (bzw. der Fokussierung auf dieselben) sparsam umgeht, so bleiben die Kamera und somit auch das Publikum auf Distanz zu den Figuren. Dasselbe gilt auch für wenig bis fehlenden emotionalisierenden Musikeinsatz. Dies hat zur Folge, dass emotionale Betroffenheit und empathische Bindungen seitens der Zuschauer*innen erschwert werden, da der Film in diesem Fall kaum an der Gedanken- und Gefühlswelt der Leinwandfiguren teilhaben lässt und deren Beweggründe schwerer erschlossen bzw. nachvollzogen werden können.

Narration:

Schüler*innen besitzen häufig ein intuitives Verständnis für die narrativen Strukturen bzw. Muster von Kriminalfilmen (z.B. Handlungsabläufe und genretypisches Figureninventar), ohne dabei über explizites narratologisches Wissen zu verfügen (vgl. Spinner 2022, 33f.). Es bietet sich an, im Unterricht an dieses nicht bewusste Vorwissen anzuknüpfen und unter Berücksichtigung der zentralen inhaltlichen Elemente und Strukturen idealtypischer Krimis zu analysieren, was im Film in welcher Reihenfolge geschieht und welche Figuren im Handlungsgeschehen eine Rolle spielen (vgl. Faulstich 2013, 28). Darüber hinaus gilt es im Sinne des Forschungsgegenstands zu untersuchen, inwiefern die Narration Emotionalität hervorbringt. Bereits die prärezeptiven Erwartungen an das Kriminalgenre und dessen Handlungsstruktur (u.a. Spannung, Höhepunkte, sukzessive Enthüllung der Geschehnisse, Auflösung eines Verbrechens etc.) sind von emotionaler Qualität. Sie sorgen dafür, dass das Publikum von Beginn an eine gewisse emotionale Grundhaltung vor der Rezeption eines Kriminalfilms einnimmt, etwa eine Kombination aus Anspannung, Neugier und Nervenkitzel. Je nachdem ob die Genreerwartungen während der Filmrezeption erfüllt oder gebrochen werden, entstehen emotionale Reaktionen, die von Zufriedenheit oder Erleichterung über Überraschung bis hin zu Frustration reichen können.

In idealtypischen Detektivfilmen wird im Hinblick auf die Handlungsstruktur eine spezifische (meist dreiteilige) Abfolge der Geschehnisse erkennbar: Auf das Verbrechen – primär Mord – folgen die Fahndung nach dem Verbrecher bzw. der Verbrecherin einschließlich der Rekonstruktion des Tathergangs und die Klärung des Tatmotivs (etwa Besitzgier, Eifersucht,

Wut etc.), was schließlich in der Aufklärung des Falls und der Überführung der Täterfigur mündet (vgl. Nusser 2009, 23ff., 31). Der Mord als tragendes inhaltliches Element stellt ein zentrales Ereignis dar, obwohl er nur auslösende Funktion für die Detektion hat (vgl. ebd., 24). Dem Rätsel des Mordes steht der Fahndungsvorgang (Enträtselung des Motivs, des Tathergangs sowie der Täterfigur) gegenüber, welcher wiederum in die inhaltlichen Teilaspekte Beobachtung (etwa des Tatorts, von Personen und deren Verhaltensweisen), Verhör (Befragungen von Zeug*innen oder Verdächtigen), Beratung (mit der *ingroup*, also dem die gesetzlich verankerten Normen der Gesellschaft befolgenden Personenkreis wie z.B. Geheimagent*innen, Polizeibeamt*innen oder Begleiter*innen der Detektivfigur), Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene zerlegt werden kann, wobei diese innerhalb der Handlung unterschiedliche Gewichtung haben können (vgl. ebd., 25f., 57). Häufig sorgen widersprüchliche, doppeldeutige, lückenhafte, ausweichende oder verweigerte Antworten der Befragten in Verhören für die Herstellung einer allgemeinen Atmosphäre des Misstrauens, in der jeder jedem verdächtig ist und alle Figuren dem Publikum auch als potenzielle*r Täter*in erscheinen sollen (vgl. ebd., 26f.). Dies hält gleichzeitig die Spannung aufrecht, fesselt die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen, befeuert ihr Miträtseln und bindet sie intensiver in das Geschehen ein, da alle Beteiligten offenbar ein Motiv besitzen und somit für die Tat infrage kommen. In manchen Detektivfilmen „wird die so entstandene Unruhe dadurch gesteigert, dass Beweisstücke verschwinden oder ein zweiter Mord geschieht, mit dem der noch unbekannte, sich bedrohtühlende und nun reagierende Mörder einen ihn belastenden Zeugen beseitigt“ (ebd.), wodurch wiederum „neue Tatbestände und Verdachtsmomente, die in die Ermittlungsarbeiten einbezogen werden“ (ebd., 27), entstehen. Beratungen der Detektivfigur mit der *ingroup*, die in der Regel der Zusammenfassung und Auswertung der Ergebnisse der Beobachtungen und Verhöre dienen, verführen häufig dazu, sich in die Irre leiten zu lassen und falsche Schlussfolgerungen zu ziehen (vgl. ebd., 28). „Der Detektiv selbst erscheint in solchen Szenen zurückhaltend, schon damit seine intellektuelle Überlegenheit [...] später umso wirksamer zur Geltung gelangen kann“ (ebd.). Die *ingroup* dagegen neigt dazu, vorschnelle Urteile zu fällen, die oft auf Vorurteilen basieren und zu falschen Schlussfolgerungen führen, deren Fehlerhaftigkeit sich erst im weiteren Verlauf herausstellt (vgl. ebd.). In vielen Filmen und Serien wird sich nicht um eine gemeinsame Lösung des Falls bemüht, sondern ein Zwiegespräch mit sich selbst – eine Sonderform der Beratung – geführt, wodurch die Rezipierenden besonders wirksam in die Gedankengänge einer Leinwandfigur (primär der Detektiv*innen) hineingezogen werden können (vgl. ebd., 28f.). Der in der Handlungsabfolge letzte Teil, die Inszenierung der Überführungsszene, soll schließlich den Effekt einer Pointe

erzielen (vgl. ebd., 29). „Der Detektiv als der vorläufig alleinige Besitzer der Wahrheit“ (ebd.) arrangiert hierfür eine Zusammenführung der Hauptverdächtigen, die mit der Aufklärung des Falls konfrontiert werden (vgl. ebd.). „Diese Zusammenführung verläuft deswegen ohne Aufwand, weil sich der Täter normalerweise nicht durch Flucht aus der Affäre zu ziehen versucht“ (ebd.). Im klassischen Detektivfilm entspräche es nämlich „nicht den Voraussetzungen des geheim geführten Duells zwischen Täter und Detektiv, wenn sich einer der Protagonisten der entscheidenden Situation entzöge“ (ebd.). Im die Aufklärung des Mordes präsentierenden Schlussteil folgt schließlich eine zusammenfassende Rekonstruktion des Tathergangs aus der Perspektive der Detektivfigur inklusive der Rekapitulation seiner Ermittlungen sowie die öffentliche Identifizierung des Täters oder der Täterin (vgl. ebd.). Sofern während der Ermittlungsarbeit keine handfesten Beweise oder gar ein Geständnis vorliegen, ist es im Detektivfilm üblich, dass eine Falle eingebaut wird und sich die schuldige Person vor Zeug*innen verrät (vgl. ebd., 29f.). Die Auflösung des Rätsels und die Ordnungswiederherstellung beruhigt die während der gesamten Fahndung zum Mitdenken stimulierten Rezipierenden, führt ihnen aber gleichzeitig vor Augen, worauf nicht geachtet wurde oder welche Hinweise übersehen wurden (vgl. ebd.). Aufkommende Emotionen wie Überraschung, Erstaunen oder Verblüffung aufseiten des Publikums im Hinblick auf die Vergeblichkeit der eigenen Bemühungen stellen daher keine Seltenheit bei der Rezeption des klassischen Kriminalfilms dar (vgl. ebd.).

Der für den Detektivfilm obligatorische Dreischritt von Verbrechen, Fahndung und Überführung gilt im Wesentlichen auch für das Subgenre Thriller, wobei ‚action‘-Elemente gegenüber ‚analysis‘-Elementen deutlich überwiegen und im Schlussteil somit eher von einer Überwältigung der Täterfigur als von deren Überführung die Rede ist (vgl. ebd., 50, 54). Außerdem ist das Verbrechen nicht festgeschrieben, sondern kann im Thriller vom Raubüberfall bis zum Massenmord reichen (vgl. ebd., 51). „Zugleich erscheint das Verbrechen nicht als bereits begangenes“ (ebd.) und die Zuschauer*innen können unmittelbar an dessen Planung oder Ausführung teilhaben (vgl. ebd.). Im Gegensatz zum Detektivfilm, in dem ein Mord ein abgeschlossenes Ereignis darstellt und enträtselt werden muss, erhält das Verbrechen im Thriller eine andere Funktion und wird vielmehr als Bedrohung, die es abzuwehren gilt, inszeniert (vgl. ebd.). „Es kommt hinzu, dass der eigentliche Gegenspieler des Helden, der ‚master-criminal‘, nicht nur von einer Gruppe von Helfern umgeben wird [...], sondern auch seine Stützen in der Gesellschaft hat“ (ebd.). Die Fahndungsarbeit umfasst im Thriller typischerweise den Kampf (gemeint sind meist körperliche bzw. mit Waffen geführte Auseinandersetzungen) und die dazugehörigen Begleitumstände wie Verfolgung (z.B.

Überwachung, Befragungen von Zeug*innen), Flucht, Gefangennahme und Befreiung (vgl. ebd., 52f.). „Die Verfolgung kann durch eine Verlagerung der Machtverhältnisse oder durch sich ändernde situative Bedingungen für den Helden ins Gegenteil umschlagen, in die Flucht“ (ebd., 52) oder Gefangennahme, bei denen er „auf seine List und seine pragmatischen Fähigkeiten, auf die Hilfe der ingroup oder schlicht auf den Zufall angewiesen ist“ (ebd.). Die Handlung eines Thrillers führt im Schlussteil in der Regel zum entscheidenden Kampf und endet zumeist in der Überwältigung des Gegners bzw. der Gegnerin (vgl. ebd., 54). Da die Täterfigur dem Publikum üblicherweise längst bekannt ist, können wesentliche inhaltliche Aspekte des Detektivfilms, wie die Auflösung des Rätsels, die Rekapitulation der Vorgeschichte oder der Beweisführung, im Thriller entfallen (vgl. ebd.). Während es im klassischen Kriminalfilm am Filmende zur Verhaftung kommt, ist es im Thriller nicht selten der (freiwillige oder unfreiwillige) Tod (vgl. ebd.).

Im Hinblick auf die Handlungsstruktur fällt auf, dass die Geschehensabfolge in Detektivfilmen in zeitlicher Umstellung erzählt wird, sprich nicht in der ihr zugrunde liegenden Chronologie, im Unterschied zu der durchaus chronologisch ablaufenden Ermittlungsarbeit der Detektivfigur, die vor allem aus rückwärtsgerichteten Denkprozessen besteht und für die Rezipierenden von größerem Interesse ist als die Verbrechensrekonstruktion (vgl. ebd., 31f.), weshalb letzteres im Rahmen der Narration eine geringere Rolle spielt und deutlich weniger Zeit in der Filmdauer einnimmt. „Erzählt wird, was die Betrachterfigur (der Detektiv) erfährt, und zwar in der Folge, wie sie es erfährt [...]. Indem der Detektiv durch seine Nachforschungen immer tiefer in die Vergangenheit, in die Verflechtungen von Ursachen und Wirkungen eindringt, wird immer Früheres immer später erzählt“ (ebd., 32). Da die Vergangenheit und Gegenwart in umgekehrter Reihenfolge vermittelt werden, entsteht erst allmählich ein vollständiges Bild des längst begangenen Verbrechens, bis schließlich am Ende der Filmhandlung das Vergangene vollständig in die Gegenwart geholt worden ist (vgl. ebd.). Die Rezeption eines Detektivfilms „ist sowohl aufgrund der sich erst allmählich schließenden Informationslücken als auch aufgrund der stets aufs Neue signalisierten Informationsverweigerung durch den wissenden Detektiv ein Spannungsprozess“ (ebd., 34). Intendiert wird dementsprechend eine langanhaltende, sich steigernde und emotional aktivierende Spannung, die insbesondere durch Lückenhaftigkeit, Mehrdeutigkeit (z.B. von Aussagen oder Indizien), das Legen falscher Fährten (u.a. mithilfe von falscher Schlussfolgerungen durch Nebenfiguren) oder dergleichen erzielt werden soll (vgl. ebd.). Derartige retardierende Taktiken dienen zur Vorbereitung des Überraschungseffekts, die Offenlegung der zuvor vorenthaltenen Informationen, was wiederum den Spannungsbogen

abfallen lässt (vgl. ebd.). Da die Rätsel- bzw. Geheimnisspannung den primär angestrebten Unterhaltungseffekt des Detektivfilms darstellt, ordnen sich alle seine Elemente dem Zweck der Spannungserzeugung unter (vgl. ebd., 34f.) und sind zugleich darauf ausgerichtet, damit einhergehende Emotionen wie Neugier, Verblüffung oder Nervenkitzel hervorzurufen, die vor allem während der Filmrezeption wirksam werden sollen. Da der Erzählverlauf von Thrillern standardmäßig durchweg chronologisch sukzessiv ist und sich die von ihnen erzeugte Spannung vorwiegend auf den Ausgang fortlaufender Ereignisse bzw. auf die Zukunft richtet, wird im Kontext dieses Subgenres im Vergleich zum Detektivfilm eher von Zukunftsspannung gesprochen (vgl. ebd., 54, 56). Üblicherweise wird „entweder aus einer einheitlichen Figurenperspektive oder – häufiger – im perspektivischen Wechsel erzählt, also abwechselnd aus der Perspektive der *ingroup* und *outgroup*“ (ebd., 55). Im ersten Fall rückt die Handlung eine Hauptfigur in den Fokus, wodurch Empathisierungsprozesse angestoßen und die Bindung der Zusehenden an diese Figur sowie deren Zeiterleben intensiviert werden (vgl. ebd.). „Nimmt der Held seine Umwelt als bedrohlich wahr“ (ebd.), so wird das Publikum „in das Gefühl des Helden hineingenommen, ebenso umgekehrt, wenn der Held seine Umwelt beherrscht“ (ebd.). Aufgrund der relativ sparsamen Verwendung von Vor- und Rückgriffen und der chronologischen Erzählstruktur bzw. der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Erzählten erscheint den Rezipierenden der Handlungsausgang genauso ungewiss wie den fiktiven Leinwandfiguren, was gezielt Emotionen wie Unruhe und Spannung erzeugt (vgl. ebd.). Im anderen Fall, in dem ein Perspektivenwechsel präferiert wird, verlaufen zwei linear geführte Handlungsstränge parallel zueinander, wobei sie jeweils an die *ingroup* (z.B. mit der Fokussierung auf die Verfolgung und Überwältigung der Täter*innen) oder *outgroup* (z.B. Darstellung der Vorbereitung und Ausführung des Verbrechens) gebunden sind und sich in Momenten der Begegnung bzw. des Kampfes überkreuzen (vgl. ebd.). Höhepunkte der Gefahr für das Objekt der Empathisierung sind gleichzeitig (emotionsaktivierende) Spannungshöhepunkte, deren Überwindung wiederum das Gefühl der Entspannung bewirkt (vgl. ebd., 55f.). „Da der Held immer wieder in Bedrängnis gerät und sich immer wieder befreit, ergibt sich eine Spannungskurve, die sich jeweils punktuell an den Gefahrensituationen entzündet und im ständigen Wechsel ansteigt und abfällt“ (ebd., 56). Insgesamt stehen aktionistische Situationen im Thriller den retardierenden Momenten im Detektivfilm gegenüber, die es jedoch gleichermaßen vermögen, die Emotionalität der Zuschauer*innen anzuregen (vgl. ebd.).

Da die Figuren als wesentlicher Bestandteil der Narration und gattungsspezifischer Handlungsmechanismen gelten, soll im Folgenden noch auf ihre Funktion und Bedeutung

eingegangen werden. Die größere Gruppe der Nicht-Ermittelnden (Opfer, Verdächtige, Täter*innen etc.) bildet grundsätzlich einen geschlossenen Kreis (begrenzte, überschaubare und konstante Figurenzahl) und ist dem Publikum bereits zu einem frühen Zeitpunkt bekannt – so genau genommen auch der Täter bzw. die Täterin, da der Mord im idealtypischen Detektivfilm nicht von einer von außen hinzukommenden Person verübt werden darf (vgl. ebd., 35). Um den geschlossenen Figurenkreis zu schaffen, wird der Mord etwa in einer isolierten Gruppe (z.B. Schiff, Insel, Zug u.Ä.) oder unter Verwandten (u.a. Familientreffen) angesiedelt (vgl. ebd., 36). „In jedem Fall handelt es sich um Menschen, die zur gleichen Zeit an dem Ort oder in der Nähe des Ortes versammelt sind, wo der Mord geschieht, und die sich meist lange und gut kennen“ (ebd.). Die zentralen Unterhaltungseffekte des Genres, nämlich die Freude am logischen Denken und der Reiz der Verunsicherung, sind an die Erfüllung dieser Bedingungen – Versammlung und Bekanntschaft – geknüpft (vgl. ebd.). In der meist stark typisiert dargestellten Gruppe der Nicht-Ermittelnden wird zudem das genrespezifische Merkmal der Reduktion des Psychologischen deutlich, da sich anschließend an die Verbrechensaufklärung nachgesteuerte psychologisch begründete Charakterdarstellungen (z.B. der Täterfigur) auf die Benennung einiger Eigenschaften bzw. emotional konnotierter Motive (z.B. Eifersucht) beschränken und lediglich als Zusatzinformation zur Abrundung einer Verdächtigung oder eines Alibis dienen, nicht aber einer Notwendigkeit des Detektivfilms entsprechen (vgl. ebd., 36f.). Über die Tatmotive wird demnach zwar „immer etwas gesagt, aber sie werden erzählerisch nicht entwickelt. Denn dies würde eine Bekanntschaft mit dem Täter herbeiführen, auf die um des Rätsels willen verzichtet werden muss“ (ebd., 38). Dem Zweck der Verrätselung geschuldet ist ebenso der Umstand, dass der Mörder oder die Mörderin unter den Verdächtigen üblicherweise am unauffälligsten erscheint und zunächst zwar durchaus verdächtig wirken kann, dann aber stark entlastet wird (z.B. durch ein vermeintliches Alibi), sodass das Publikum die Figur vergisst, bis diese letztlich doch überraschend überführt wird (vgl. ebd.). Das Opfer selbst fungiert nicht nur als Auslöser für die Fahndungstätigkeit, sondern zentriert alle Fragen um sich und stellt den Anlass für Unannehmlichkeiten der übrigen Figuren dar, die ihrerseits emotional auf den Mord reagieren, selbst wenn sie versuchen, dies zu verbergen (vgl. ebd. 37f.). Nicht selten wird „der Tote [...] als schlechter Charakter hingestellt, der aus verschiedensten Gründen Groll auf sich gezogen hat. Den Mörder kann man dann als denjenigen bezeichnen, der sich geweigert hat, länger zu leiden“ (ebd., 38).

Im Zentrum des Detektivfilms steht stets die Detektivfigur, die die Detektion amateurhaft, hobbymäßig oder professionell betreibt und gemeinsam mit den Mitarbeitenden zur Gruppe der Ermittlenden gehört (vgl. ebd., 40). Wie bereits im Rahmen dieses Hauptkapitels erwähnt,

zählen Exzentrik, Isolation (Außenseitertum) und Beziehungslosigkeit zu den typischen Merkmalen des Detektivs respektive der Detektivin (vgl. ebd., 40ff.). Obwohl die Figur durch ihre Einsamkeit sowie aus der Norm fallende Angewohnheiten (z.B. Rauschgiftgenuss, illegale Ermittlungsmethoden) verfremdet und mit der Aura des Außergewöhnlichen ausgestattet wird (vgl. ebd., 42), bietet sie dennoch genügend „Möglichkeiten der Identifikation“ (ebd.) für die Zusehenden. Als ein solches Identifikationsobjekt und Zielscheibe der Projektion von Wunschvorstellungen (u.a. Scharfsinn, persönliche Autonomie, soziale Unabhängigkeit und Hinwegsetzen über Normen) muss dem Publikum allerdings zugleich die Gelegenheit gegeben werden (vgl. ebd.), „sich selbst wiederzuerkennen und bestätigt zu fühlen, so bleibt zu erklären, inwieweit der typische Detektiv immer auch erreichbar ist“ (ebd.). Zum einen liegt dies in der Übereinstimmung zwischen Detektivfigur und Publikum hinsichtlich der sittlichen Verpflichtung gegenüber einer Gesellschaftsordnung begründet (vgl. ebd.). Andererseits „besitzen alle Detektive genügend menschliche Schwächen oder feste, zum Extrem neigende Angewohnheiten“ (ebd.), die die Zusehenden „wiedererkennend belächeln“ (ebd.) können. Die Voraussetzungen für Identifikation bilden Nusser (vgl. ebd., 43) zufolge sowohl die Überhöhung der Hauptfigur als auch ihre gleichzeitige Humanisierung, womit gemeint ist, dass Detektiv*innen zunehmend verbürgerlicht bzw. an realitätsbezogene Erwartungen angepasst werden, ohne jedoch ihre idealen Eigenschaften zu verlieren. Daneben läuft „parallel zur schon erwähnten ‚Humanisierung‘ des Detektivs [...] seine allmähliche Befreiung aus der festgeschriebenen Rolle des Scharfsinnshelden“ (ebd., 44) und mit der Realitätszuwendung „gewinnt auch das ‚Verstehen‘ psychischer und sozialer Gegebenheiten eine größere Bedeutung“ (ebd.), wodurch zusätzlich „die Klärung des Falles [...] oft abhängig von dem ‚Einfühlungsvermögen‘ des Detektivs in die Situation des Täters“ (ebd.) wird. Obwohl die Detektivfigur im Zentrum der Handlung steht, arbeitet diese meist nicht allein, sondern ist von Mitarbeitenden umgeben, die in einem engen Vertrauensverhältnis oder in Distanz zueinander stehen können (vgl. ebd., 40, 45). Oft handelt es sich dabei um „einen ihm enger vertrauten Gefährten“ (ebd., 45) oder „ihm entfernter stehende Polizisten, die [...] nicht selten auch in Konkurrenz zu ihm Ermittlungen durchführen“ (ebd.). Die Figur des Gefährten oder der Gefährtin, die in der Sekundärliteratur vorwiegend als ‚Watson-Figur‘ (nach Dr. Watson, dem Freund und Begleiter von Sherlock Holmes) bezeichnet wird, dient häufig als Kommunikationsmedium, um den Rezipierenden Beobachtungen, Schlussfolgerungen oder Ergebnisse der Detektivfigur zu vermitteln sowie deren Genialität hervorzuheben (vgl. ebd.). „Da die Kommunikationssituation [...] meist asymmetrisch ist, der Begleiter sich gegenüber dem dominierenden Freund als untergeordnet versteht und dies durch seine (oft naiven) Fragen

auch zu erkennen gibt, wirkt er gleichsam als Folie, vor der sich der Glanz des Detektivs umso deutlicher abheben kann“ (ebd.). In Bezug auf die Emotionslenkung kann die Watson-Figur die Nähe oder Distanz zwischen der Hauptfigur und den Zuschauer*innen regulieren und trägt darüber hinaus maßgeblich dazu bei, in die gleiche Bewunderung für den Helden bzw. die Heldin einzustimmen (vgl. ebd., 45f.), indem ihre eigene Haltung als Vorbild für die Publikumsreaktion fungiert.

Im Unterschied zum Detektivfilm entfällt im Subgenre Thriller nicht nur die Einschränkung bzw. Konstanz der Figurenzahl (z.B. muss es nicht zwingend eine einzelne Täterfigur geben), sondern es wird auch ihr Handlungsraum offen konstruiert (vgl. ebd., 57f.). Die Figuren werden als der *ingroup* oder *outgroup* zugehörig erkennbar, so dass die Unterscheidung nach den moralischen Qualifikationen von ‚gut‘ und ‚böse‘ gerechtfertigt erscheint und diese entsprechend der Einhaltung bzw. Verletzung gesetzlich verankerter Normen vergeben werden (vgl. ebd., 56f.). Häufig sind die Figuren des Thrillers in eine tief gesplante Gesellschaft eingebettet, wobei nicht wie im Detektivfilm die Undurchschaubarkeit der Menschen im Fokus liegt, sondern die Frage, wie aussichtsreich die Chancen der ‚Guten‘ oder ‚Bösen‘ im Falle einer möglichen Konfrontation stehen (vgl. ebd., 58f.). Diese Frage kann beim Publikum Emotionen wie Beunruhigung und Anspannung hervorrufen, da *ingroup* und *outgroup* nicht immer gleichgewichtig verteilt sind und vielmehr ein einzelner fiktiver Charakter, aus dessen Perspektive die Zuschauer*innen die Handlung mitvollziehen, auf sich selbst gestellt ist (vgl. ebd., 59) „angesichts einer total korruptierten Gesellschaft, in der jeder auf irgendeine Weise an Verbrechen teilhat“ (ebd.). Generell fällt auf, dass die Kriminellen im Thriller oft in Kreisen der politischen Führung, der Verwaltung oder des Unternehmertums angesiedelt werden und in vielen Filmen (vollständig oder teilweise) aus der Perspektive der Verbrecher*innen erzählt wird, wodurch sich zugleich Möglichkeiten ergeben, die zugrunde liegenden gesellschaftlichen und psychischen Zwänge, die ein Verbrechen motivieren, zu erklären (vgl. ebd., 59f.). Die Hauptfigur des Thrillers eignet sich als Objekt von Empathisierungsprozessen vor allem deshalb, weil ihre Krisen und Triumphe immer die eigene Existenz betreffen – sie löst keine Rätsel, sondern riskiert ihr Leben, wenn sie sich ihren Gegenspieler*innen stellt (vgl. ebd., 60). Ähnlich wie beim Detektivfilm gelingt die Bindung der Protagonist*innen an das Publikum insbesondere „durch die Darstellung der Beweggründe“ (ebd.) ihres Tuns. Das für den Detektivfilm typische Merkmal der Einsamkeit bzw. der Vereinzelung des Hauptcharakters findet sich in ähnlicher Weise auch im Thriller, meint jedoch eher das Auf-sich-selbst-Angewiesensein in gefährlichen Situationen, was wesentlich dazu beiträgt, Nervenkitzel zu erzeugen und die Rezipierenden in Angst und Anspannung zu versetzen (vgl. ebd., 62).

Irritationsmomente:

In Bezug auf die Emotionslenkung hat die Schwerpunktsetzung auf hervorgerufene Momente der Irritation insofern Relevanz, als hiermit schon ein konkretes Gefühl in den Fokus der Betrachtung gerückt wird. Szenen, Elemente oder Figuren(handlungen), die bei den Zusehenden Verunsicherung auslösen, sind insbesondere in Kriminalfilmen keine Seltenheit, sondern dienen vielmehr der genretypischen Erzeugung von Spannung. Eine zentrale Rolle spielt dabei das zunächst Ausgeklammerte, Verschwiegene, Nicht-Gezeigte oder nur Angedeutete. Häufig werden Informationen gezielt zurückgehalten und erst sukzessive im fortschreitenden Handlungsverlauf nachgesteuert. Als dramaturgisches Mittel zur Spannungserzeugung wird ein solcher Informationsmangel in Krimis in der Regel am Filmende – vor allem im klassischen Genretypus – durch die Verbrechensaufklärung und Überführung der Täterfigur vollständig aufgelöst.

Rezeptionsinduzierte Irritationsphänomene kommen unter anderem zustande, wenn sich die Erzählinstanz als unzuverlässige Quelle herausstellt (z.B. aufgrund einer bruchstückhaften oder widersprüchlichen Erzählweise, die Zweifel hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Handlungsabläufe schürt) oder wenn die audiovisuelle Gestaltung Inkongruenzen aufweist und das Gehörte nicht mit dem visuell Gezeigten konform geht (z.B. auf der Tonebene ist etwas zu hören, was auf der Bildebene keine Entsprechung findet oder umgekehrt). Infolgedessen bleiben die Zuschauer*innen ohne verlässliche Informationen oder einen klaren bzw. ganzheitlichen Eindruck darüber zurück, wie sich ein Geschehen (z.B. der Tathergang) tatsächlich ereignet hat. Die primär am Ende des Films erfolgende Auflösung derartiger irritationsstiftender Unstimmigkeiten mündet üblicherweise in eine Conclusio, wodurch alle offenen Fragen – insbesondere die Unklarheiten betreffend den Geschehensablauf – im Einklang mit den Genreerwartungen des Publikums beantwortet werden. Wird das Filmende jedoch offen gehalten, so bleiben Ungewissheiten in Bezug auf die Handlung bestehen, wodurch das daraus resultierende Gefühl der Verunsicherung auch nach der Filmrezeption noch nachwirkt. Allerdings regt ein offenes Ende in Kriminalfilmen die Rezipierenden dazu an, den Handlungsablauf Revue passieren zu lassen und über mögliche (versteckte) Hinweise oder Zusammenhänge nachzudenken, die eine bestimmte Interpretation oder potenzielle Auflösung nahelegen. Demgemäß wird zum aktiven Deuten einschließlich der Empathisierung mit den Leinwandfiguren motiviert. Da das Fremdverstehen und die Erfahrung von Andersheit wichtige Aspekte der Empathie darstellen, lässt sich in dieser Hinsicht für den Deutschunterricht in Anlehnung an Spinners (vgl. 2022, 130f., 210f.) Ausführungen ableiten, dass das Sich-

Einlassen auf irritierende Inhalte und deren emotionale Wirkung ein wesentliches Ziel rezeptionsästhetischer Bildung darstellt.

Raum-, Zeit- und Milieudarstellung:

In Krimis kommt der Frage, wie das Verhältnis von Ordnung, Irritation und (Re-)Stabilisierung der Ordnung funktioniert und wie dies raumzeitlich konfiguriert wird, eine nicht unerhebliche Bedeutung zu, da die Analyse von Raumzeit-Konstellationen einen wichtigen Beitrag zur Genrereflexion leistet (vgl. Schuchmann 2018, 37). Die anhand des Mediums Film relativ augenfällig zu erarbeitenden Aspekte der zeitlichen und räumlichen Gestaltung einschließlich der Darbietung des Milieus hängen grundsätzlich eng miteinander zusammen und beeinflussen sich gegenseitig (vgl. Spinner 2022, 106). Ähnlich wie Texte nutzen auch Filme zeitdeckendes, zeitdehnendes und zeitraffendes Erzählen, wodurch sie im Unterricht als hilfreicher Bezugspunkt für literarische Analysen herangezogen werden können (vgl. ebd.). „Die Erkenntnis, dass auch durch Schnitttechnik Zeitraffung hergestellt wird, kann den Blick dafür schärfen, dass der literarische Text ebenfalls immer wieder raffend von einer Szene zur anderen springt“ (ebd.). Schüler*innen fällt es meist leichter, Kategorien wie Vorgriff, Rückblende oder Parallelmontage zunächst mithilfe von Filmen zu erschließen und in einem nächsten Schritt auf Erzähltexte zu übertragen (vgl. ebd.). Als handlungs- und produktionsorientierte Aufgabe zur Auseinandersetzung mit Zeitaspekten eignet sich in diesem Kontext beispielsweise die Nacherzählung einer zeitdeckenden Filmsequenz eines Kriminalfilms in zeitdehnender oder zeitraffender Form (vgl. ebd.).

Daneben empfiehlt es sich, „ausgehend vom Film ein Interesse für das genauere Nachdenken über Raumdarstellungen zu wecken“ (ebd., 107). Die Präsentation von Schauplätzen beansprucht in Filmen aufgrund der simultanen visuellen Darstellung deutlich weniger Zeit und kann auf Rezipierende eine intensivere Wirkung haben, da eine Stimmung – meist unterstützt durch Filmmusik – unmittelbar vermittelt wird (vgl. ebd.). Obwohl Raum als erzählerische Kategorie der Filmanalyse eher selten genutzt wird (vgl. Faulstich 2013, 148), kann bereits mit sehr allgemeinen Aspekten wie Innenraum und Außenraum (z.B. wird auf akustischer Ebene standardmäßig Vogelgezwitscher als Außenraummarkierung eingespielt, um die visuellen Eindrücke fortzusetzen), unten bzw. oben oder unter Einbeziehung von Requisiten im Raum eine gewinnbringende Untersuchung erfolgen (vgl. Spinner 2022, 107). Bei Raumkonstellationen ist entscheidend, dass Figuren nicht nur im Raum platziert sind, sondern sich auch in diesem bewegen, mit ihm interagieren und in Bezug dazu stehen. Räume bzw. Raumdarstellungen (u.a. die Einrichtung) dienen daher als wesentliches Mittel zur

Figurencharakterisierung und sind oft Spiegel ihrer inneren Befindlichkeiten (vgl. ebd., Faulstich 2013, 148). Die Raumbindung und Raumüberschreitung von Leinwandfiguren kann etwa Aufschluss darüber geben, inwiefern der Handlungsverlauf durch den Raumwechsel einer bestimmten Figur beeinflusst wird und welche Konsequenzen dies für die innere Entwicklung nach sich ziehen könnte (vgl. Spinner 2022, 107). Darüber hinaus spielt auch die sichtbare räumliche Positionierung der fiktiven Charaktere für deren wechselseitige Beziehungen eine wichtige Rolle, da die innere Nähe oder Distanz zueinander insbesondere durch ihre (unterschiedlichen) Platzierungen oder die Veränderung der räumlichen Entfernungen (z.B. mithilfe von Kamerabewegungen) reguliert wird (vgl. ebd., 109; Faulstich 2013, 149). Vor diesem Hintergrund sind Räume gleichzeitig als soziale Räume zu denken, die durch die Darstellung eines Milieus oder Interieurs zwischenmenschliche Beziehungen veranschaulichen und in ihrer determinierenden Funktion der Figurencharakterisierung sowohl empathische Prozesse bei den Zusehenden auslösen als auch ihr Nähe- oder Distanzempfinden steuern können (vgl. Faulstich 2013, 148; Nusser 2009, 68). So kann das Publikum etwa Mitleid mit einer in einer verwahrlosten Wohnung lebenden Figur haben, deren spärliche Einrichtung und kaputte Möbel auf schwierige Lebensumstände hinweisen.

Die zentrale Bedeutung der räumlichen Dimension für das Kriminalgenre zeigt sich insbesondere darin, dass häufig eine feste Verortung der Handlungsstrukturen (z.B. Sherlock Holmes Verbundenheit mit London) gegeben ist und die fiktiven Orte bzw. Örtlichkeiten im Zeichen der Wirklichkeitsreferenz und des mimetischen Verfahrens stehen (vgl. Schuchmann 2018, 36). Durch topografische Verankerungen der Handlung kommt es zu einer funktionalen Bindung des Raums an den Ermittlungsprozess, wobei sich die Topografie des Verbrechens etwa in einem stark begrenzten Raum konkretisieren (z.B. *locked room mysteries* und regionale Schauplätze) oder in offeneren Raumkonstellationen realisieren kann (u.a. in urbanen Settings und in der Pluralisierung der Handlungsorte im Thriller bis hin zu global angelegten Spionage- oder Agentenfilmen) (vgl. ebd., 36f.). Gerade in der klassischen Subform des Krimis, dem Detektivfilm, dient die Raumdarstellung dazu, das Verbrechen zu verrätseln (vgl. Nusser 2009, 47). „Das Eisenbahnabteil eines fahrenden Zuges, das Flugzeug, das von der Welt abgeschnittene Landhaus, der exklusive Londoner Club, das College, die Insel usw. bieten nicht nur eine unter Umständen reizvolle Kulisse, sie stellen als isolierte Räume“ (ebd.) die Detektivfigur wie auch die Rezipierenden „vor das besondere Problem, den Mörder unter den anwesenden Figuren zu suchen“ (ebd.). Charakteristisch ist demzufolge ein in Bezug auf die räumliche Ausdehnung und den Personenkreis begrenzter Schauplatz (*closed room*), was letztlich in der Abriegelung der Leinwandfiguren von der restlichen Umwelt mündet und den

Kreis der Verdächtigen deutlich einschränkt (vgl. ebd.; Schuchmann 2018, 37). Hinzukommt, dass der Raum als Spurenträger fungiert, da eine kriminelle Tat den Ort in einen Tatort verwandelt und somit als isolierter Schauplatz des Verbrechens ein Zeichen- und Indizienarsenal (zur Lösung des Falls) darstellt (vgl. ebd.). „Eine Sonderform der Verrätselung, ihre ins Extrem getriebene Ausprägung“ (Nusser 2009, 47) wird vor allem im *locked room mystery* geboten, wo sich eine „vermeintlich unmögliche, letztlich aber aufklärbare Mordtat“ (Schuchmann 2018, 37) in einem von innen verschlossenen Raum ereignet.

Dem eng umgrenzten, isolierten Schauplatz der klassischen Detektivfilme (z.B. ein abgelegener Landsitz) und dem Rückzug auf Regionalität (typisch sind vor allem die Beschreibung des Lokalkolorits, die topografische Nachzeichnung von Landschaft und Orten der jeweiligen Region sowie der Einbezug kultureller Traditionen, Mentalitäten oder Sprachspezifika) steht im Thriller der Raum der Großstadt als Ort der Devianz gegenüber, verbunden mit einem raschen Umgebungswechsel (vgl. ebd., 38, 40f.; Nusser 2009, 67). Dabei wird der Fokus nicht nur auf einen alleinigen Tatort gelegt, sondern die Handlung vielmehr raumzeitlich gestreut (vgl. Schuchmann 2018, 38). Im Thriller geht folglich „mit der Öffnung des Raums auf die urbane Topographie im Zuge der Ermittlungstätigkeit“ (ebd.) sowohl die Vervielfältigung der Handlungsorte und Figuren als auch ein erhöhtes Maß an Mobilität der Akteur*innen einher, die den Großraum Stadt zu durchqueren haben (vgl. ebd.). Die von Vielfalt geprägten Kulissen (z.B. Bars, als Versteck benutzte Fabrikruinen und Tiefgaragen, Luxusappartements als Schauplatz krimineller Taten etc.) tragen dazu bei, das Verbrechen entsprechend des dem Kriminalfilm charakteristischen *mystery*-Elements eher zu verbergen, als dass sie es enthüllen (vgl. Nusser 2009, 67). Die amorphe Großstadt, die gewissermaßen auch als Brutstätte des Verbrechens angesehen werden kann, eröffnet heterogene Raumverhältnisse (vgl. Schuchmann 2018, 39) und „repräsentiert ein von Macht und Gewalt durchzogenes Gefüge, das zum Sinnbild einer immer schon korrumpierten Ordnung wird“ (ebd., 38). Da Räume in Kriminalfilmen eine bestimmte Atmosphäre verdichten, könnte ein möglicher Schreibauftrag im Unterricht darin bestehen, die durch die Raumkonstellation erzeugte Atmosphäre einer Filmszene dahingehend zu verändern, dass eine andersartige emotionale Wirkung beim Publikum entfaltet wird (vgl. Nusser 2009, 67; Spinner 2022, 124).

Genderklischees:

Das Kriminalgenre ist in Bezug auf geschlechtsspezifische Vorstellungen vorbelastet. Obwohl Frauen als Autorinnen sowie als Protagonistinnen stets eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben, war der Kriminalroman insbesondere in seinen Anfängen eine männlich

dominierte Literaturgattung (vgl. Kniesche 2015, 43). Da literarische Gattungen im Allgemeinen in Beziehung zum jeweiligen Gesellschaftssystem und damit einhergehend auch der herrschenden Geschlechterordnung stehen sowie mitverantwortlich für die Reproduktion derselben sind, liegt es nahe, dass die Kriminalliteratur lange Zeit als eine mit patriarchalen Strukturen assoziierte Gattung galt, die von männlichen Denkweisen geprägt war (vgl. ebd.; Müller-Adams 2018, 30). Deutlich wird dies vor allem anhand der Figurenkonstellation und durch die den weiblichen und männlichen Figuren zugewiesenen Rollen, da von Beginn an das weibliche Geschlecht in scheinbarem Widerspruch zur Fähigkeit der Detektion steht. Stereotypische Annahmen, wonach Frauen sich eher emotional-intuitiv leiten ließen und weniger zu analytischem und logischem Denken in der Lage seien, spiegeln sich in Krimis häufig wider. Darüber hinaus bezieht sich die vermeintliche ‚Männlichkeit‘ des Kriminalgenres auch auf die Autorschaft, denn lange wurde der „Beitrag von Autorinnen zur Entwicklung des Genres ignoriert und, bis auf die Autorinnen des *golden age* allen voran Agatha Christie und Dorothy L. Sayers, vor allem Werke männlicher Autoren kanonisiert“ (Müller-Adams 2018, 30). „Verfasst von Männern und für ein männliches Publikum geschrieben“ (Kniesche 2015, 89), wird insbesondere im detektivischen Erzählen zumeist eine männliche Hauptfigur in den Vordergrund gerückt, „die mit als männlich konnotierten rationalen Methoden den Fall löste“ (ebd.).

Da Frauen in den frühen Kriminalgeschichten offenbar weder intellektuell genug für den Typus des Detektivs waren, der seine Fälle per *rationation* aufklärt, noch in das Schema des ‚hardboiled detective‘ passten, der sich physischer Gewalt bedient, kristallisieren sich Weiblichkeitsbilder heraus, die darauf hinweisen, dass weibliche Figuren weitgehend marginale Positionen (z.B. als Helferin des männlichen Ermittlers) besetzen (vgl. ebd., 44; Müller-Adams 2018, 31). Neben ihrer Rolle als Auslöser für Verbrechen oder als Täterin, häufig als *femme fatale* und Bedrohung der männlichen Ermittlerfigur gestaltet, treten Frauen bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus vor allem als Opfer auf – ein Frauenbild, das lange als vorherrschendes Strukturelement des Kriminalromans galt (vgl. Kniesche 2015, 44, 91; Müller-Adams 2018, 31). Mit der meist weiblichen Leiche als zentrales Motiv wird die Aufmerksamkeit obendrein verstärkt auf die Bedeutung von Körperlichkeit für die Genrekstitution gelenkt (vgl. Müller-Adams 2018, 31). „Der zerstörte weibliche Körper verweist zum einen auf die Geschlechterdichotomie, nach der Männlichkeit mit Rationalität, Weiblichkeit hingegen mit dem Körperlichen assoziiert wird“ (ebd.). Zwar sind weibliche Leichen, denen zum Teil exzessive Gewalt angetan wird (u.a. Zerstückelung), in Krimis der Gegenwart nach wie vor präsent, jedoch werden inzwischen auch andere

Geschlechterkonstellationen entworfen, so beispielsweise die Figur der Polizistin, Pathologin oder forensischen Ermittlerin, wodurch der *male gaze* auf das Opfer – in vielen Fällen untersucht ein männlicher Ermittler den entstellten weiblichen Leichnam – durch einen weiblichen Blick ersetzt wird (vgl. ebd.). Außerdem werden vermehrt Themen ins Zentrum gestellt, die für das Kriminalgenre insgesamt an Bedeutung gewinnen, nämlich „die Professionalisierung des weiblichen Detektivs, das Alltagsleben von Frauen und das Eingehen auf die Bedürfnisse eines weiblichen“ (Kniesche 2015, 91) Publikums. Im Laufe der Zeit wird die Ermittlerrolle immer häufiger mit einer starken, selbstbewussten Protagonistin besetzt, die sich in einer von Männern und männlichen Denkweisen dominierten Umwelt zu behaupten versteht, sei es durch ihre Beobachtungsgabe, ihre Empathie und Menschenkenntnis, ihre Unabhängigkeit oder ihrer Fähigkeit, physische Auseinandersetzungen zu meistern (vgl. ebd., 90). Der bekannte Typus der älteren, unverheirateten Frau, die sich aus Zeitvertreib als Amateur- bzw. Hobbydetektivin betätigt, findet in Agatha Christies Miss Marple seine erfolgreichste Vertreterin (vgl. ebd., 91). Oftmals handelt es sich hierbei um desexualisierte weibliche Figuren, die einerseits ironische Spiegelungen patriarchaler Strukturen ermöglichen, sich jedoch gleichzeitig in unhinterfragt männlich geprägten Kontexten bewegen (vgl. ebd.). „Als mögliche Gründe für die Popularität dieses Typus von Ermittlerfigur wurde angeführt, dass ältere, wenig attraktive Frauen als Detektivinnen erfolgreich sein können, ohne die männliche Autorität infrage zu stellen“ (ebd.) und sich solche Figuren aufgrund „ihrer scheinbaren Harmlosigkeit gut als fiktionale Detektivinnen eignen“ (ebd.).

Wie sich die Kategorie Geschlecht konstruiert und welche Machtverhältnisse in weiterer Folge daraus resultieren, zeigt sich vor allem dort, wo die sozial-kulturelle Ordnung verletzt wird (vgl. Müller-Adams 2018, 33). Gerade Krimis, die sich mit Verbrechen und Normverletzungen befassen, bieten die Möglichkeit, Widersprüche in der kulturellen Ordnung offenzulegen und die Werte einer Gesellschaft (in der erzählten Welt) zu hinterfragen, so auch in Bezug auf Geschlechterverhältnisse, häufig in Kombination mit oder in Abhängigkeit von weiteren Kategorien sozialer Ungleichheit wie etwa Alter, soziale Schicht, Ethnizität oder dergleichen (vgl. ebd.). Die Relation zwischen Geschlechterordnung und Vorstellung von bzw. Umgang mit Verbrechen wird unter anderem an Konzepten über die verschiedenen biologischen, als natürlich verstandenen Veranlagungen der Geschlechter zur Gewalt und Kriminalität oder in geschlechtsspezifischen Definitionen von Verbrechen ablesbar (vgl. ebd.). „So erscheinen Kindsmord und Giftmord als ‚typisch weibliche‘ Formen von Mord [...], während z. B. der Lustmord, in dem sich Gewalt und Sexualität verbinden, als männliches Delikt gilt und eng mit Männlichkeitsdiskursen verknüpft ist“ (ebd.). Generell stellt die männlich konnotierte

Ausübung von Macht und (physische wie psychisch-emotionale) Gewalt gegen Frauen ein gängiges Motiv in Krimis dar (vgl. Kniesche 2015, 90). Insofern wird sich sowohl bei männlichen als auch bei weiblichen Figuren traditionell verknüpfter Rollenvorstellungen bedient und es kommt zur Konstruktion genrespezifischer Geschlechterbilder. Neben der weiblichen Opferrolle sind zwei zentrale männliche Rollenbilder zu nennen: der Täter, der die Ordnung durch ein Verbrechen stört, und der heroische Ermittler, der diese wiederherstellt. Der Täter kann dabei entweder eine fremde oder nahestehende Person (z.B. Ehemann, Freund, Verwandter, Arbeitskollege, etc.) sein. Typischerweise findet sich in zahlreichen Krimis die Konstellation respektive der Ablauf, wonach ein Verbrechen, meist von einem männlichen Täter als Inbegriff der Bedrohung verübt, gewissermaßen zur Verletzung der Gesellschaft führt, wobei das weibliche Opfer symbolhaft für die Ordnungsstörung und Wunde am sozialen Körper steht. Die erneut männlich besetzte Ermittlerfigur vollendet den Verbrechenszyklus und heilt die soziale Wunde durch die Wiederherstellung der Ordnung einschließlich der gesellschaftlich gegebenen Normen und Werte. Er fungiert dahingehend als Repräsentant für Rationalität, Gerechtigkeit und moralischer Integrität.

Der Begriff Genderklischees ist für sich bereits emotional behaftet, da stereotype Rollenbilder für gewöhnlich bei den Rezipierenden bestimmte Emotionen erzeugen. Im Falle von Kriminalfilmen manifestiert sich Emotionalität jedoch nicht nur auf der Ebene rezeptionsinduzierter Emotionen, sondern auch im Hinblick auf jene im Film, sprich die von den Figuren erlebten und auf der Leinwand dargestellten Gefühle. Fiktive Charaktere empfinden nämlich aufgrund ihrer Geschlechterrollen konkrete Emotionen – so werden etwa Frauen entsprechend des im Kriminalgenre lange Zeit präsenten Weiblichkeitsbildes klischeehaft als in ihrer physischen und psychischen Stärke den männlichen Kontrahenten deutlich unterlegen und daher als ‚leichtere‘ Opfer (z.B. von häuslicher Gewalt oder Manipulation) inszeniert, was bei den weiblichen Figuren mit konkreten Emotionen wie Angst, Wut, Frustration oder Hilflosigkeit verbunden ist. Im Unterricht bietet sich vor allem durch eine Beschäftigung mit Figurenbesetzungen (für Filmprojekte) die Möglichkeit, Rollenklischees gezielt zu problematisieren sowie genrespezifische Geschlechterbilder und damit einhergehende meist unreflektierte Erwartungen zu hinterfragen. Als besonders gewinnbringende handlungs- und produktionsorientierte Übung eignet sich eine Figurencharakterisierung bzw. fiktive Charakterentwicklung, bei der häufig stereotype Rollenbilder aufgegriffen und die Schüler*innen dazu aufgefordert werden können, „bewusst dagegen anzuschreiben“ (Kepser 2010, 200). In weiterer Folge kann analysiert werden, inwiefern dies die emotionale Wirkung auf das Publikum beeinflusst.

Äußerlichkeiten der Leinwandfiguren, ihre Eigenschaften, ihr Gefühlsausdruck durch Sprache, Mimik, Gestik und Proxemik, ihre Charakterisierung durch Handlungen und Dialoge sowie zahlreiche andere Faktoren tragen wesentlich zur Emotionslenkung bei (vgl. Eder 2005, 226). Kriminalfilme spiegeln realistische gesellschaftliche Gegebenheiten und Situationen wider, knüpfen an die Erfahrungswelt und Normvorstellungen der Zusehenden an, präsentieren moralisch oder gesetzeswidrig agierende Hauptcharaktere und gewähren oder verweigern gezielt die Zeit bzw. Möglichkeit, sich in bestimmte Figuren einzufühlen (vgl. ebd.). „Sie rücken eine Figur und ihren Ausdruck in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, platzieren sie gezielt im Zusammenspiel mit anderen Gefühlsauslösern und stellen verschiedene Grade imaginativer Nähe zu ihr her, machen sie zum Partner oder Gegner der Zuschauer“ (ebd.). Darüber hinaus beeinflussen Erwartungen an das Genre und Stimmungen des Publikums vor der Filmrezeption deren Wahrnehmung der erzählten Welt und ebnen Emotionen den Weg (z.B. empfinden die Zuschauer*innen eher Trauer über ein fatales Ereignis, wenn sie bereits in trauriger Stimmung sind) (vgl. ebd., 227). Empfindungen und Stimmungen können assoziativ mit einer Figur verbunden werden, sodass diese schon deshalb als negativ empfunden wird, weil ihr Auftreten wiederholt von unangenehmen Geräuschen begleitet ist (vgl. ebd., 227f.). Dies verdeutlicht, dass fiktive Charaktere stets im Zusammenhang mit ihren Kontexten und ihrer Position innerhalb der diegetischen Welt des Films betrachtet werden sollten (vgl. ebd., 228). „Was eine Figur tut, in was für einer Welt sie lebt und in welchen Verhältnissen sie zu anderen Figuren steht, beeinflusst die Reaktion der Zuschauer“ (ebd.). Emotionen werden allerdings nicht nur durch die Figuren ausgelöst, sondern auch durch die Narration, Rhythmen, Räume, die Akzentuierung der Genderverhältnisse, den Gebrauch filmästhetischer Mittel sowie die Kontexte der Diegese, der Handlung und der Figurenkonstellation wachgerufen und in eine bestimmte Richtung gelenkt (vgl. ebd.). Ebenso können Gefühle zu Figuren entscheidend durch deren Konzeption und ästhetische Gestaltung bestimmt sein (vgl. ebd., 232). „So setzt Angst zum Beispiel voraus, dass die betreffende Figur als gefährlich angesehen wird; Mitleid, dass ihr ein Unglück geschehen ist“ (ebd.). Didaktisch lohnenswert erscheint es, im Unterricht filmanalytisch vorzugehen, indem die Schüler*innen untersuchen, auf welche Weise ein Kriminalfilm eine Figur als gefährlich erscheinen lässt oder ihr Unglück hervorhebt (vgl. ebd.). Dies bietet auch zahlreiche weiterführende Ansatzpunkte für handlungs- und produktionsorientierte Verfahren, so etwa durch die Aufgabe, alternative Filmszenen zu entwickeln, in denen durch die Veränderung der filmischen Gestaltungsmittel (wie der Gebrauch von Musik, Farbgestaltung oder Einstellungsgrößen) unterschiedliche Emotionen und Charakterbewertungen erzeugt werden.

4 Anwendungsteil: Exemplarische Fallanalysen

Im Rahmen dieses Kapitels werden vier ausgewählte Kriminalfilme im Hinblick auf ihr emotionslenkendes Potenzial unter Berücksichtigung der im Vorkapitel herausgearbeiteten Kriterien untersucht, wobei – wie bereits angekündigt – jeweils ein Schwerpunkt im Fokus steht. Zuvor soll jedoch noch auf einen Aspekt hingewiesen werden, der jeglicher Filmvorführung im schulischen Kontext voranzugehen hat: die altersgerechte Filmauswahl. Ob ein Film für eine Analyse im Unterricht überhaupt infrage kommt, hängt maßgeblich von der jeweiligen Lerngruppe ab, weshalb Lehrkräfte im Umgang mit dem Medium Film immer auf eine altersadäquate Filmauswahl achten sollten. Dies fällt beim Kauf einer DVD oder Blu-Ray Disc im Vergleich zu kostenfreien und online einfach zugänglichen Plattformen wie beispielsweise YouTube, auf denen Filmtrailer oder andere Formate ohne eindeutige Altersfreigabe verfügbar sind, deutlich leichter. Wird diese nicht explizit ausgewiesen, gilt es vorab im Internet zu recherchieren, ob sich die Altersfreigabe mit der vorgesehenen Klassenstufe vereinbaren lässt. Ungeachtet ihrer Funktion, eine erste Orientierungshilfe zu bieten, stehen Lehrpersonen in der Verantwortung, zusätzlich auch die Inhalte und Themen eines Films sorgfältig abzuwägen. Vor allem bei Genres wie dem Krimi kann sich die Wahl schwierig gestalten, da dieser oftmals sensible Thematiken aufgreift, explizite Darstellungsweisen enthält (u.a. Missbrauch, Suizid, Gewalt etc.) und Vorurteile hervorbringen kann. Derartige Elemente führen potenziell zu kontroversen Debatten sowie starken (negativen) emotionalen Reaktionen und sind daher nicht jeder Klasse als Vorzeigegegenstand zuzumuten. So sind zwei der im Folgenden vorgestellten Kriminalfilme aufgrund ihrer Inhalte sowie der Art und Weise ihrer Behandlung grundsätzlich erst ab 16 Jahren freigegeben und daher ausschließlich für den Einsatz in der Oberstufe geeignet. Die anderen beiden Filme hingegen verfügen über eine Altersfreigabe ab 12 Jahren und könnten auch mit Schüler*innen der Unterstufe behandelt werden. Allen vier Filmen ist gemein, dass sie sich dem Genre des Kriminalfilms oder noch spezifischer einem seiner Subgenres zuordnen lassen. Die emotionale Wirkung von Kriminalfilmen kann prinzipiell unabhängig von bestimmten Schwerpunktsetzungen wie Narration, Raumdarstellung oder Genderaspekten analysiert werden. Jedoch tragen gerade diese maßgeblich dazu bei, den Blick auf spezifische Elemente im Film zu schärfen, die ohne Fokussierung möglicherweise nicht wahrgenommen worden wären.

4.1 Narration und Emotionalität in KNIVES OUT (2019)

Die Handlung von KNIVES OUT (USA 2019, R: Rian Johnson) setzt mit dem mysteriösen Tod des bekannten Krimiautors Harlan Thrombey ein, der kurz nach der Feier zu seinem 85. Geburtstag in seinem Anwesen leblos aufgefunden wird. Obwohl die Umstände zunächst auf einen Suizid hindeuten, wird der erfahrene Privatdetektiv Benoit Blanc anonym beauftragt, den Fall näher zu untersuchen. Wie der Nebentitel der deutschsprachigen Filmfassung – *Mord ist Familiensache* – bereits vermuten lässt, rücken die Angehörigen als Hauptverdächtige in den Mittelpunkt der Ermittlungen. Da der Verstorbene ein großes Vermögen hinterlässt, sind innerfamiliäre Spannungen und Streitigkeiten vorprogrammiert. Im Verlauf der Handlung offenbart sich allmählich, dass beinahe jedes Mitglied der Familie, bestehend aus Harlans Kindern, Schwiegerkindern sowie Enkelkindern, ein potenzielles Mordmotiv zu haben scheint, sei es aufgrund finanzieller Abhängigkeiten, enttäuschter Erwartungen oder unsicherer Zukunftsperspektiven. Eine zentrale Figur ist außerdem Harlans Pflegerin Marta, die ihm sehr nahe stand und ihn als Letzte lebend gesehen hat. Durch einen vermeintlichen Fehler bei der Medikamentengabe verabreicht ihm Marta versehentlich eine falsche Dosis, die nach wenigen Minuten zum Tod führen sollte. Wie sich später herausstellt, plante Harlan sie aber von jeglicher Schuld zu entlasten, indem er seinen eigenen Selbstmord inszenierte. Daraufhin verlagert sich die Handlungsspannung von der Frage, wer den Mord begangen hat, hin zu der Frage, wie Marta ihre Spuren verwischen und somit nicht für seinen Tod belangt werden kann. Im weiteren Verlauf erfährt das Publikum, dass Harlans Enkelsohn Ransom die Medikamente manipulierte und auch das Gegenmittel entwendete, um Marta den Mord anzuhängen und sich so seinen Teil des Erbes zu sichern. Seine Täterschaft wird jedoch durch ihre Ehrlichkeit und Blancs Ermittlungsarbeit aufgedeckt. Der Film endet mit der vollständigen Aufklärung des Falls und damit, dass Marta das gesamte Vermögen erbt, während die restlichen Familienmitglieder leer ausgehen.

KNIVES OUT (2019) lässt sich dem klassischen Krimitypus *Whodunit* zuordnen und wird auch als solcher im offiziellen Filmtrailer¹⁰ angekündigt. Durch diese Subgenreklassifizierung werden bereits vor der eigentlichen Rezeption Erwartungen von spezifischer emotionaler Qualität an die Handlung geweckt, deren Erfüllung von den Zuschauer*innen antizipiert wird. Der Film verspricht eine klassische narrative Struktur und ist dementsprechend darauf ausgelegt, den Plot auf fesselnde und unterhaltsame Weise zu entfalten, so dass Emotionen wie

¹⁰ Vgl. Knives Out: USA 2019. Regie: Rian Johnson. Min. 01:20. Link zum Filmtrailer: <https://www.youtube.com/watch?v=qGqiHJTzRkQ> (02.04.2025).

Neugier, Nervenkitzel, Schock und Überraschung ausgelöst werden. Zur Erreichung dieser Wirkung wird auf genretypische Merkmale, Inhalte und Formbesonderheiten zurückgegriffen, die eine emotional aktivierende Funktion erfüllen und in die Handlung eingebettet sind. Hierzu zählen vor allem der Aufbau von Geheimnis- und Rätselspannung, überraschende Wendungen (Plot-Twists), zahlreiche Hinweise und Spuren (*clues*) sowie ein für das Kriminalgenre charakteristisches Figurenensemble. Bereits im *establishing shot*, also jener Eröffnungsaufnahme bzw. -szene zu Filmbeginn, die der Etablierung des (Handlungs-)Raumes dient, wird das imposante Anwesen von Harlan Thrombey und damit der primäre Schauplatz von KNIVES OUT (2019) in der Totale präsentiert (Abb. 1). Dabei zeigt die Kamera in Zeitlupe laufende Hunde und setzt das von Nebel umgebene Gebäude durch eine von Dunkelheit und stumpfen Farben dominierte Bildgestaltung gezielt in Szene, was zugleich eine düstere und unheimliche Atmosphäre erzeugt. Auf der auditiven Ebene hebt die zur selben Zeit mit dem *establishing shot* einsetzende Filmmusik die optische Ästhetik des Familienanwesens hervor. Ihre dramatische, fast schon theatralische Klanggestaltung bewirkt einen unmittelbaren Einstieg in die Handlung und zielt darauf ab, die Aufmerksamkeit der Zusehenden von Anfang an zu binden. Die Kombination aus Bild- und Tongestaltung erinnert schon in den ersten Minuten an klassische Kriminalfilme und verweist implizit auf deren erzählerische Machart. Dass die Musik eine wesentliche Rolle für die Steigerung der Dramatik spielt, wird insbesondere in dem Moment deutlich, als die Haushälterin den toten Harlan entdeckt und eine merkliche Zunahme an Intensität, Tempo und Lautstärke wahrgenommen werden kann. Auf der Bildebene wird hierbei zunächst Frans schockiertes Gesicht in der Nahaufnahme (Abb. 2) gezeigt, ehe sich die Kamera seiner blutüberströmten Leiche samt der am Boden liegenden Tatwaffe nähert (Abb. 3). Harlans Tod fungiert als die Detektion auslösendes Ereignis und folgt damit der klassischen Erzählstruktur des Kriminalfilms, in der ein Verbrechen schon zu Filmbeginn eingetreten ist und die Handlung in Gang setzt. Anschließend kommt es zu einem Zeitsprung von einer Woche, der dem Publikum via Einblendung eines Schriftelements vermittelt wird (0:02:53). In der Zwischenzeit hat die Beerdigung bereits stattgefunden und Marta wird in der diegetischen Gegenwart zum Thrombey-Anwesen gebeten, da die Polizei den an der Geburtstagsfeier Anwesenden noch weitere Fragen stellen möchte. Die dort stattfindenden Einzelverhöre der Familienmitglieder leiten den Fahndungsvorgang ein, der in der Narration eines Detektivfilms standardmäßig den nächstfolgenden Handlungsschritt nach dem Verbrechen darstellt. Innerhalb dieser Befragungen offenbaren sich sukzessive sowohl der Ablauf der Feier als auch die Beziehungen der Figuren zueinander, wobei die Aussagen der Angehörigen stellenweise widersprüchlich oder gelogen sind – so zum Beispiel in Bezug auf

das Herkunftsland von Martas Familie und die Unterbringung von Harlans Mutter in einem Altersheim. Die wahren Erlebnisse bzw. Erinnerungen der Figuren werden den Rezipierenden durch mehrere während der Verhöre eingespielte Rückblenden vermittelt, die jedoch subjektiv geprägt sind und nicht zwingend der objektiven Wahrheit entsprechen (z.B. variieren die Familienmitglieder an Harlans Seite, als die Geburtstagstorte vor ihm platziert wird). Zusätzlich fällt auf, dass die Tonebene der Handlungsgegenwart mit jener der Rückblende partiell verschmilzt, da die Stimmen der Angehörigen, die im Gespräch mit den Ermittlern die Geschehnisse Revue passieren lassen, weiterhin hörbar bleiben. Dies gewährt nicht nur tiefere Einblicke in die Charaktere, ihre Motive und moralischen Haltungen, sondern verdeutlicht auch, dass die gesamte Familie von Harlans Buchimperium oder dem daraus resultierenden Vermögen in unterschiedlichem Maße profitiert hat. Da jede Figur – mit Ausnahme des ordnungswiederherstellenden Personals – anfangs als Täter bzw. Täterin infrage kommt, entsteht das rezeptionsinduzierte Gefühl des Misstrauens gegenüber allen Beteiligten. Gleichzeitig regt der Film die Zuschauer*innen, die zum Zeitpunkt der Befragungen noch unsicher sind, wem sie trauen können, zum aktiven Miträtseln an. Diese genretypischen und emotional involvierenden Unterhaltungseffekte, also der Reiz der Verunsicherung und die Freude am logischen Denken, werden durch KNIVES OUT (2019) gezielt hervorgerufen und sind eng mit den beiden grundlegenden narrativen Bedingungen der Versammlung und Bekanntschaft der Leinwandfiguren verknüpft.



Abb. 1: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:01:10



Abb. 2: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:02:30

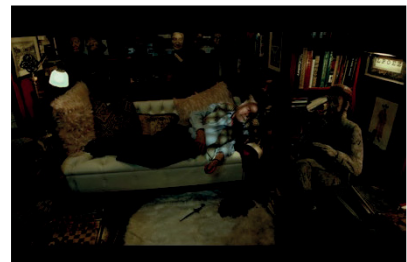


Abb. 3: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:02:36

Bereits innerhalb der ersten Minuten des Films sind alle relevanten Figuren bekannt, darunter auch die Ermittler, die – entsprechend des gängigen Geschlechterstereotyps im klassischen Kriminalfilm – allesamt männlich besetzt sind: Dazu zählen die beiden Polizeibeamten Detective Lieutenant Elliott und Trooper Wagner sowie der anonym engagierte Privatdetektiv Benoit Blanc. Während der Verhöre hält sich Blanc zunächst im Hintergrund, was insbesondere auf der Bildebene veranschaulicht wird, da die Kamera ihn zu Beginn weder in den Fokus nimmt noch sich ihm annähert. Darüber hinaus unterstreicht die räumliche Positionierung hinter Elliott und Wagner seine anfänglich zurückhaltende Rolle. Dennoch macht er auf seine

Anwesenheit immer wieder aufmerksam, indem er im On wiederholt eine einzelne Klaviertaste anschlägt (Abb. 4), ein nonverbales Signal an den fragstellenden Elliott, um die Gespräche mit den Verdächtigen in eine bestimmte Richtung zu lenken und sich zu erkundigen, zu welcher Zeit diese zur Geburtstagsfeier erschienen sind. Dies zeigt zugleich, wie eine Leinwandfigur durch den gezielten Einsatz der auditiven Ebene auf für das Publikum spannende Weise eingeführt und ihre Bedeutung für die Handlung hervorgehoben werden kann. In der Diegese nehmen durch den Klavierton auch die Familienmitglieder Blancs Präsenz zunehmend wahr und erkundigen sich nach seiner Person, woraufhin er allmählich aus der Unschärfe in den Fokus rückt (Abb. 5). Er gibt sich zunächst bescheiden und bezeichnet seine Anwesenheit als rein dekorativ: „Sie erleben mich als respektvollen, ruhigen, passiven Beobachter ... der Wahrheit“ (0:13:02, Transkription d. Verf.). Doch unmittelbar im nächsten Moment übernimmt er die führende Rolle im Verhör sowie fortan der weiteren Ermittlungen. Blanc tritt in den Vordergrund und nähert sich damit nicht nur den verdächtigen Angehörigen, sondern auch den Rezipierenden mittels Großaufnahmen an (Abb. 6). Er beginnt, nachzuhaken und insistierende Fragen zu stellen, ganz im Stil ikonischer Detektivfiguren wie Sherlock Holmes und Hercule Poirot, an die vor allem sein exzentrisches Verhalten erinnert. Wie es für klassische Kriminalfilme charakteristisch ist, wird Blanc unverkennbar als Protagonist der Handlung inszeniert, während Elliott und Wagner fortan gewissermaßen zu seinen bloßen Helfern degradiert werden. Obwohl er offiziell nicht mit dem Fall betraut ist, scheint er von Beginn an die Fäden in der Hand zu halten – ein Eindruck, der bereits durch sein dirigierendes Eingreifen während der Verhöre mithilfe des Klaviers entsteht.

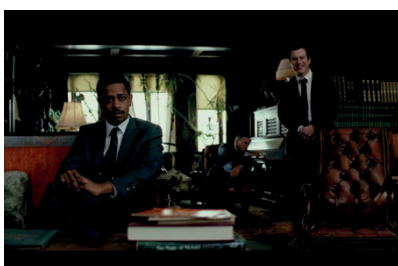


Abb. 4: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:09:08

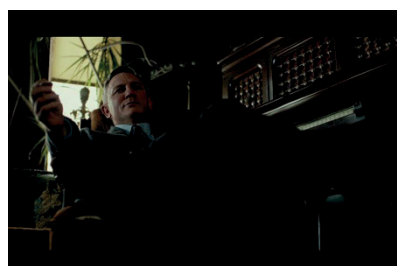


Abb. 5: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:12:27

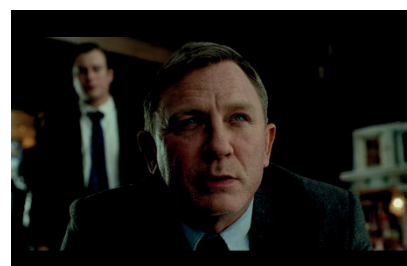


Abb. 6: KNIVES OUT (2019) – Filmstill
0:19:06

Noch bevor Marta selbst verhört wird, berät sich der Privatdetektiv mit der *ingroup*, um die bisherigen Erkenntnisse hinsichtlich des Geschehensablaufs am Abend der Feier zusammenzutragen, was zugleich dazu dient, diesen chronologisch zu ordnen sowie über den aktuellen Wissens- bzw. Ermittlungsstand zu informieren. Die zeitliche Rekonstruktion wird den Zuschauer*innen durch eine Rückblende nachvollziehbar vermittelt, die von Elliotts Stimme aus dem Off begleitet wird. Marta ist während der Beratung zeitweise anwesend, da

Blanc von ihrer Regurgitation als Reaktion auf Unwahrheiten erfahren hat und dies nutzt, um seine Hypothesen zu überprüfen – etwa in Bezug auf Richards Affäre oder die eingestellte finanzielle Unterstützung für Joni und ihre Tochter Meg. Als letzte der beteiligten Figuren, die einer Befragung unterzogen wird, fordert Blanc Marta im weiteren Filmverlauf schließlich dazu auf, so detailgetreu wie möglich zu schildern, was geschehen ist, bevor sie das Anwesen verlassen hat. Während er eine Münze wirft und sich diese in der Luft dreht – ein Moment, der durch eine Detailaufnahme sowie ihr deutlich wahrnehmbares Klirren auf der auditiven Ebene zusätzlich hervorgehoben wird –, schneidet der Film in die Vergangenheit und zeigt Martas Erinnerungen an die Geburtstagsfeier. Diese ausgedehnte Rückblende offenbart, dass sie davon ausgeht, Harlan eine falsche Dosis Morphinum verabreicht zu haben und sich daher für seinen Tod verantwortlich fühlt. In seinen verbleibenden Minuten gibt ihr Harlan jedoch präzise Anweisungen, wie sie vorgehen muss, um jeglichen Verdacht von sich wegzulenken. Am Ende dieser Erinnerungssequenz erfolgt ein Schnitt zurück zur fallenden Münze – gerade rechtzeitig, damit Blanc sie wieder auffängt. Der Münzwurf erfüllt dabei eine doppelte Funktion: Zum einen fungiert er für die Rezipierenden als Orientierungspunkt innerhalb der Handlung, indem er verdeutlicht, dass in der diegetischen Gegenwart keine Zeit vergangen ist und Marta die tatsächlichen Ereignisse lediglich in Gedanken rekonstruiert hat. Zum anderen markiert er einen unerwarteten Wendepunkt (Plot-Twist), da er nicht nur den Wechsel der Ankerfigur, sondern auch des Genres einleitet. Noch vor Erreichen der Filmmitte, also innerhalb der ersten 60 Minuten, scheint das Geheimnis gelüftet und der Fall bereits gelöst zu sein – zumindest für die Rezipierenden, die durch die zahlreichen Rückblenden und verschiedenen Innensichten der Figuren zu diesem Zeitpunkt weit mehr wissen als die Ermittler (Nullfokalisierung). Doch gerade die frühzeitige Auflösung, dass Harlan kein Mordopfer ist, sondern tatsächlich Suizid begangen hat (Abb. 7), stellt einen Bruch mit der klassischen Erzählstruktur des *Whodunits* dar. Bis zu Blancs Münzwurf signalisiert der Film, dass es sich um eine klassische Mörderjagd nach dem Vorbild der Werke Agatha Christies handelt. Etliche vertraute Genre-Elemente (u.a. abgegrenzter Schauplatz, geschlossener Figurenkreis sowie ein exzentrischer Detektiv, der einen rätselhaften Todesfall aufklären soll) werden bedient und so die Erwartungen des Publikums an einen Detektivfilm zunächst erfüllt. Mit den Erinnerungssequenzen aus Martas Perspektive überzeugt der Film die Zuschauer*innen davon, bereits zu wissen, wie Harlan Thrombey gestorben ist. Aufschlussreiche Einblicke werden damit ungewöhnlich früh preisgegeben, obwohl in der Regel gerade die emotional aktivierende Verweigerung von Informationen einen der größten Trümpfe des Kriminalgenres darstellt, um sie am Ende im Rahmen der Enthüllungsszene umso eindrucksvoller offenzulegen. Anstelle der Detektion wird

sich nun vielmehr darauf konzentriert, ob und wie Marta ihrer Überführung entgehen kann. *KNIVES OUT* (2019) vollzieht einen markanten Genre-Wechsel und folgt über weite Strecken der Struktur eines Thrillers, was eine völlig neue Handlungsdynamik erzeugt und die Rezeptionshaltung der Zuschauer*innen beeinflusst. Action-Elemente wie Flucht- und Verfolgungsszenen, Schauplätze abseits des Familienanwesens sowie die abwechselnde Fokussierung auf die Erzählperspektive der *in-* und *outgroup* rücken zunehmend in den Mittelpunkt. Darüber hinaus avanciert Marta zur Hauptfigur und bildet fortan den Anker für die empathische Zuwendung in der fiktionalen Welt. Entsprechend der genretypischen narrativen Struktur eines Thrillers wird sie zunächst als unschuldige Figur eingeführt, die im weiteren Verlauf – zwar aus Versehen – ein Verbrechen begeht, anschließend aber versucht, dies zu vertuschen. Während im *Whodunit* üblicherweise die Rätsel- bzw. Geheimnisspannung als zentraler Unterhaltungseffekt dominiert, gewinnt nun die Zukunftsspannung an Bedeutung, die für das Thriller-Genre konstitutiv ist. Die Zusehenden fiebern mit der Protagonistin mit und verfolgen neugierig, ob es ihr gelingt, unentdeckt zu bleiben. Der Film lädt aktiv dazu ein, sich in ihre Perspektive hineinzusetzen, was durch die Kameraarbeit zusätzlich verstärkt wird. Martas emotionale Zustände – ihre Panik, Angst, Nervosität, Trauer, Schuldgefühle, Verzweiflung und moralischen Konflikte – werden mithilfe zahlreicher Empathisierungsprozesse initiiert: Nah- und Großaufnahmen erfahrbar gemacht, etwa wenn ihr enormer Schock über Harlans Suizid durch das Filmbild eindringlich visuell vermittelt wird (Abb. 8). Da sie jedoch nicht nur Tatbeteiligte ist, sondern von Blanc auch zu seiner Vertrauten gemacht sowie aktiv in die Ermittlungen eingebunden wird (Watson-Figur), unterhält *KNIVES OUT* (2019) zusätzlich mit einer humoristischen Dimension und balanciert zwischen den beiden Polen der Anspannung und Auflockerung: Während die genretypischen Thriller-Elemente für Suspense sorgen, ermöglichen gezielt platzierte witzige Momente eine temporäre Erleichterung, ohne dabei die Grundspannung aufzulösen. Der Film steuert die Rezeption folglich so, dass das Publikum lacht, wenn es beabsichtigt ist, aber gleichzeitig aus der Anspannung nie zu sehr entlassen wird, um die durch die ernsthaften Sequenzen geschaffene Atmosphäre bzw. Stimmung und die primär intendierten Emotionen aufseiten der Rezipierenden nicht abzuschwächen. Raum für Komik bieten insbesondere das Zusammenspiel und die Dynamik der beiden Hauptfiguren: Blanc wird zunächst als brillanter Detektiv eingeführt, doch Martas Perspektive relativiert diesen Eindruck immer wieder. Seine Ermittlungen werden wiederholt untergraben und Spuren offenbaren sich ihm oft zufällig, was auf humorvolle Weise die überhöhte Vorstellung des genialen Detektivs dekonstruiert – etwa als Blanc nicht bemerkt, dass Marta hinter ihm ein wichtiges Beweisstück wegschleudert (Abb.

9), das durch einen der Hunde allerdings wenig später erst recht in seine Hände fällt. In der Regel stehen sich nach den grundlegenden Thriller-Konventionen die Ermittler- und Gegenspielerfigur ebenbürtig gegenüber. In *KNIVES OUT* (2019) hingegen sind beide Hauptcharaktere gleichermaßen fehlbar: Blanc entspricht nach dem vollzogenen Genre-Wechsel offenbar doch keinem omnipotenten Meisterdetektiv im Stil Hercule Poirots, und Marta erweist sich ebenso wenig als kriminelles ‚Mastermind‘. Dies wird im weiteren Filmverlauf in ihrem Dialog treffend auf den Punkt gebracht: „Als Detektiv sind Sie echt keine Leuchte, hm?“ – „Nun, offengesagt ... geben Sie eine lausige Mörderin ab.“ (1:42:26 bis 1:42:36, Transkription d. Verf.). Blanc, der sich über weite Strecken der Handlung vom Geschehen eher treiben zu lassen scheint, als es aktiv zu lenken, wirkt durch den Bruch mit der traditionellen Rolle des unfehlbaren Scharfsinnshelden nahbar und steht damit für eine moderne Entwicklung innerhalb des Genres, nämlich die Humanisierung der Detektivfigur.



Abb. 7: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
0:54:09

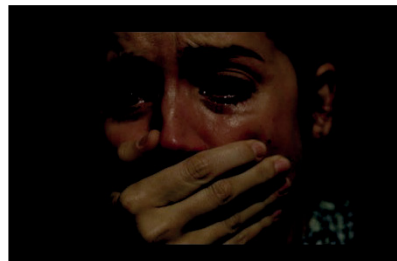


Abb. 8: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
0:54:19



Abb. 9: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
0:59:42

Marta bildet nicht nur den emotionalen Anker für empathische Versetzungsprozesse, sondern fungiert außerdem als moralisches Zentrum des Films, da ihr Verhalten und ihre Entscheidungen den Fortlauf der Handlung maßgeblich lenken. Im Gegensatz zu den vorwiegend von Egoismus und Gier angetriebenen Mitgliedern der Thrombey-Familie agiert Marta auf Basis stark ausgeprägter moralischer Prinzipien, die im Kern mit den Werthaltungen der Zuschauer*innen übereinstimmen und für die Ordnungswiederherstellung dienlich sind. Ihre moralische Integrität stellt sie etwa in jener Szene unter Beweis, in der sie an Fran Wiederbelebensmaßnahmen durchführt und einen Notruf absetzt, obwohl diese von Martas Tatbeteiligung zu wissen scheint und Harlans ausgeklügelten Plan durchkreuzen könnte. Kurz darauf gesteht die Pflegerin gegenüber Blanc die Wahrheit und schildert ihm den Ereignisablauf im Detail. Ihre Aufrichtigkeit markiert dabei einen weiteren *Plot Point* (Wendepunkt) in der Handlung: Am Ende greift der Film erneut die narrative Struktur des *Whodunits* auf und kehrt damit in sein ursprüngliches Subgenre zurück, wodurch er letztlich doch noch in die Fußstapfen bekannter Krimiklassiker tritt. Blanc arrangiert im Schlussteil der Handlungsabfolge, nämlich der Überführung, die auf das Verbrechen und die Fahndung folgt sowie den obligatorischen

Dreischritt der Narration eines Detektivfilms vervollständigt, eine Zusammenführung aller Beteiligten, was die Kamera mittels einer Halbtotale eindrücklich einfängt (Abb. 10). Zur vollständigen Aufklärung des Falls liefert Blanc eine von Rückblenden gestützte, chronologisch geordnete Rekonstruktion des Geschehens, durch die Ransom als wahrer Täter überführt und Habgier als dessen Tatmotiv enthüllt wird. Eine ihm gestellte Falle in der Überführungsszene bringt ihn schließlich dazu, sich vor Zeug*innen zu verraten und den Mord an der Haushälterin zu gestehen. Blanc stellt sich – wie ursprünglich vermittelt – doch noch als intellektuell überlegener Ermittler heraus und offenbart Marta, dass er von Anfang an von ihrer Verwicklung in Harlans Tod gewusst habe. Ein kaum sichtbarer Blutfleck, der in Detailaufnahme (Abb. 11) gezeigt wird, ist ihm bereits bei ihrer ersten Begegnung aufgefallen. Entscheidende Hinweise werden in der Handlung zwar schon früh etabliert, sind aber in der Regel erst im Nachhinein im Zuge der Tatrekonstruktion als solche erkennbar, so beispielsweise als die Hunde Ransom anbellern. Dem Finalitätszwang des Detektivfilms entsprechend bleiben am Schluss keine Fragen offen und die in Nahaufnahme dargestellte Festnahme von Ransom (Abb. 12) besiegelt die Wiederherstellung der Ordnung. Da bis zuletzt unklar bleibt, dass er der tatsächliche Verbrecher ist und sich Marta nichts zuschulden hat kommen lassen, gelingt es *KNIVES OUT* (2019), mit einer unerwarteten Auflösung zu überraschen. Die narrative Struktur einschließlich der eingebauten Wendungen und Enthüllungen hält die Spannung kontinuierlich aufrecht, erzeugt Nervenkitzel und trägt so maßgeblich dazu bei, das Publikum emotional einzubinden. Obwohl der Film mehrere Genres bzw. verwandte Subgenres kombiniert, nämlich den Detektivfilm, den Thriller sowie die Krimikomödie, lässt er sich aufgrund der Rahmenhandlung insgesamt als klassischer *Whodunit* kategorisieren und findet gleichzeitig einen innovativen Ansatz, um sowohl die Genreerwartungen der Rezipierenden zu erfüllen als auch das Bedürfnis nach variierenden Erzählmustern zu stillen.

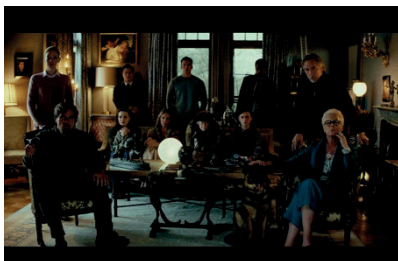


Abb. 10: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
1:42:46



Abb. 11: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
2:03:48



Abb. 12: *KNIVES OUT* (2019) – Filmstill
2:04:53

4.2 Genderklischees in GIRL ON THE TRAIN (2016)

Der Film GIRL ON THE TRAIN (IND/USA 2016, R: Tate Taylor), der mit einer Altersfreigabe ab 16 Jahren versehen ist, stellt eine Adaption des gleichnamigen Romans von Paula Hawkins dar. Auf der inhaltlichen Ebene schildert der Thriller die Geschehnisse rund um die geschiedene, arbeitslose sowie alkoholabhängige Rachel Watson, die mit den emotionalen Nachwirkungen ihrer gescheiterten Ehe, ihres unerfüllten Kinderwunsches und ihren geplatzten Zukunftsplänen zu kämpfen hat. Sie fährt zweimal täglich mit dem Zug an ihrem ehemaligen Zuhause vorbei, in dem ihr Ex-Mann Tom nun allerdings mit seiner neuen Frau Anna und der gemeinsamen Tochter Evie lebt. Um sich von ihrem eigenen Schmerz abzulenken, richtet Rachel ihre Aufmerksamkeit auf das benachbarte Haus, in dem das vermeintlich perfekte Ehepaar Megan und Scott Hipwell wohnt, das sie regelmäßig von ihrem Zugfenster aus beobachtet und deren Beziehung sie idealisiert. Aus ihrer Sicht verkörpern die beiden die Liebe und das Glück, das sie selbst verloren hat. Eines Tages verschwindet Megan spurlos und Rachel wird in einen mysteriösen Mordfall verwickelt, da sie sich im alkoholisierten Zustand in der Wohngegend aufgehalten hat. Um herauszufinden, ob sie etwas Schreckliches mitbekommen oder gar selbst getan hat, versucht sie ihre lückenhaften Erinnerungen an die fragliche Nacht von Megans Verschwinden zu rekonstruieren. Im weiteren Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass Megan, die in ihrer Ehe unglücklich gewesen ist, eine Affäre mit Tom hatte und somit selbst die Beziehung zwischen ihm und Anna keineswegs als perfekt angesehen werden kann. Rachel erkennt schließlich, dass Tom nicht nur Megans Mörder ist, sondern auch ein manipulativer und gewalttätiger Partner war, der sie während ihrer Ehe körperlich wie emotional missbraucht hat. Sie stellt ihn zur Rede und verletzt Tom in Notwehr tödlich, nachdem er versucht, sie anzugreifen. Der Film endet damit, dass Anna Rachels Aussage, in Notwehr gehandelt zu haben, bestätigt und zeigt die Protagonistin in einem sichtlich gebesserten Gesamtzustand, wie sie das Grab von Megan besucht.

Bereits in der Eröffnungsszene wird der Zug als zentraler Schauplatz der Handlung etabliert, worauf auch der Filmtitel verweist. Das zunächst nur im Off hörbare Zuggeräusch ist diegetischen Ursprungs und wird auf der Bildebene durch eine Verzerrung ergänzt, die die visuelle Wahrnehmung der Umgebung aus dem Fenster eines fahrenden Zuges nachahmt. Kurz darauf erscheint die Geräuschquelle onscreen, wodurch Ton- und Bildebene miteinander verschmelzen. Unmittelbar darauf wird eine weibliche Figur eingeführt, begleitet von einem filmischen inneren Monolog, der ihr zugeordnet werden kann, da er aus der Ich-Perspektive erzählt wird. Als Sonderform des Voice-Overs wechselt dieser zwischen on- und offscreen, das

bedeutet, während die Stimme der Figur zur Repräsentation ihrer Innenwelt auf der auditiven Ebene zu hören ist, richtet sich die Kamera auf der Bildebene entweder auf die Figur selbst oder auf ihre Umgebung – die Häuser, die vom Zug passiert werden. Die Einblendung eines nondiegetischen Schriftelements in Form einer Texteinblendung, nämlich „Rachel“ (0:01:12), offenbart den Namen der Frau und vermittelt dem Publikum, dass es sich um die Protagonistin des Films handelt. Dieser Eindruck wird nicht nur durch die Erzählperspektive und die Einblendung ihres Namen impliziert, sondern geht ebenso durch den Titel hervor, denn Rachel ist das ‚*Girl on the train*‘, wie bereits die ersten Minuten des Films auf der Bild- und Tonebene verdeutlichen. Durch die verschiedenen filmisch gesetzten Signale wird Rachel als Ankerfigur wahrgenommen und dem Publikum zugleich suggeriert, primär mit ihr zu empathisieren. Obwohl die Besetzung der Hauptfigur mit einer Frau im Kriminalgenre für sich schon den weniger typischen Fall darstellt, weist der Film noch eine weitere Besonderheit auf: Es wird nicht nur aus der Sicht von Rachel erzählt, sondern auch durch die Erzählperspektive von Anna und Megan, den beiden anderen zentralen weiblichen Figuren, ergänzt. Dies kann in gleicher Weise wie bei Rachel erneut anhand der visuellen Markierung durch die Texteinblendung ihrer Vornamen (0:05:44, 0:09:04) festgemacht werden. Im weiteren Verlauf erfolgt keine neuerliche Einblendung eines Schriftelements mit den Figurennamen, da die jeweils einmalige Verwendung in Verbindung mit der initialen Vorstellung jeder Protagonistin zu Beginn des Films für die Rezipierenden ausreicht, um fortan zu erkennen, aus wessen Perspektive die Handlung gerade erzählt wird. Auch wenn ein Perspektivenwechsel im Thriller keineswegs eine Seltenheit darstellt, kommt eine solche multiperspektivische und obendrein betont weibliche Erzählweise samt Einblicken in die figurespezifischen Gefühle, Gedanken, Handlungen, Wahrnehmungen oder dergleichen im Kriminalgenre kaum vor. Rachel bleibt dennoch die zentrale Bezugsfigur bzw. im Zentrum des Imaginierens und damit die Hauptempfängerin der Aufmerksamkeit sowie der empathischen Reaktionen der Zuschauer*innen, da sie nicht nur als erste Figur auftritt, sondern auch ihre Screentime (Bezeichnung für die Präsenzzeit einer Figur auf der Leinwand) die der anderen fiktiven Charaktere deutlich übersteigt und ihr subjektives Erleben bzw. Empfinden vorrangig im Fokus steht.

Wie sich herausstellt, sind die Erzählperspektiven zur Verstärkung der empathischen Bindung an die drei Frauen ebenso wie die Beziehungskonstellationen der Leinwandfiguren insgesamt eng miteinander verwoben, wodurch sich ein zusammenhängendes Gesamtbild der Handlung ergibt. Die perspektivische Pluralität erweist sich dabei auch deshalb als notwendig, weil Rachel aufgrund ihrer Alkoholabhängigkeit und den daraus resultierenden Blackouts keine

zuverlässige Erzählerin ist. Dies trägt zur Spannungserzeugung bei und löst das rezeptionsinduzierte Empfinden von Nervenkitzel aus, da die Zuschauer*innen nicht sicher sein können, ob die Ereignisse, die geschildert werden bzw. die die Hauptfigur glaubt im Rauschzustand erlebt zu haben, tatsächlich in der dargestellten Form geschehen sind. Sowohl Rachel als auch dem Publikum bleibt lange die wahre Ereignisabfolge verborgen; sie wird erst gegen Filmende vollständig offenbart. Obwohl in Filmen arbeitslose, alkoholabhängige und gewalttätige Figuren stereotypisch vorrangig von Männern verkörpert werden, scheint *GIRL ON THE TRAIN* (2016) mit diesem Genderklischee zunächst brechen zu wollen. Mit Rachel ist es nämlich eine Frau, die der Alkoholsucht verfällt, im betrunkenen Zustand zu gewaltsamen Wutausbrüchen zu neigen scheint und in weiterer Folge ihren Job verliert. Durch visuelle und auditive Mittel werden Rachels lückenhafte, verzerrte Wahrnehmung und ihr emotional instabiler Zustand zur Steigerung der Spannung filmästhetisch hervorgehoben. Auf der Bildebene spiegelt sich die Inszenierung ihres Rauschzustands anhand von wackeligen Kamerabewegungen, einer schnellen Abfolge unzusammenhängender Bilder sowie verschwommener Aufnahmen wider, so beispielsweise als Rachel alkoholisiert den Zug verlässt und Megan in einem Tunnel konfrontieren will (0:22:40 bis 0:24:19 sowie 1:20:27 bis 1:20:47). Die dunkel gehaltenen, oft von Schatten geprägten visuellen Eindrücke dienen als Ausdruck für Rachels undeutliche Wahrnehmung und rufen ein Gefühl der Desorientierung hervor. Außerdem verstärken die reduzierte Beleuchtung, der hohe Kontrast sowie die im Film insgesamt herrschende Dominanz stumpfer Farben die genretypische düstere Atmosphäre. Auf der Tonebene wird die Konfrontationsszene beim Tunnel zusätzlich durch eine beunruhigend und bedrohlich klingende extradiegetische Filmmusik intensiviert. Diese bringt zusätzlich die emotionale Verfasstheit von Rachel zum Ausdruck, die enttäuscht und wütend über Megans Ehebruch ist.

Indem Rachel aufgrund ihres Alkoholproblems als potenzielle Mörderin präsentiert wird, kommt es zur Umkehrung der geschlechterstereotypischen Zuordnung von Gewalt und Täterschaft und zum Bruch mit etablierten Klischees. Die zumeist männlich konnotierte Gewalttendenz und das im Kriminalgenre gängige Rollenbild des männlichen Täters wird somit auf eine weibliche Figur übertragen. Da Rachel infolge ihrer Blackouts keine klaren Erinnerungen an die Geschehnisse hat und ihr die Rekonstruktion dessen, was sie getan haben könnte, vorläufig nicht gelingt, beginnt sie, die Gedächtnislücken durch Imaginationen zu vervollständigen. Dabei stellt sie sich vor, wie sich die Ereignisse zugetragen haben könnten und hält es für plausibel, Megan selbst getötet zu haben (Abb. 13). Diese im Film dargestellte Vorstellung sowie die vermeintlichen Ausraster von Rachel während ihrer Ehe mit Tom (Abb.

14) stellen sich jedoch als unzutreffend heraus und untermauern ihre Unzuverlässigkeit als Erzählerin. Gleichzeitig erfüllen sie einen genreentsprechenden dramaturgisch-narrativen Effekt und dienen vor allem dazu, eine falsche Fährte zu legen und sowohl die Protagonistin als auch die Rezipierenden zu der Annahme zu verleiten, Rachel sei die Täterin. Ihre emotionale Reaktion auf die Befürchtung, schuldig zu sein, wird mit einer Großaufnahme vermittelt, die auf ihre Mimik fokussiert und durch welche sich die Basisemotion Trauer deutlich zu erkennen gibt (Abb. 15).



Abb. 13: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:15:10



Abb. 14: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 0:30:30



Abb. 15: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:15:20

Zumindest die Übertragung der stereotypisch männlich assoziierten Gewaltbereitschaft auf eine weibliche Figur wird letztlich vollständig verworfen. Wie sich am Ende herausstellt, sind weder die gewaltsamen Wutausbrüche noch der Mord an Megan Rachel anzulasten, sondern ihrem Ex-Mann Tom. Damit greift der Film – abgesehen von der weiblich besetzten Opferrolle – doch auf das in Krimis traditionell vorherrschende Genderklischee des männlichen Täters zurück. Selbst der von Rachel als perfekter Ehemann idealisierte Scott Hipwell wird ihr gegenüber ausfällig, laut und handgreiflich. In der Konfrontationsszene zwischen den beiden (1:06:36 bis 1:09:25) richtet sich die Kamera mittels Großeinstellung mehrmals auf Rachels angsterfülltes Gesicht (Abb. 16). Auf der auditiven Ebene kommt währenddessen eine aufwühlende und unheilvoll anmutende, der Mood-Technik entsprechende Filmmusik zum Einsatz, um die bedrohliche Atmosphäre und die von Scott ausgehende Gefahr zusätzlich zu intensivieren. Eine allmähliche auf subtile Weise erfolgende Zunahme der Lautstärke steigert die Intensität, ehe die Musik abrupt aussetzt, kurz nachdem er ihre Wohnung verlassen hat.

Neben den körperlichen Gewalthandlungen ist beiden männlichen Charakteren zudem der emotionale Missbrauch ihrer Partnerinnen gemein. So demaskiert Megans Erzählperspektive Scott als einen besitzergreifenden, eifersüchtigen und sie kontrollierenden Partner, der sie dazu drängt, schwanger zu werden. In den Dialogen mit ihrem Therapeuten Dr. Kamal Abdic erfährt das Publikum sowohl von ihrer unglücklichen Ehe als auch vom Tod ihrer Tochter aus einer früheren Beziehung. Indem die Kamera zur Vermittlung der diegetischen Emotionen

wiederholt Megans Gesichtsausdruck einfängt, der ihr Befinden widerspiegelt, wird mithilfe einer Großaufnahme intendiert, Nähe zur fiktiven Figur zu schaffen. In Bezug auf ihre unglückliche Ehe wirkt Megan überwiegend gleichgültig und resigniert, was darauf hindeutet, dass sie sich emotional von der Beziehung zu Scott bereits distanziert hat. Ihre Äußerungen in den Sitzungsgesprächen, die Einblicke in ihre Beweggründe, ihre innere Gefühlswelt und damit in ihr moralisches System liefern, bestätigen dies. Entgegen der stereotypen Rollenbilder ist auch er derjenige, der den Kinderwunsch hegt, während Megan sich dagegen sträubt und mehrere außereheliche Affären unterhält – unter anderem mit Tom, dessen zweite Ehe mit Anna somit ebenfalls von Untreue geprägt ist. Zuvor hat er bereits Rachel mit Anna betrogen, was ihn zum Bindeglied zwischen den drei Frauen und ihren Erzählperspektiven macht. Zwar kann auch Megan als treulose Figur charakterisiert werden, dennoch wird mit Tom das Genderklischee des üblicherweise mit Männern assoziierten Ehebruchs erst recht aufgegriffen. Außerdem stellt sich heraus, dass er ein notorischer Lügner ist, der seine eigenen gewaltsamen Wutanfälle (Abb. 17) während der gemeinsamen Ehe Rachel aufbürdet und sie für den selbstverschuldeten Verlust seines Arbeitsplatzes verantwortlich macht. Sein manipulatives Verhalten und die häusliche Gewalt sind mitursächlich dafür, dass die aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit ohnehin emotional leidende Rachel noch tiefer in die Alkoholabhängigkeit abgerutscht ist. Als sie sich gegen Filmende wieder an den Ablauf der Ereignisse erinnern kann – insbesondere daran, Megan kurz vor ihrem Tod in Toms Wagen einsteigen gesehen zu haben, was sie zugleich zur Zeugin macht – und ihn mit der Wahrheit konfrontiert, kommt das negative Stereotyp der männlichen Gewalt erneut zum Tragen. Nachdem Tom Rachel bereits im Tunnel angegriffen hat, wodurch sie sowohl die Position einer Augenzeugin als auch eines Opfers einnimmt, schlägt er sie ein weiteres Mal vor Annas Augen im Haus der Watsons nieder. Rachel verliert daraufhin das Bewusstsein, was filmisch deutlich vermittelt wird: Ihre Sicht simulierend verschwimmt das Bild zunehmend, bis es vollständig schwarz eingefärbt ist. Im Off bleibt noch kurzweilig Evies Quengeln hörbar und verstummt wenig später, ehe die Szene endet und zur Überbrückung von Rachels Ohnmacht ein letzter Wechsel zu Megans Erzählperspektive erfolgt, die enthüllt, wie sich der Mord tatsächlich zugetragen hat. Da es sich um die Schilderung eines zeitlich vor der Handlungsgegenwart liegenden Ereignisses handelt, kommt es zum Einsatz einer Rückblende ohne spezifische visuelle Markierung, die im Kontext dieses Kriminalfilms eine aufklärerische Funktion erfüllt, nämlich die Klärung des Tathergangs sowie des Mordmotivs. Auf der inhaltlichen Ebene offenbart Megan gegenüber Tom in einem abgelegenen Waldstück, dass sie schwanger ist, und deutet an, er könnte der Vater sein. Diese Information führt zum Streit der beiden, da Tom auf eine Abtreibung besteht, der Megan jedoch

nicht zustimmt. Parallel dazu setzt zur Spannungssteigerung eine extradiegetische, bedrohlich klingende Musik ein, die den auf der Bildebene gezeigten düsteren, wenig lichtdurchlässigen und – bis auf Megans hellroter Jacke – von stumpfen Farben geprägten Schauplatz verstärkt. Sie droht, ihn für den Kindesunterhalt zur Verantwortung zu ziehen, woraufhin Tom sie stößt und Megan mit dem Kopf auf einen Stein prallt. Trotz ihrer blutenden Kopfwunde ist sie zunächst noch am Leben, doch Tom tritt ihr daraufhin mehrmals brutal ins Gesicht. Währenddessen kommt es auf der Tonebene zur Hervorhebung der gefährlichen Atmosphäre zu einem ersten musikalischen Höhepunkt: Es werden unter anderem dissonante Klänge, verzerrte und schrille Töne sowie eine Zunahme der Lautstärke wahrnehmbar, die dazu führen sollen, das Publikum in einen angespannten und entsetzten Zustand zu versetzen. Als Tom die totgegläubte Megan zu verscharren beginnt, lässt die Musikintensität vorübergehend nach, erreicht jedoch einen zweiten Höhepunkt, nachdem Megan panisch zu schreien beginnt und er erneut mit einem großen Stein auf ihren blutverschmierten Kopf einschlägt, bis sie endgültig tot ist. Die Kamera schafft hierfür mehr Distanz zu den Figuren und wechselt in die Totale, wodurch viel Raum um die Figuren entsteht und der düstere, einsame sowie unheimlich erscheinende Wald als Mordschauplatz in Szene gesetzt wird (Abb. 18). Die an dieser Stelle in Spannung versetzten Rezipierenden werden so zu distanziert positionierten Augenzeug*innen des stereotypisch von einem Mann verübten Gewaltverbrechens an einer Frau. Kurz darauf wird das Bild schwarz, während die aufwühlende Musik nachhallt und erst in der nächsten Szene, in der die am Boden liegende Rachel ihr Bewusstsein wiedererlangt, ausklingt.

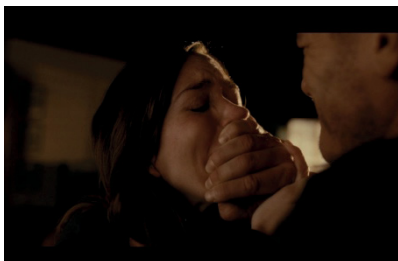


Abb. 16: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:09:13

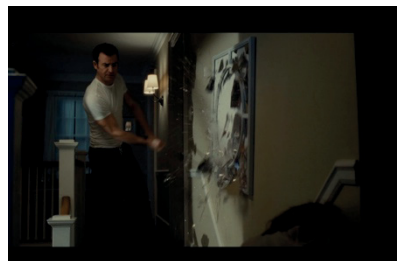


Abb. 17: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:18:09

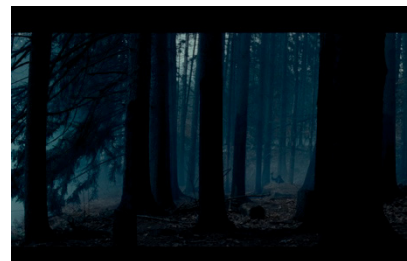


Abb. 18: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:34:47

Darauffolgend wird Toms manipulativer Charakter ein weiteres Mal erkennbar: Er weist Rachel die Schuld an dem von ihm selbst begangenen Mord an Megan zu (*Victim Blaming*). Da die Zusehenden allerdings inzwischen über die tatsächlichen Geschehensabläufe, die Beziehungskonstellationen zwischen den Figuren sowie den Tathergang und das -motiv vollumfänglich Bescheid wissen, wird die für Tom durch Offenlegung seines moralisch verwerflichen Wertesystems ohnehin empfundene Antipathie noch weiter gesteigert und erreicht an dieser Stelle ihren Höhepunkt in der Narration. Er wird als Antagonist der Handlung

entlarvt, wobei durch ihn gleichzeitig eine Stärkung der empathischen Bindung zu den weiblichen Figuren und der Nachvollzug ihrer Beweggründe, ihrer Gefühle und ihres Verhaltens erreicht werden kann. Rachel versucht zu flüchten, doch Tom ergreift sie vor der Haustür und würgt sie beinahe zu Tode, wodurch seine Ex-Frau fast zum zweiten weiblichen Opfer wird. Auf der Bildebene zeigt eine Halbtotale Anna, die Zeugin des versuchten Mordes durch ihren Ehemann wird. Mehrere Großaufnahmen fokussieren abwechselnd auf Rachels panischen Gesichtsausdruck (Abb. 19) sowie Toms angestrenzte, zornige Mimik. Nachdem sie sich befreien konnte, flüchtet sie durch die Hintertür in den Garten, was durch die typischen Bewegungseinstellungen, nämlich die Amerikanische und die Halbnah, eingefangen wird. Tom holt sie allerdings ein und packt ihre Arme, woraufhin sie ihm in Notwehr agierend einen Korkenzieher in den Hals rammt, sodass er zu Boden geht. Gleichzeitig wirkt die Filmmusik nicht mehr bedrohlich und unheilvoll, sondern der Klangteppich gestaltet sich abrupt deutlich heller, leichtfüßiger, fast schon himmlisch, und vermittelt den Eindruck von Erleichterung und Hoffnung. Anna kommt hinzu und scheint Mitleid aufgrund der Taten ihres Mannes zu empfinden. In einem Akt der Rache dreht sie den Korkenzieher noch tiefer in Toms Hals (Abb. 20), um ihn endgültig zu töten, womit die Grenzen zwischen Notwehr und Mord durch die beiden weiblichen Figuren verschwimmen. In jedem Fall findet Tom letztlich durch die Hand jener Frauen den Tod, die er betrogen und misshandelt hat. Auch wenn auf der Bildebene das Ableben bzw. der Mord an einer Figur dargestellt wird, spiegelt die kontrapunktische musikalische Untermalung die Befreiung aus der von Tom ausgehenden stereotypisch physischen und emotionalen männlichen Gewalt wider. Die finalen Szenen stehen sinnbildlich für den Sieg der Ordnung und die Überwindung genretypischer Genderklischees wie dem männlichen Dominanzverhalten sowie der weiblichen Ohnmacht. Sie zeigen Rachels positive Wandlung, was auf der Farbgestaltungsebene insbesondere anhand einer wärmeren Farbpalette und ihres veränderten äußeren Erscheinungsbildes (z.B. hellere Kleidung) erkennbar wird (Abb. 21). Zudem steht die sonnige und grüne Umgebung in markantem Kontrast zu der düster, farblich stumpf und monoton gehaltenen Ästhetik, die den Großteil des Films geprägt hat. Gerade die Farbe Grün wird mit Hoffnung und Frieden assoziiert (vgl. Bienk 2019, 73). Das Filmende zeigt Rachel, wie schon in der Eröffnungsszene, im Zug, wodurch die Handlung eine narrative Rahmung erhält. Diese Abschlussszenen werden von einer hoffnungsvolleren, zugleich aber auch melancholisch klingenden Filmmusik begleitet. Diese fungiert als Anstoß bzw. Ausdruck für die Reflexion und emotionale Verarbeitung der Geschehnisse sowohl durch Rachel als auch durch das Publikum selbst.



Abb. 19: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:36:36



Abb. 20: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:38:11



Abb. 21: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:40:07

Neben dem in der Handlung dominanten Genderklischee der männlich konnotierten Gewalt, ist auch ein prägnantes Weiblichkeitsbild präsent: Alle drei Frauen verbindet das mit traditionellen Rollenvorstellungen verknüpfte Anliegen einer Schwangerschaft und die damit verbundene Idee der Mutterschaft. Anna und Rachel teilen zudem die konservative Idealvorstellung einer intakten Kernfamilie, der gemäß ihrer Überzeugung perfekten Familienform. Aus diesem Grund will Anna Tom nicht verlassen, obwohl sie von dessen Untreue weiß. Sie gibt sogar ihre Karriere auf und priorisiert ihre Rolle als Hausfrau und Mutter. Rachel wiederum bleibt durch den unerfüllten Kinderwunsch, Toms Untreue und die darauf folgende Scheidung das von ihr ersehnte Familienideal verwehrt. Allerdings hält sie weiterhin an dieser Idealvorstellung fest und projiziert ihre gescheiterten Zukunftsträume auf Megan. Bei genauerer Betrachtung von Rachels moralischem Wertesystem wird deutlich, dass sie Untreue aufgrund ihrer eigenen Erfahrung entschieden ablehnt. Deshalb reagiert sie auch dermaßen wütend und bestürzt auf Megans Affäre, die Rachels Ansicht nach ihre Chance auf das anzustrebende Familienideal leichtfertig wegwirft. Obwohl Megans Schwangerschaft ein verbindendes Element zu den anderen beiden weiblichen Figuren darstellt, entzieht sie sich in mehrfacher Hinsicht den mit Frauen traditionell verknüpften Rollenerwartungen: Sie hat nicht nur Affären, sondern widersetzt sich Tom und macht ihm gegenüber deutlich, dass sie nicht auf seine Zustimmung (in Fragen ihrer körperlichen Integrität) angewiesen ist und fordert gleichzeitig finanzielle Unterstützung für ihr Kind ein. Entsprechend der durch die männlichen Charaktere vertretenen negativen Genderklischees haben sich Frauen unterzuordnen, dienen als Mittel zum Zweck (z.B. als Lustobjekt oder zur Fortpflanzung) oder werden als Eigentum betrachtet. Sind sie nicht mehr dienlich oder sorgen gar für Unannehmlichkeiten, werden sie ersetzt oder – wie in Megans Fall – beseitigt. Zwar bietet der Film mit Detective Riley als leitender Ermittlerin ein im Kriminalgenre selten anzutreffendes Beispiel einer weiblich besetzten Ermittlerfigur sowie mit Megan einen teilweisen Bruch mit gängigen Rollenerwartungen, dennoch bleibt GIRL ON THE TRAIN (2016) insgesamt weitgehend in krimitypischen Genderklischees verhaftet und bedient sich stereotypischer Vorstellungen über Macht- und Geschlechterverhältnisse.

4.3 Emotionale Aspekte der Sozialkritik in JOKER (2019)

JOKER (CAN/USA u.a. 2019), unter der Regie von Todd Phillips, thematisiert die Vorgeschichte und den persönlichen Abstieg von Arthur Fleck, eines psychisch labilen Mannes, der zunehmend an den widrigen Umständen zerbricht, was seine Transformation in den später als Joker bekannten Kriminellen auslöst – den aus der Comicwelt des DC-Universums entspringenden Gegenspieler Batmans. Die Handlung spielt in den 1980er Jahren in der fiktiven Stadt Gotham, die von Kriminalität und sozialer Ungerechtigkeit geprägt ist. Arthur, der aufgrund einer neurologischen Erkrankung unter unkontrollierten Lachanfällen leidet, arbeitet als Mietclown, hat jedoch den Traum, ein erfolgreicher Stand-up-Comedian zu werden. Bereits zu Beginn des Films wird offenbart, dass er zusammen mit seiner Mutter Penny in einem heruntergekommenen Apartmentkomplex lebt und schon des Öfteren Opfer von gesellschaftlicher Stigmatisierung und brutalen Übergriffen geworden ist. Im weiteren Verlauf kommt es zu einem gewalttätigen Vorfall in der U-Bahn, bei dem Arthur seine Angreifer erschießt. Nach einer Reihe weiterer traumatischer Vorkommnisse, darunter der Verlust seines Jobs, der Wegfall der dringend benötigten psychologischen Hilfe und medikamentösen Versorgung, der Schlaganfall seiner Mutter sowie die öffentliche Bloßstellung durch sein Idol Murray Franklin in dessen Late-Night-Show, gerät Arthur in eine unaufhaltsame Abwärtsspirale, sodass er sich immer mehr von seinem bisherigen unterwürfigen Ich entfremdet. Während sich in Gotham Unruhen und Proteste gegen die Elite der Stadt ausbreiten, erfährt er die Wahrheit über seine Mutter und die Hintergründe der Misshandlungen, die er als Kind erleiden musste, woraufhin er sie im Krankenhaus erstickt. Nachdem sich kurz darauf auch seine vermeintliche Beziehung zu seiner Nachbarin Sophie als pure Imagination herausstellt, ist seine Verwandlung in den unberechenbaren und gefährlichen Joker besiegelt. Gegen Ende des ab 16 Jahren freigegebenen Psychothrillers tötet Arthur zunächst seinen ehemaligen Arbeitskollegen Randall und anschließend Murray in dessen Talkshow vor laufender Kamera, was den Höhepunkt seiner Transformation markiert. Er wird damit zur Symbolfigur einer aufbegehrenden Unterschicht, die Chaos und Gewalt verbreitet. Die Schlusszene zeigt Arthur, der nach einer Therapiesitzung offensichtlich blutige Fußabdrücke auf dem Gang der psychiatrischen Anstalt hinterlässt und kurz darauf von einem Pfleger verfolgt wird.

Der Film nimmt sich grundsätzlich einer Figur an, die vielen Zuschauer*innen als Antagonist aus verschiedenen Medien und vorangegangenen Inszenierungen bzw. Interpretationen schon vertraut ist. JOKER (2019) lebt vom kollektiven Wissen, dass die Handlung auf die Entwicklung

des Protagonisten zum geisteskranken Massenmörder hinausläuft. Im Unterschied zu anderen Verfilmungen, in denen Joker erst auftritt, als er diese Wandlung bereits vollzogen hat, wird hier erstmals seine Ursprungsgeschichte erzählt. Die präzeptiven Erwartungen richten sich dabei auf die Ergründung seiner einschneidenden Erlebnisse und psychologischen Motivationen, was der Film auch ins Zentrum rückt, um dem Publikumsanspruch gerecht zu werden. Obwohl das Ergebnis der Handlung vor der Rezeption längst bekannt ist, bleibt die Zukunftsspannung im Film erhalten, da er neugierig macht, welche Ereignisse den Wahnsinn des Hauptcharakters auslösen und letztlich dessen Transformation in einen Superschurken bewirken. Wie für das Thriller-Genre üblich, stellt Arthur zunächst eine unschuldige Figur dar, die nicht von Beginn an böse ist, sondern erst durch persönliche Tragödien und äußere Einflüsse im Laufe der Handlung geformt wird. Da Bruce Wayne alias Batman in der erzählten Welt noch ein Kind ist, bedient sich der Film nicht des ebenbürtigen Gegensatzpaares aus Held und Antagonist, wodurch zugleich der genretypische Kampf zwischen Gut und Böse entfällt. Stattdessen steht insbesondere die zentrale Frage nach der Rolle der Gesellschaft für die Figurenentwicklung im Mittelpunkt. Vor diesem Hintergrund geht JOKER (2019) über eine reine Charakterstudie hinaus und setzt sich mit politischen, sozialen sowie ökonomischen Konflikten auseinander.

Die Eröffnungsszene dient einerseits der Einführung des Protagonisten und andererseits der Vermittlung eines ersten Eindrucks von den Lebensverhältnissen in Gotham, der Stadt, in der Arthur wohnt und arbeitet. Die Kamera nähert sich ihm allmählich an, während er sich vor einem Spiegel als Clown schminkt. Eine Großaufnahme, die seinen Gesichtsausdruck zeigt, wird dabei gezielt zur Figurencharakterisierung eingesetzt und gibt Aufschluss über Arthurs emotionales Befinden: Obwohl er mithilfe seiner Zeigefinger die Mundwinkel nach oben zieht und so ein breites Grinsen erzwingt, deutet eine klar erkennbare, hinunterlaufende Träne auf seine Verzweiflung und Traurigkeit hin (Abb. 22). Parallel dazu berichtet eine aus dem Off hörbare Radiostimme von dem in Gotham herrschenden Ausnahmezustand aufgrund steigender Heizölpreise, eines Streiks der Müllabfuhr und einer Rattenplage. Dass sich Abfallberge türmen, wird durch den Kamerablick in mehreren Szenen deutlich – vor allem in Momenten, in denen sich der Protagonist auswärts aufhält: Als Arthur beispielsweise nach einem brutalen Angriff einer Gruppe Jugendlicher verletzt am Boden liegt (Abb. 23) oder sich auf dem Weg zur Apotheke befindet, um seine Medikamente abzuholen (Abb. 24), kommen wiederholt Totalen zum Einsatz, die die von Müll übersäten Straßen und Gassen einfangen. Damit verschränkt der Film die persönliche Misere der Hauptfigur mit dem verwahrlosten Zustand der Stadt. Diese Verknüpfung wird durch die kontrastreiche und von reduzierter Beleuchtung

geprägte Bildgestaltung zusätzlich verstärkt. Zudem dominieren dunkle, kühle sowie stumpfe Farbtöne, die eine dem Genre entsprechende düstere und trostlose Atmosphäre schaffen. In Kombination mit der melancholischen, schwermütigen Filmmusik nach Art der Mood-Technik erzeugt JOKER (2019) bereits in den ersten Minuten eine bedrückende Grundstimmung, die den gesamten Film über aufrecht bleibt und das Bild einer von gesellschaftlichen Missständen geprägten diegetischen Welt noch eindringlicher akzentuiert.



Abb. 22: JOKER (2019) – Filmstill
0:01:19



Abb. 23: JOKER (2019) – Filmstill
0:03:37

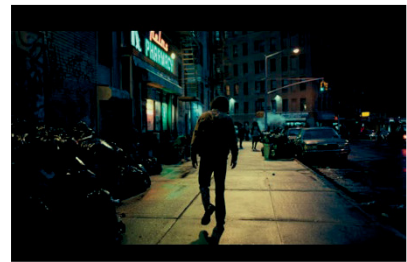


Abb. 24: JOKER (2019) – Filmstill
0:09:21

Im weiteren Filmverlauf erlebt das Publikum Arthurs Alltag mit, der von Herausforderungen, existenziellen Sorgen und Demütigungen geprägt ist. In einem Gespräch mit einer Sozialarbeiterin spricht er die angespannte Situation in Gotham an, die sich aufgrund der weitverbreiteten Unzufriedenheit der Bevölkerung und der herrschenden Arbeitslosigkeit immer mehr zuspitzt. Unter den schwierigen Verhältnissen leiden dabei besonders sozial benachteiligte und marginalisierte Personengruppen, zu denen auch der Protagonist zählt. Außerdem äußert Arthur der Sozialarbeiterin gegenüber, eine Karriere als Stand-up-Comedian anstreben zu wollen, obwohl er sich trotz der Einnahme zahlreicher Medikamente nach wie vor sehr schlecht fühlt. In dieser Szene wird damit erneut die enge Verschränkung der gesellschaftlichen Lage mit seinen eigenen Problemen erkennbar. Arthur Fleck ist von Anfang an eine zutiefst bemitleidenswerte Figur, die sich durchaus um ein friedliches Dasein bemüht, jedoch kontinuierlich auf Unverständnis seiner Mitmenschen stößt. Während einer Busfahrt bringt er etwa in guter Absicht ein kleines Kind zum Lachen, wird dafür aber von dessen Mutter in die Schranken gewiesen, woraufhin ihn ein unkontrollierbarer Lachanfall überkommt. Eine Nahaufnahme vermittelt den Zusehenden nicht nur Arthurs gequälten Gesichtsausdruck, sondern fängt auch die starrenden, verächtlichen Blicke seines Umfelds ein, das mit Ablehnung auf sein Verhalten reagiert (Abb. 25). Dies führt vor Augen, wie Menschen, deren Verhalten von der Norm abweicht, üblicherweise in der Gesellschaft wahrgenommen werden. Er entschuldigt sich mehrmals und versucht, sein lautes Lachen zu unterdrücken, indem er sich die Hand vor den Mund hält. Als Arthur der Mutter eine Karte überreicht, erfahren die Rezipierenden mittels Detailaufnahme zeitgleich mit ihr, dass seine ungewöhnliche Reaktion

auf eine psychische Krankheit zurückzuführen ist und nicht die tatsächliche Gemütslage widerspiegelt. Die Szene verdeutlicht, dass ihm seine Erkrankung körperliche Schmerzen bereitet – während der Lachanfalle ächzt bzw. würgt er regelrecht – und ihn überdies zum Außenseiter macht. Das Mitführen des Infokärtchens steht sinnbildlich für den Wunsch des Protagonisten nach Akzeptanz und Verständnis sowie sein Bemühen, Anschluss an die Gesellschaft zu finden. Arthur hat allerdings nicht nur mit seiner psychischen Erkrankung zu kämpfen, sondern wirkt auch physisch ausgezehrt. Sein abgemagerter, aufgrund des gewaltsamen Überfalls von blauen Flecken übersäter Körper (Abb. 26), auf dem der sich annähernde Kamerablick einige Sekunden verweilt, zeugt von Unterernährung und kann als Hinweis auf seine prekäre soziale Stellung verstanden werden. Die leicht gebeugte Haltung und langsame, schleppende Gangart verstärken diesen Eindruck zusätzlich, was besonders auf seinem langen Heimweg zu der kleinen, alten Wohnung auffällt, die er mit seiner pflegebedürftigen Mutter Penny teilt. In den Interaktionen mit ihr lernt das Publikum eine andere Facette seines Charakters kennen, nämlich seine nahbare und fürsorgliche Seite, die in starkem Kontrast zu seinem gewöhnlichen von wiederholter Zurückweisung geprägten Verhalten steht. Der Film schafft gezielt Nähe zur Hauptfigur, indem er immer wieder zeigt, dass Arthur im Rahmen seiner Möglichkeiten alles daransetzt, ein guter Mensch zu sein, was gerade in jenen Momenten zum Vorschein kommt, in denen er sich um Penny kümmert. Dennoch schlagen seine Bemühungen im weiteren Handlungsverlauf letztlich fehl: Sein Wunsch, Freude zu verbreiten und andere zum Lachen zu bringen, bleibt angesichts der Tatsache, dass er es selbst nicht leicht hat, unerreichbar. Zudem verliert der Protagonist aufgrund des Besitzes einer Waffe, die er zu seiner Verteidigung mitführt, seine Anstellung als Mietclown, wird von seinem Arbeitskollegen Randall hintergangen und kurz darauf, infolge eines unkontrollierbaren Lachanfalls, in der U-Bahn erneut Opfer eines brutalen Übergriffs durch drei junge Geschäftsmänner, deren privilegierter gesellschaftlicher Status sich bereits in ihrer äußeren Erscheinung widerspiegelt. Obwohl Arthur seinen Peinigern körperlich deutlich unterlegen ist und darauf hinweist, dass er eine Krankheit hat, wird er von ihnen schikaniert und angegriffen. Mehrere Groß- und Nahaufnahmen setzen dabei zur Vermittlung der Figurenemotionen sein schmerzverzerrtes Gesicht in Szene und heben seine Hilflosigkeit hervor (Abb. 27). Parallel dazu verstärken die dramatische extradiegetische Musik sowie das flackernde U-Bahn-Licht die genretypisch bedrohliche Atmosphäre. Nachdem er die Demütigungen und Schläge zunächst über sich ergehen lässt, erschießt er zwei der Angreifer in Notwehr und tötet den dritten, als er zu fliehen versucht. Dieser Moment markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Handlung, der die Charaktertransformation der Hauptfigur

in Gang setzt: Arthur wehrt sich und wendet erstmals selbst Gewalt an, wodurch zugleich der Wechsel von der Opfer- in die Täterrolle vollzogen wird.



Abb. 25: JOKER (2019) – Filmstill
0:08:34



Abb. 26: JOKER (2019) – Filmstill
0:15:29



Abb. 27: JOKER (2019) – Filmstill
0:32:24

Eine grundlegende Herausforderung für einen Film wie JOKER (2019) besteht darin, eine Figur ins Zentrum der Handlung zu rücken, die zum Mörder wird. Wie lässt sich ein solcher Charakter als Hauptprotagonist etablieren, ohne dabei eine ebenbürtige Heldenfigur als (moralischen) Gegenpol und Garant für die Wiederherstellung der Ordnung einzuführen? Der Film erreicht dies durch die gezielte Lenkung der Emotionen der Zuschauer*innen. Arthurs Entwicklung bildet hierbei die Grundlage für die Publikumsbindung und wird emotional nachvollziehbar dargestellt. Trotz der ungewöhnlichen psychischen Erkrankung und des zunehmend gewalttätigen Verhaltens der Hauptfigur schafft es JOKER (2019), Empathie bei den Rezipierenden hervorzurufen und gleichzeitig ihre moralischen Überzeugungen herauszufordern. Es stellt sich beispielsweise die Frage, inwiefern überhaupt die Bereitschaft besteht, mit einem sozial geächteten Gewalttäter und Mörder mitzufühlen, dessen Taten für gewöhnlich dem eigenen Moralsystem widersprechen. Der Film demonstriert deutlich, dass selbst mit moralisch verwerflichen Leinwandfiguren empathisiert werden kann, ohne ihr Handeln in der Realität gutheißen zu müssen. Dies ist auf das Bewusstsein um die Fiktionalitätskomponente zurückzuführen: Das Publikum weiß, dass es sich während der Rezeption im geschützten Rahmen der Fiktion befindet. Dadurch sind empathische Versetzungsprozesse in Arthur – trotz nicht übereinstimmender Wertesysteme zwischen Figur und Zuschauer*in – ohne Konsequenzen möglich und sein Widerstand gegen eine Gesellschaft, die ihn immer wieder zum Ausgestoßenen macht, wird mitunter sogar befürwortet. Durch die Fiktionalität des Films können Leidensweg bzw. Entwicklung zum Verbrecher empathisch nachvollzogen und die hinter der Gewalt stehenden gesellschaftlichen Mechanismen hinterfragt werden. JOKER (2019) verweigert am Ende den Sieg der Ordnung, da Arthur gewissermaßen eine nicht vollständig ausgemerzte Anomalie und Produkt einer erzählten Welt darstellt, die letztlich Mitschuld an seiner Entwicklung trägt. Die Schlusszene deutet darauf hin, dass er einen weiteren Mord begangen hat, obwohl er sich bereits in einer psychiatrischen Anstalt in

Gewahrsam befindet: Eine Totale zeigt ihn, wie er auf blutigen Sohlen tanzend durch einen Gang der Einrichtung schreitet. Die Abdrücke, die er dabei hinterlässt, heben sich besonders deutlich von der restlichen vorwiegend in Weiß gehaltenen Umgebung und Kleidung ab. Der präexistente Song *That's Life* von Frank Sinatra, der während dieser Szene kontrapunktierend eingesetzt wird, erzeugt eine heitere Stimmung und steht damit in Kontrast zur auf der Bildebene angedeuteten Bluttat. Gleichzeitig betont der Songtext die Unvermeidbarkeit von Rückschlägen und verweist darauf, dass das Leben nicht nur von Erfolgen geprägt ist, was auf ironische Weise zusätzlich das Scheitern der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung unterstreicht.

In JOKER (2019) werden anhand des Einzelschicksals der Hauptfigur mit Fortschreiten der Handlung gravierende strukturelle Missstände in der erdachten Welt des Films aufgedeckt. Der Vorfall in der U-Bahn, bei dem Arthur nicht Initiator, sondern zunächst Opfer eines gewaltsamen Angriffs ist, wird in einem Fernsehinterview mit dem wohlhabenden Bürgermeisterkandidaten Thomas Wayne als Ausdruck einer reichenfeindlichen Haltung gewertet. Dieser erkennt in der Tat eine neidmotivierte Reaktion auf jene, die besser gestellt sind, also über finanzielles und soziales Kapital verfügen. Dabei diffamiert Wayne, der eindeutig als Vertreter der Elite auftritt, sozial Benachteiligte abschätzig als ‚Clowns‘ und treibt die Spaltung der Bevölkerung in einer ohnehin bestehenden, kapitalistisch geprägten Zweiklassengesellschaft weiter voran. Die marginalisierte Gruppen fühlen sich dadurch weiter in ihrer Wut bestärkt. Es folgen weitere Rückschläge, die Arthurs persönlichen sozialen Abstieg und zunehmende Resignation unabwendbar herbeiführen: Die Kürzung der staatlichen Mittel in Gotham – unter anderem im Sozialwesen – hat nicht nur den Wegfall der regelmäßigen Sitzungen mit seiner Sozialarbeiterin zur Folge, sondern auch den Verlust des dringend erforderlichen Zugangs zu medikamentöser Behandlung. Diese Entwicklung verweist zugleich auf das Moralsystem der erzählten Welt, das sich im geringen Stellenwert derartiger Unterstützungsangebote aus Sicht des politischen Machtapparats sowie im Umgang mit den schwächsten Mitgliedern der Gesellschaft widerspiegelt. Die Streichung jeglicher institutionellen Hilfe und der Mangel an Fürsorge oder Wertschätzung seitens der Machthabenden des Staates in Kombination mit der sozialen Kälte seiner Mitmenschen nimmt Arthur jede Aussicht auf eine stabile Lebensgrundlage. Hinzu kommt die Enthüllung, dass er der Sohn von Thomas Wayne sein könnte, was seine gesamte Identität erschüttert. Im weiteren Verlauf der Handlung erleidet seine Mutter einen Schlaganfall und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Der Fernseher im Krankenzimmer überträgt die Talkshow von Arthurs Idol Murray Franklin, der ihn verspottet und öffentlich bloßstellt, indem Ausschnitte seines

misslungenen Stand-up-Auftritts gezeigt werden. Der Film betont die Figurenemotion mithilfe einer Großaufnahme, die den wütenden Gesichtsausdruck des Protagonisten als Reaktion auf diese Demütigung in den Fokus rückt (Abb. 28). Die Farbgestaltung der Szene fungiert hierbei als Verstärkung von Arthurs emotionaler Verfassung: Das Filmbild ist von dunklen, stumpfen Farbtönen sowie einer geringen Beleuchtung geprägt, wodurch sein finsterer Blick zusätzlich an Intensität gewinnt und besonders bedrohlich wirkt. Während in Gotham Spannungen sowie gewaltsame Aufstände gegen die wohlhabende Elite bzw. das als ungerecht empfundene kapitalistische System weiter zunehmen, konfrontiert Arthur Thomas Wayne, den er zu diesem Zeitpunkt im Film noch für seinen Vater hält. Eine Amerikanische zeigt beide Figuren gemeinsam im Bild und hebt damit visuell die Kluft zwischen Arm und Reich hervor (Abb. 29): Wayne verkörpert durch seine formelle Kleidung, aufrechte Haltung und stattliche Statur die privilegierte Oberschicht, die offenbar den Bezug zu den Bürger*innen verloren hat. Arthur hingegen repräsentiert mit seinem dünnen Körperbau und dem abgetragenen Outfit Armut und gesellschaftliche Marginalisierung. Er erfährt von Thomas Wayne, dass er in Wahrheit adoptiert und jahrzehntelang belogen wurde, was ihn dazu veranlasst, die Krankenakte seiner Mutter einzusehen. Die enthaltenen Aufzeichnungen enthüllen nicht nur Pennys wahnhafte Psychose und narzisstische Persönlichkeitsstörung, sondern auch, dass sie den Missbrauch an Arthur durch ihren damaligen Partner tatenlos hingenommen und so das Wohl ihres Kindes gefährdet hat. Diese Offenbarung erschüttert sein Selbstbild erneut und wirft zugleich Fragen hinsichtlich des institutionellen Versagens auf, da der misshandelte Arthur weiterhin in Pennys Obhut verblieben ist. Zudem kommt es zu einem unerwarteten Plot-Twist, als er in die Wohnung seiner Nachbarin Sophie eindringt und klar wird, dass diese ihn nur flüchtig kennt. Ihre vermeintliche Beziehung, die Arthur eine wichtige emotionale Stütze war, entpuppt sich als Hirngespinnst und lässt zugleich an der Authentizität der bisherigen Ereignisse zweifeln. Erst im letzten Drittel des Films wird also deutlich, dass eine interne Fokalisierung vorliegt und die subjektive Wahrnehmung der psychisch erkrankten Hauptfigur das onscreen gezeigte Geschehen bestimmt. Dies erzeugt einerseits Nähe zu Arthur, fordert aber gleichzeitig das Filmerleben heraus und ruft Verunsicherung beim Publikum hervor, da er eine unzuverlässige Erzählinstanz ist, die Realität und Einbildung vermischt. Als der Protagonist die Wohnung seiner Nachbarin wieder verlässt, hat er einen absoluten Tiefpunkt erreicht, was durch die filmästhetische Gestaltung wirkungsvoll vermittelt wird: Während er schnellen Schrittes den Gang durchquert, zeigt ihn die Kamera in Untersicht und verbleibt dabei zur Darstellung der Figurenbewegung in der amerikanischen Einstellung. Abgesehen von der reduzierten Beleuchtung durch das schwache Flurlicht lassen auf der visuellen Ebene die nahezu

vollständige Dunkelheit und der hohe Kontrast Arthurs Gestalt nur schemenhaft erkennen (Abb. 30). Obwohl seine Gesichtszüge kaum sichtbar sind, bleibt die Gefahr, die von ihm ausgeht, spürbar. Parallel dazu verstärkt auf der auditiven Ebene die intensive, dröhnende Filmmusik seinen von Wut, innerer Leere und Kontrollverlust geprägten emotionalen Zustand. Insgesamt fällt auf, dass sich die musikalische Untermalung mit fortschreitender Handlung verändert: Die Zunahme des Zorns des Protagonisten geht mit der Steigerung von Lautstärke und Bedrohlichkeit der Filmmusik einher. Diese fungiert grundsätzlich nicht nur als Ausdruck seiner Emotionen, sondern auch als Mittel zur Figurencharakterisierung.

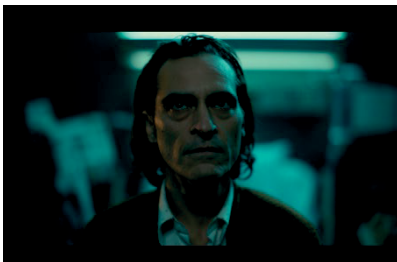


Abb. 28: JOKER (2019) – Filmstill
1:00:59



Abb. 29: JOKER (2019) – Filmstill
1:06:40



Abb. 30: JOKER (2019) – Filmstill
1:19:00

Ein prägnantes Merkmal des Films besteht darin, dass den von Arthur verübten Verbrechen und seiner Transformation zum Joker eine emotionale Zuspitzung vorausgeht. Darüber hinaus wird die Geschichte der traumatisierten Hauptfigur, die am Rand der Gesellschaft lebt und trotz aller Widrigkeiten mit den wenigen ihr verbleibenden Mitteln versucht, durchzuhalten, auf für die Zuschauer*innen emotional wirkmächtige Weise in eine diegetische Welt eingebettet, die von genretypischen Elementen wie sozialer Ungleichheit, Ausgrenzung, Stigmatisierung, ökonomischem Abstieg, Gewalt und Kriminalität geprägt ist. Arthur sehnt sich nach Anerkennung, Wertschätzung und Zuneigung, doch er verliert selbst die letzten sinnstiftenden Anker in seinem Leben, die ihm Struktur und das Gefühl von Halt gegeben haben. Obwohl es sich von Beginn an um ein instabiles Konstrukt handelt, bricht das ohnehin nur äußerst fragile Beziehungsgeflecht vollständig zusammen: Alle ihm nahestehenden Bezugspersonen brechen im Verlauf des Films allmählich weg. JOKER (2019) rückt konsequent Arthurs Perspektive ins Zentrum der Handlung und initiiert damit gezielt die empathische Bindung an den Protagonisten, die insbesondere sein Erleben kontinuierlicher gesellschaftlicher Zurückweisung sowie das Gefühl des Unerwünschtseins nachvollziehbar macht. Intensiviert durch die Narration und filmästhetische Gestaltung entwickeln die Rezipierenden dabei nicht nur ein kognitives Verständnis für Arthurs Emotionen und die Motive seiner Taten (azentrales Imaginieren), sondern es kommt auch zur Übernahme seiner Gefühle (zentrales Imaginieren). Der Film legt aufgrund der authentischen Darstellungsweise – die zugleich ein Bewusstsein für

reale Missstände schaffen kann – die Ignoranz gegenüber sozial schwachen Bevölkerungsgruppen offen und weckt Mitleid für Arthur, der sich von den ihn umgebenden Menschen sowie vom gesellschaftlichen Gesamtsystem missachtet fühlt. Obwohl er zum Mörder wird, entwickelt das Publikum Empathie, versetzt sich in die Lage des Empathisierten und kann dessen Wut, Frustration und Verzweiflung nachempfinden. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Handlung vor den Gewalttaten einsetzt und der Film die psychische Erkrankung der Figur nutzt, um Mitgefühl auszulösen. Arthurs Abstieg wird dabei nicht als bewusste Entscheidung inszeniert, sondern als Konsequenz innerer Konflikte und äußerer Einflüsse, die wiederum – begünstigt durch sozialkritische Komponenten – auf seine labile Psyche einwirken. Nach dem Erreichen des Tiefpunkts und dem Mord an seiner Mutter verändert sich auf der Bildebene die gesamte Farbpalette des Films: Die zuvor bedrückende Lichtsetzung und die vorherrschenden düsteren, stumpfen Farbtöne zur Akzentuierung des trostlosen Zustands Gothams werden durch eine von bunten und warmen Farben geprägte Optik abgelöst. Dies spiegelt sich insbesondere in Arthurs äußerem Erscheinungsbild nach seiner Transformation in den unberechenbaren Joker wider, denn für seinen Live-Auftritt in der Talkshow von Murray Franklin wählt er schrille grüne Haare, auffälliges Clown-Make-up und einen bunten Anzug (Abb. 31). Hierbei kommt es zum Bruch mit der genretypischen Farbcodierung, da böse Figuren üblicherweise mit dunklen Farben assoziiert werden, während sich Jokers Gefährlichkeit gerade durch sein farbenfrohes Auftreten ausdrückt. Im weiteren Handlungsverlauf kommt es zum dramatischen Showdown zwischen Arthur und dem Talkshow-Host: Der Protagonist macht seinen Frust deutlich, klagt über das System und gesteht öffentlich, die Tötung der drei Männer in der U-Bahn. Er begründet seine Tat damit, dass sie ihm Leid zugefügt hätten und es sich nicht um ein politisch motiviertes Verbrechen gehandelt habe. Dies gibt zugleich Aufschluss über sein Moralsystem, da er – mit Ausnahme des Mordes an der Sozialarbeiterin in der Schlusszene nach seiner Verhaftung – nicht wahllos tötet, sondern nur jene mit dem Tod bestraft, die ihm Unrecht zugefügt haben. Arthurs Moralsystem kollidiert dabei mit den Normvorstellungen anderer Figuren sowie der fiktionalen Welt, verkörpert durch Murray und das Talkshow-Publikum. Kurz bevor der Protagonist Murray erschießt, verweilt die Kamera einige Sekunden in der Großaufnahme, um seinen wütenden Gesichtsausdruck zu zeigen (Abb. 32). Neben dem TV-Moderator, dem Arthur vorwirft, ihn mit der Einladung in die Show lediglich verspotten zu wollen, richtet sich seine Anklage vor allem auch gegen die Gesellschaft: „Was kriegst du, wenn du einen geistig verwirrten Einzelgänger mit einer Gesellschaft kreuzt, die ihn im Stich lässt und behandelt wie Dreck?“ (1:44:56, Transkription d. Verf.). Parallel dazu verstärkt die extradiegetische Filmmusik auf der

auditiven Ebene durch zunehmende Lautstärke und Intensität die bedrohliche Wirkung der Szene. Der plötzliche, laute Schuss im On übertönt dabei die Musik und löst somatische Empathie aus: Der Schock des diegetischen TV-Publikums infolge des Mordes an Murray überträgt sich als physische Reaktion auch auf die Rezipierenden. Arthurs Taten setzen gegen Ende des Films unbeabsichtigt eine Welle gewaltsamer Aufstände in Gang und er wird zur Symbolfigur einer aufbegehrenden Bewegung. Durch einen inszenierten Zusammenstoß mit dem Polizeiwagen, der ihn abtransportiert, kann der Protagonist von einigen maskierten Anhängern befreit werden. Er beginnt in Folge auf dem Dach des demolierten Fahrzeugs zu tanzen. Eine Nahaufnahme zeigt, wie er sein Blut zum ikonischen, breiten Joker-Grinsen verschmiert, während er von der ihn umgebenden Menschenmenge bejubelt wird (Abb. 33). Zeitgleich ist auf der Tonebene die triumphale Filmmusik zu hören, die seinen emotionalen Zustand unterstreicht: Er freut sich sichtlich über die ihm zuteilwerdende Anerkennung und begreift, dass ihm Gewalt und Kriminalität Macht verleihen. Obwohl der Film Arthur die Verantwortung für seine Verbrechen nicht abspricht, erkennt er – insgesamt betrachtet – dennoch die Mitschuld der Gesellschaft an, die maßgeblich zu seiner Entwicklung zum Joker beigetragen hat.

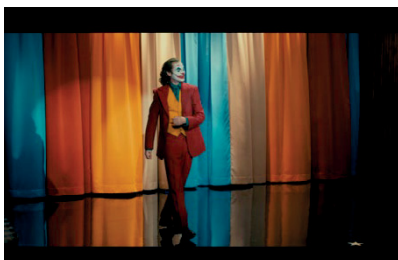


Abb. 31: JOKER (2019) – Filmstill
1:38:32

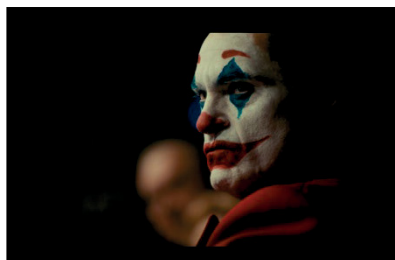


Abb. 32: JOKER (2019) – Filmstill
1:44:22



Abb. 33: JOKER (2019) – Filmstill
1:51:47

4.4 Momente der Irritation in ANATOMIE EINES FALLS (2023)

Der Kriminalfilm ANATOMIE EINES FALLS (F 2023) von der Regisseurin Justine Triet handelt von einem zweifelhaften Todesfall und rückt die anschließende Gerichtsverhandlung ins Zentrum der Geschichte, wodurch eine präzisere Zuordnung zum Subgenre *Gerichtsfilm* naheliegt. Die Ermittlungen konzentrieren sich auf die Schriftstellerin Sandra Voyter, die gemeinsam mit ihrem Ehemann Samuel Maleski, dem 11-jährigen, infolge eines Unfalls sehbeeinträchtigten Sohn Daniel und dessen Blindenhund Snoop in einem abgeschiedenen Chalet in den französischen Alpen lebt. Sie steht unter Verdacht, Samuel getötet zu haben, da die Umstände seines Todes unklar sind und neben einem tragischen Unfall oder Suizid auch Mord als Ursache nicht ausgeschlossen werden kann. Es kommt zu einem Gerichtsprozess gegen Sandra, bei dem ihre Vergangenheit und die Beziehung des Ehepaars intensiv durchleuchtet werden. Dabei wird enthüllt, dass die Ehe von zahlreichen Spannungen geprägt war, die insbesondere auf Daniels Unfall und die daraus resultierenden Folgen zurückzuführen sind, darunter quälende Schuldgefühle, finanzielle Schwierigkeiten sowie berufliche Misserfolge. Ein zentrales Handlungselement ist die Aussage des Sohnes, der sich als Zeuge eines möglichen Verbrechens mit der Frage auseinandersetzen muss, ob seine Mutter für den Tod des Vaters verantwortlich ist. Daniels Schilderungen tragen maßgeblich zur Unvorhersehbarkeit des Prozesses bei, da er den Vorfall aufgrund seiner Beeinträchtigung nur eingeschränkt wahrnehmen konnte. Dennoch wird Sandra am Ende des Films freigesprochen, wobei offen bleibt, ob sie tatsächlich unschuldig ist oder den Mord doch begangen hat.

Zu einem ersten prägnanten irritationsstiftenden Moment kommt es bereits zu Beginn des Films, als die Protagonistin in ihrem Zuhause ein Interview über ihre Romane mit der Studentin Zoé Solidor führt. Sandra beschließt dieses jedoch nach wenigen Minuten frühzeitig abubrechen, da aus dem Off lautstarke Musik diegetischen Ursprungs in Dauerschleife ertönt und eine Fortführung aus diesem Grund verunmöglicht wird. Zeitgleich mit ihrem Gast erfährt auch das Publikum von Sandra, dass ihr Ehemann Samuel für den Lärmpegel verantwortlich ist, der seinerseits auf dem Dachboden Arbeiten am Chalet durchführt. Diese Information wird durch die auditive Ebene belegt, auf der sich die diegetische Musik mit dumpfen Klopff- und Bohrgeräuschen offscreen vermischt. Die Kamera bleibt währenddessen auf die Hauptfigur und ihre Interviewpartnerin gerichtet, die zunächst noch versuchen, das Gespräch fortzusetzen. Mehrere Großaufnahmen fokussieren dabei abwechselnd die Gesichter der beiden, um ihre unmittelbaren Reaktionen auf die akustische Störung zu vermitteln und so Rückschlüsse auf die Figurenemotionen zu ermöglichen. Nach dem erstmaligen Einsetzen der Musik und des

durch sie geringfügig überlagerten Baulärms ist Zoé leicht irritiert, während Sandra überraschend gelassen und unbeeindruckt reagiert. Trotz der Umstände bewahrt die Protagonistin ihre unbekümmerte Stimmung, genießt ein Glas Wein und konzentriert sich weiterhin auf ihre Gesprächspartnerin, wobei sie das Interview in eine ungezwungenere Unterhaltung überführt, kaum über ihre Werke spricht und stattdessen nach Zoés Interessen fragt. Nachdem die diegetische Musik erstmals ausklingt und anschließend verstummt, werden im Off Schritte hörbar, ehe dieselbe Musik kurz darauf erneut einsetzt – diesmal mit leicht erhöhter Lautstärke. Die jeweiligen Figurenreaktionen behalten dabei ihre ursprüngliche emotionale Qualität bei: Sandra wirkt nach wie vor heiter, fast belustigt (Abb. 34), während Zoés Irritation merklich zunimmt (Abb. 35) und ihren Höhepunkt in dem Moment erreicht, als die Musiklautstärke unmittelbar nach Sandras lautem Lachen ein zweites Mal gesteigert wird. Obwohl die Bildebene weiterhin weder die Audioanlage noch Samuel zeigt und die Geräuschquellen somit während des Interviews ausnahmslos offscreen bleiben, lenkt die auditive Ebene die Aufmerksamkeit des Publikums immer wieder auf das Verhalten des Ehemanns, der seine Präsenz in der Diegese deutlich spürbar macht. Das wiederholte Anpassen der Lautstärke bewirkt eine Wandlung von Sandras gelassener Haltung, die inzwischen erste Anzeichen von Verärgerung zeigt, und führt schließlich dazu, dass das Gespräch vollständig ins Stocken gerät und mit Aussicht auf Nachholung beendet wird. Da der Kamerablick keine Nähe zu Samuel schafft (etwa durch Darstellung seines Gesichts), werden auf ihn bezogene empathische Versetzungsprozesse sowie das Aufkommen von Sympathie oder Antipathie erheblich erschwert. Es kommt dementsprechend nicht nur zur Aufrechterhaltung von Distanz in einem räumlichen Sinne, weil er sich in einem oberen Stockwerk befindet, sondern insbesondere auch im Hinblick auf die emotionale Bindung zwischen der Leinwandfigur und den Zuschauer*innen. Durch das Nicht-Zeigen von Samuel beziehen sich die empathischen Prozesse vorrangig auf Sandra und die Studentin, deren Gedanken und Empfindungen das Publikum nachzuvollziehen versucht. Obwohl Zoé keine handlungsdominante Hauptfigur ist und ihre Screentime insgesamt relativ begrenzt bleibt, lassen sich dennoch Einsichten in ihre Gefühlswelt gewinnen. Zum Zeitpunkt des Interviews sind sowohl Zoé als auch die Zusehenden noch völlig im Unklaren über die Beziehungsdynamik sowie etwaige bestehende Spannungen zwischen Sandra und Samuel. Diese geteilte Wissenslücke erleichtert zugleich die empathische Einfühlung in die Nebenfigur. Im Hinblick auf das Empathie-Modell von Wulff wird in der näher analysierten Anfangsszene unter anderem die zweite Empathie-Ebene wirksam: Einerseits ermöglichen die zahlreichen Großaufnahmen die Gesichtsregungen von Zoé als Gefühl der Irritation zu entschlüsseln (azentrales Imaginieren bzw. Gefühlsverständnis),

andererseits kommt es ebenso zur Gefühlsübernahme (zentrales Imaginieren) bzw. zur identifikatorischen, affektsimulativen Empathie. Die Rezipierenden fühlen sich in ähnlicher Weise wie die Studentin selbst von der befremdlichen Situation zunehmend irritiert. Die unterschwellig spürbare Anspannung während des Gesprächs wirft nicht nur bei Zoé, sondern insbesondere auch beim Publikum Fragen bezüglich der Beweggründe und des Verhaltens des Ehepaars auf (etwa, ob die beiden Streit haben). Sandras Reaktionen tragen dabei maßgeblich zur Verunsicherung bei: Trotz des störenden Lärms bewahrt sie ihre Gelassenheit und schreitet nicht ein, um die gegenüber ihrem Gast als unhöflich und unangebracht zu wertenden Handlungen ihres Mannes zu unterbinden. Selbst nach Abbruch des Interviews wirkt sie emotional sehr gefasst und winkt Zoé zum Abschied zu, während aus dem Off nach wie vor lautstark Musik ertönt. Diese fungiert zunächst als irritationsstiftendes Element, erhält jedoch im weiteren Filmverlauf zusätzlich eine kontrapunktische Dimension: Die auf der Bildebene sowohl in der Totale als auch aus der Vogelperspektive gezeigte Leiche von Samuel (Abb. 36) steht in einem deutlichen Kontrast zu der auf der auditivem Ebene hörbaren Instrumentalversion des präexistenten Songs *P.I.M.P.* des US-amerikanischen Rappers 50 Cent. Im Hinblick auf die Farbgestaltung ist in derselben Einstellung zudem ein Hell-Dunkel-Kontrast erkennbar: Die dunkel gekleideten Figuren und die Blutspuren heben sich deutlich von dem sie umgebenden weißen Schnee ab. Hinzu kommt, dass die Kamera ihre distanzierte Position beibehält und auf die Erzeugung von emotionaler Nähe zu Sandra oder Daniel verzichtet, sodass die visuelle Vermittlung ihrer Gefühle ausbleibt. Darüber hinaus sorgt Sandras Verhalten im Umgang mit Samuels Leiche für Irritation: Sie unterlässt jegliche Wiederbelebungsmaßnahmen und erklärt beim Absetzen des Notrufs, ihren Ehemann nicht angefasst zu haben. Dies steht im Widerspruch zur Erwartung, dass der erste Impuls beim Auffinden einer verletzten Person, deren Tod noch nicht feststeht, darin besteht, den Puls zu überprüfen und Hilfe zu leisten. Aus moralischer Sicht erscheint ihr Handeln fragwürdig und steht in der Regel in Diskrepanz zu den Normvorstellungen der Rezipierenden, was das rezeptionsinduzierte Gefühl der Verunsicherung zusätzlich befeuert.



Abb. 34: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 0:04:22

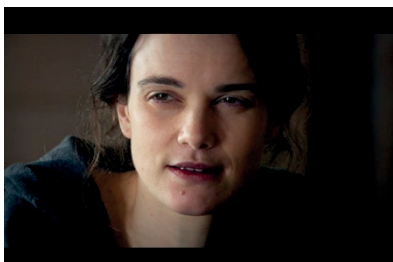


Abb. 35: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 0:04:12



Abb. 36: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 0:08:49

ANATOMIE EINES FALLS (2023) rückt im Wesentlichen die detaillierte Rekonstruktion eines mutmaßlichen Mordfalls ins Zentrum der Handlung. Dabei integriert der Film kontinuierlich gerichtungsverfahrenstypische Elemente und Materialien wie Aufzeichnungen, Skizzen, Tatortnachstellungen und dreidimensionale Modelle, die nicht nur als prozessrelevante Beweismittel herangezogen werden, sondern auch die irritationsauslösende Mehrdeutigkeit der Ereignisse verdeutlichen. Als besonders wichtige Quelle dient eine während der Verhandlung präsentierte Audiodatei, deren Einbezug sich aus filmästhetischer Perspektive durch eine ebenso markante wie spannungserzeugende Montage auszeichnet: Es handelt sich um eine aufgenommene Konversation zwischen Sandra und Samuel, die in einem gewaltsamen Streit endet. Diese Aufzeichnung wird im Gerichtssaal zunächst abgespielt (ab 1:27:24) und anschließend ins On geschnitten (1:27:52), wodurch ein Wechsel in eine Rückblende erfolgt, die es dem Publikum ermöglicht, die Auseinandersetzung des Ehepaares so mitzuerleben, wie sie sich – zumindest bis zu einem bestimmten Punkt – tatsächlich zugetragen hat. Die Rückblende endet allerdings, bevor der Streit physisch wird, und es kommt zu einem Umschnitt zurück in die diegetische Gegenwart am Schauplatz des Gerichts (1:36:48), wo lediglich die entsprechende Tonspur zur Verfügung steht. Die Zuschauer*innen befinden sich nun wieder in derselben Position wie die am Prozess teilnehmenden Personen – darunter auch Daniel – und sind erneut darauf beschränkt, den weiteren Verlauf der Auseinandersetzung – insbesondere deren gewaltsamen Teil – ausschließlich akustisch wahrzunehmen. Durch den Entzug der Darbietung auf der Bildebene bleiben jedoch Unsicherheiten darüber bestehen, was genau zu hören ist, also wer wen schlägt. Die fehlende visuelle Komponente fordert die Rezipierenden dazu auf, sich die Bilder zum nur hörbaren gewalttätigen Geschehen selbst vorzustellen und diese im eigenen Kopf zu rekonstruieren, was zugleich die vorherrschende Ambiguität der Ereignisse und subjektiven Deutungsmöglichkeiten – etwa in Bezug auf die vorgebrachten Argumente der Verteidigung sowie der durch den Staatsanwalt repräsentierten Gegenseite – unterstreicht. Der Abbruch der Bild-Ton-Verknüpfung verweist implizit auf die im Kriminalgenre gängige Realismustendenz, da auch in realen Gerichtsverhandlungen in der Regel keine unmittelbaren und lückenlosen Einblicke in den genauen Geschehensablauf möglich sind, wie es etwa durch filmische Rückblenden suggeriert werden kann. Stattdessen beruhen Tatrekonstruktionen häufig auf fragmentarischen Darstellungen, die sich wiederum aus unterschiedlichen Perspektiven und Aussagen zusammensetzen. Ähnlich wie in diesem Kriminalfilm kommt es für die Urteilsbildung oftmals darauf an, welche Version als überzeugender und glaubwürdiger erscheint.

Bis auf die den Streit visualisierende Rückblende, erfährt das Publikum von Samuel erst nach seinem Tod und lediglich indirekt, nämlich anhand von Berichten, Charakterisierungen und Behauptungen anderer Figuren wie seiner angeklagten Ehefrau, seines Sohnes oder seines Psychiaters. Die Streitszene markiert demnach einen Schlüsselmoment in der Handlung: Es ist das einzige Mal, dass Samuel onscreen auftritt und er selbst – seine Stimme, seine Handlungen, seine Körpersprache und seine Emotionen – direkt und unvermittelt wahrgenommen werden kann. Dieser einmalige Auftritt gewährt zwar Einblicke in Samuels Charakter und Ansichten, führt aber gleichzeitig vor Augen, wie begrenzt der objektive Blick auf die Figur bleibt. Angesichts der relativ langen Laufzeit des Films von 151 Minuten macht die Streitszene davon lediglich einen Bruchteil aus, was es den Zusehenden insgesamt erschwert, ihr eigenes umfassendes Bild zu formen und eine empathische Bindung zu Samuel aufzubauen. Trotzdem wird an dieser Stelle die Gelegenheit geboten, das Paar einmalig miteinander interagieren zu sehen und zu hören, sodass die Dynamik zwischen den beiden Figuren (zumindest ansatzweise) erkennbar wird. Dabei ist es möglich, nicht nur die jeweiligen individuellen Sichtweisen und Gefühle von Sandra und Samuel, sondern auch im Sinne der dritten Empathie-Ebene ihre wechselseitig bezogenen Wahrnehmungen, Interpretationen oder Reaktionen nachzuvollziehen, die ihre Beziehung prägen. Den beiden Figurenperspektiven liegen wiederum eigene Moralsysteme zugrunde, die in der Streitszene aufgrund bestehender Differenzen im Hinblick auf intime Beziehungsthematiken (z.B. Verteilung familiärer Aufgaben und Pflichten, Zeitmanagement, Kindererziehung, Treue, Ungleichgewicht hinsichtlich beruflicher Entfaltungsmöglichkeiten etc.) kollidieren. So wirft beispielsweise Samuel seiner Frau den Diebstahl seiner Buchidee vor, während diese von einer einvernehmlichen Entscheidung überzeugt ist. Ebenso liegt ein unterschiedliches moralisches Verständnis von Treue in einer Partnerschaft und Ehebruch vor: Wie sich später während der Gerichtsverhandlung herausstellt, handelt es sich nach Sandras Auffassung nach nur dann um Ehebruch, wenn dem Partner nicht von den Affären erzählt wird. Samuel hingegen erwähnt in der Auseinandersetzung ihr mehrmaliges Fremdgehen im Jahr nach Daniels Unfall und zeigt sich davon noch sichtlich verletzt. Generell drückt Samuel in dieser Szene vorwiegend Gefühle wie Traurigkeit und Verzweiflung aus, die sich anhand seiner Mimik deutlich ablesen lassen (Abb. 37). Die Kamera verweilt dabei vorrangig in der Nah-, der typischen Gesprächseinstellung, die neben seinem Gesichtsausdruck auch seine Gestik und Körperhaltung einfängt. Selbst Sandra, die im Großteil des Films durch ihre stoische Haltung und emotionale Zurückhaltung auffällt – ein Verhalten, das angesichts des Verlustes eines Familienmitglieds höchst irritierend wirkt –, reagiert in der Streitszene erstmals mit intensiven

Emotionen: Ihren von Wut geprägten Gefühlsausbruch fängt die Kamera hierbei ebenfalls mithilfe einer Nahaufnahme ein, um Nähe zur Figur zu schaffen und gleichermaßen ihre Mimik und Gestik zu vermitteln (Abb. 38). Durch die Darstellung der Interaktion zwischen Sandra und Samuel initiiert der Film empathische Versetzungsprozesse (u.a. azentrales Imaginieren), die es den Rezipierenden ermöglichen, sich in beide Figuren hineinzusetzen sowie ihre moralischen Überzeugungen und Ansichten wechselseitig nachzuvollziehen. Darüber hinaus fällt hinsichtlich der Ebene der Farbgestaltung auf, dass sich die Streitszene insgesamt durch eine sehr helle, tageslichtbedingte Beleuchtung auszeichnet (Abb. 39) und damit in deutlichem Kontrast zur inhaltlichen bzw. thematischen Intimität der Auseinandersetzung steht. Während intime Szenen üblicherweise von Dunkelheit und starken Kontrasten geprägt sind, verweist die markante Helligkeit auf die öffentliche und entblößende Offenlegung der privaten Angelegenheiten. Sie symbolisiert demnach die genaue Durchleuchtung des Konflikts und der Beziehung des Ehepaars im Rahmen des Prozesses sowie die Zurschaustellung persönlicher Belange, Herausforderungen und Gefühle.

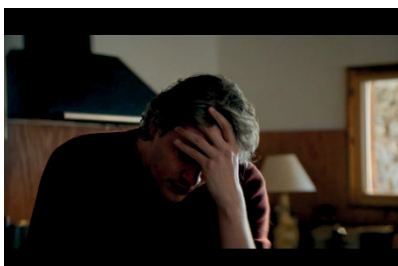


Abb. 37: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 1:29:24



Abb. 38: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 1:36:29

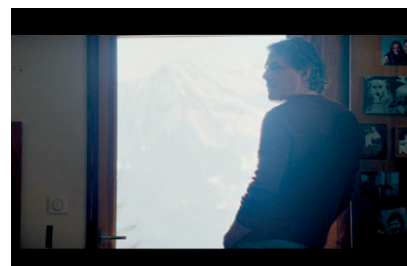


Abb. 39: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 1:35:45

Abgesehen von der Fokussierung auf die Klärung der Schuldfrage, ob Sandra den Mord an ihrem Ehemann tatsächlich begangen hat oder nicht, verhandelt ANATOMIE EINES FALLS (2023) weitere, unterschwellig mitschwingende Themenfelder, die sich durch die gesamte Filmhandlung ziehen. So werden etwa neben der Beziehung zwischen Sandra und Samuel auch die Bindung zwischen Mutter und Kind sowie zwischen Vater und Kind thematisiert. Zudem ist auf einen hervorzuhebenden sozialkritischen Aspekt im Hinblick auf das Vorgehen des Gerichts (als Repräsentant des Moralsystems der erzählten Welt) im Umgang mit Minderjährigen zur Aufklärung eines Falls hinzuweisen: Eine zentrale Fragestellung, die im Verlauf der Handlung zunehmend an Relevanz gewinnt, betrifft die moralische Vertretbarkeit, ein Kind derart umfassend und schonungslos in einen Gerichtsprozess einzubinden, der nicht nur den Tod des eigenen Vaters bzw. den potenziellen Mord an ihm so detailreich aufrollt, sondern in dem obendrein die Mutter als Hauptverdächtige gilt. Inwieweit sollen Kinder über die Eltern und deren Konflikte, Verfehlungen und Intimitäten erfahren dürfen? Ab wann

werden hier Grenzen überschritten und das Urvertrauen eines Kindes unwiederbringlich zerstört? Daniel wird im Rahmen der Mordanklage mit ihm bislang unbekannten, höchst belastenden und traumatisierenden Informationen konfrontiert, die vom Ehebruch der Mutter über den Suizidversuch und die Antidepressiva-Einnahme des Vaters bis hin zur körperlichen Gewalt zwischen den Eltern reichen – Erkenntnisse, vor denen Kinder in diesem Alter üblicherweise abgeschirmt werden. Zwar äußert Daniel in einem vorangegangenen Gespräch mit der RichterIn den Wunsch, der Verhandlung beizuwohnen, da er bereits verletzt ist und von den Details ohnehin durch die Medien erfahren würde, doch stellt sich dabei die Frage, inwiefern ein minderjähriges Kind die emotionale Tragweite einer solchen Entscheidung überhaupt begreifen kann. Trotz seiner eigenen Überzeugung, dass ihm die Teilnahme am Prozess hilft, die Ereignisse besser zu verstehen und verarbeiten zu können, bleibt zu hinterfragen, ob sein Wunsch nicht im Widerspruch zum Kindeswohl steht. Zusehende, die diesen moralischen Standpunkt teilen, positionieren sich damit gegen das Moralsystem der erzählten Welt, in der das Gericht die Entscheidung zugunsten der Teilnahme des Sohnes getroffen hat.

Der Film zeichnet sich grundsätzlich durch eine Erzählweise aus, die gezielt auf Auslassungen, Nicht-Gezeigtes und das Zurückhalten von Informationen setzt, was sowohl der Spannungserzeugung dient als auch Irritation auslöst. Einen entscheidenden Faktor spielt hierbei die konsequent gewählte externe Fokalisierung, die maßgeblich die Wahrnehmung der Zusehenden lenkt sowie deren Erleben und Interpretation der fiktiven Charaktere bestimmt. In *ANATOMIE EINES FALLS* (2023) vermittelt die Kamera, die als audiovisuelle Erzählinstanz fungiert, lediglich äußerlich Wahrnehmbares. Einblicke in das Innenleben der Figuren – etwa in Form von inneren Monologen – bleiben verwehrt, was dazu führt, dass die Rezipierenden über weniger Wissen verfügen. Außerdem verweigert die Kamera in essenziellen Momenten häufig die Annäherung an die Leinwandfiguren bzw. deren Gesichtsausdruck, der potenziell Aufschluss über ihre konkreten Emotionen geben könnte. Ein Beispiel dafür stellt die Szene am Abend nach dem Prozesstag dar, an dem die Audiodatei abgespielt wurde: Daniel steht mit dem Rücken zur Kamera in der Dusche, wodurch keine eindeutige diegetische Gefühlsäußerung identifiziert werden kann (Abb. 40). Zusätzlich wird die emotionale Verfasstheit der Figuren wiederholt durch eine von Dunkelheit und reduzierter Beleuchtung dominierten Bildebene verschleiert, etwa in der Szene, in der Daniel kurz vor Prozessende Klavier spielt und seine Gesichtszüge dabei vollständig im Schatten verborgen bleiben (Abb. 41) oder als sich Sandra nach Prozessgewinn und ihrer Rückkehr nach Hause in einen abgedunkelten Raum zurückzieht (Abb. 42). Wie bereits während der Ermittlungen und ihrer

Befragungen vor Gericht, in denen die Protagonistin eine neutrale und überwiegend kontrollierte Haltung einnimmt, geben ihre Mimik und Gestik auch in dieser Szene wenig über ihren Gefühlszustand preis. Da die Figuren ihre Gefühle im Allgemeinen kaum zum Ausdruck bringen und die Erzählinstanz diese zumindest gezielt verschweigt, werden sie als sehr kalt gezeichnet wahrgenommen, was die empfundene Distanz zu ihnen verstärkt. Der Mangel an diegetischen Emotionen erschwert bzw. blockiert wiederum die Erzeugung rezeptionsinduzierter Emotionen und die Empathisierung mit den Charakteren.

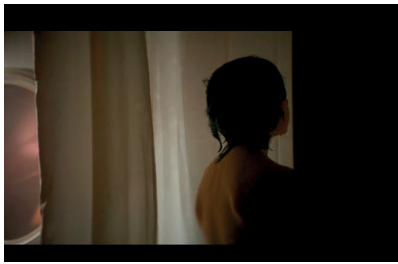


Abb. 40: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 1:56:37



Abb. 41: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 2:09:32



Abb. 42: ANATOMIE EINES FALLS (2023)
– Filmstill 2:27:21

Die Aufrechterhaltung der Irritation, welche auch noch postrezeptiv nachhallt, kommt insbesondere dadurch zustande, dass bis zum Filmende unklar bleibt, ob Sandra und Daniel vor Gericht die Wahrheit sagen oder nicht. Obwohl es zwar zu einem Freispruch der Angeklagten kommt, bleiben dennoch Zweifel an der Richtigkeit des Urteils bestehen. Nach einem Gespräch mit Marge, die Daniel vor seiner letzten Aussage rät, sich bei bestehender Unsicherheit für eine Seite zu entscheiden, erfolgt ein Szenenwechsel in den Gerichtssaal, wo er von einer Autofahrt mit seinem Vater erzählt. Es kommt zu einer auffälligen und irritationsauslösenden Montage durch eine – wie schon im Rahmen der Streitszene der Fall – unvollständige Rückblende: Während Daniel den Gesprächsinhalt schildert, wechselt der Kamerablick zwischen dem im On sprechenden Daniel und der Rückblende, die die beiden im Auto zeigt. Dabei sind Samuels Mundbewegungen zwar zu sehen, doch anstelle des Originaltons bleibt auf der auditiven Ebene nur Daniels Stimme aus der diegetischen Gegenwart hörbar, die das vermeintlich Gesagte wiedergibt. Diese akustische Überlagerung untergräbt allerdings die Authentizität der Rückblende, da nicht eindeutig nachvollziehbar ist, ob es sich um eine wahrheitsgemäße Schilderung handelt. Daniels subjektive Auslegung von Samuels Gesagtem könnte vielmehr der Sorge entspringen, seine Mutter durch eine Verurteilung ebenfalls zu verlieren. Gesichertes Wissen über die tatsächlichen Geschehensabläufe werden jedoch nicht nur an dieser Stelle vorenthalten, sondern auch in Bezug auf die Umstände von Samuels Tod. Der Film wird folglich immer wieder dem Publikum selbst überlassen, das gefordert ist, sich auf die irritierenden Ereignisse und Figurenemotionen einzulassen und diese selbst zu deuten.

5 Conclusio

Das emotionale Erleben kann als zentrale Ebene der Filmrezeption verstanden werden, da Gefühle und Empfindungen der Rezipierenden während des Ansehens eines Films maßgeblich beeinflusst werden und sich ihre Beteiligung am Handlungsgeschehen sowie ihre Bindung zu den Figuren verstärkt. Aus diesem Grund bilden Emotionen eine entscheidende Brücke zwischen den filmisch inszenierten Ereignissen und der individuellen Erfahrungs- und Wahrnehmungswelt des Publikums. Wie Filme diegetische Gefühle transportieren, Emotionen erzeugen und Empathie hervorrufen, ist auch aus fachdidaktischer Perspektive von großem Interesse. Gerade im Deutschunterricht, in dem der Film- und Medienbildung eine zentrale Rolle zukommt, erweist sich die Auseinandersetzung mit der emotionalen Dimension des Filmerlebens als besonders gewinnbringend. Der Einsatz audiovisueller Medien zielt grundsätzlich auf die Ausbildung von Filmlesefähigkeit, die Vermittlung medienspezifischer bzw. filmanalytischer Kompetenzen und die Förderung einer kritischen, reflektierten und ästhetisch geschulten Rezeption. Damit einher gehen die Sensibilisierung für filmische Erzähl- und Gestaltungstechniken sowie die Kenntnis über Funktion und Wirkung des Mediums als weitere zentrale didaktische Zielsetzungen. Von der unterrichtlichen Beschäftigung mit Filmen können folglich sämtliche Kompetenzbereiche des Deutschunterrichts profitieren: *Zuhören und Sprechen* beispielsweise durch das Führen von Filmgesprächen oder filmgestützten Diskussionen, *Schreiben* durch verschiedene reflexiv-analytische und kreative Aufgabenformate (etwa die schriftliche Ausarbeitung einer Figurenbiografie), *Lesen* anhand literarischer Vorlagen und anderer filmbezogener Textquellen (z.B. Texte aus Zeitungen, Zeitschriften und dem Internet) sowie *Sprachbewusstsein* durch die Auseinandersetzung mit dem Sprachgebrauch im Film (vgl. Abraham 2018, 71f.; Mosgan 2020, 107f.). Neben der Betrachtung filmästhetischer Mittel wie Einstellungsgrößen, Farb- und Tongestaltung sowie deren emotionslenkender Funktion stellen insbesondere die vorgestellten Empathie-Ebenen des bewährten filmtheoretischen Modells von Hans Jürgen Wulff hilfreiche Analyseinstrumente dar, um emotionale und empathische Prozesse in der Filmrezeption herausarbeiten zu lassen. Dies lohnt sich insofern, als mit Schüler*innen „die Mehrdimensionalität filmischer Empathie mit den jeweiligen individuellen Rezeptionseindrücken“ (Merlin 2020b, 67) in Beziehung gesetzt werden kann und sich dadurch „eine für Unterrichtszwecke [...] reflexive Distanz [...] herstellen lässt“ (ebd.). Aus didaktischer Perspektive eröffnet die Auseinandersetzung mit der emotionalen Dimension des Filmerlebens also vielfältige Möglichkeiten zur Selbsterkundung, zur Förderung der Empathiefähigkeit sowie zur Einübung von Perspektivenübernahme und

Fremdverstehen. Im Sinne eines kompetenten Medienumgangs zählt zur rezeptionsästhetischen Bildung auch die Erfahrung von Andersheit (Alteritätserfahrung). Dieser ist im Deutschunterricht Raum zu geben, um Schüler*innen dabei zu unterstützen, sich auf Irritationen durch Filme einlassen und deren emotionale Wirkung reflektierend nachvollziehen zu können. Für die Analyse emotionalitätsbezogener Phänomene im Film eignen sich rezeptiv-analytische sowie handlungs- und produktionsorientierte Verfahren gleichermaßen. Letztere kommen im Deutschunterricht oft viel zu kurz, gelten jedoch als besonders nachhaltige Form des Lernens, da sie zur selbsttätig handelnden Auseinandersetzung mit dem Medium beitragen und so die Ausbildung kreativer Kompetenzen anregen, weshalb eine Hinführung der Schüler*innen von der Ebene der Analyse und Reflexion zur Produktion angestrebt werden sollte (vgl. Mosgan 2020, 101).

Zur Untersuchung der emotionalen Filmwirkung bietet sich grundsätzlich der Rückgriff auf ein bestimmtes Genre an, das üblicherweise mit spezifischen Emotionen verbunden ist. Als Mittel zur Emotionslenkung kann es emotionale Reaktionen des Publikums bereits vor der eigentlichen Rezeption aktivieren. Aufgrund seines spannenden Handlungsaufbaus, der oft (moralisch) ambivalenten Figuren und des rätsellösenden Charakters gilt der Krimi als eines der populärsten Genres. Zudem stimuliert er eine „Bandbreite an Emotionen“ (Neuhaus 2021, 309) und ermöglicht es, mit ordnungsherstellendem wie ordnungsstörendem Personal zu empathisieren, „Aggressionen stellvertretend auszuleben, also gegen gesellschaftliche Werte und Normen zu verstoßen, und zugleich auch zu bestrafen, um die eigenen moralischen Werte und Normen bestätigt zu sehen“ (vgl. ebd., 309f.). Der Kriminalfilm fordert das Publikum daher in besonderem Maße zur Bewertung von Figuren und Handlung einschließlich des Nachdenkens über moralische Dilemma- und Konfliktsituationen auf. Dies unterstützt im Sinne eines wertorientierten Unterrichts zugleich die Förderung einer differenzierten Urteilsfähigkeit. Neben der Aneignung prototypischer Vorstellungen über das Genre und dem damit verbundenen Erwerb von Genrekompetenz als elementarem Bestandteil der Film- und Medienbildung im Deutschunterricht bietet der spannungsgeladene und emotional aktivierende Kriminalfilm vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten für handlungs- und produktionsorientierte Verfahren zur Auseinandersetzung mit dem Themenschwerpunkt Emotionalität.

Anhand von vier ausgewählten Kriminalfilmen mit unterschiedlicher analytischer Schwerpunktsetzung – Narration, Genderklischees, Sozialkritik und Irritationsmomente – konnte aufgezeigt werden, wie durch ästhetische Mittel und genrespezifische Gestaltung Gefühle der Figuren hervorgehoben, rezeptionsinduzierte Emotionen erzeugt und empathische

Prozesse initiiert werden. Diese Vielseitigkeit hinsichtlich möglicher Analyseansätze unterstreicht die Eignung von Kriminalfilmen für eine unterrichtliche Auseinandersetzung. Die Erkenntnisse aus den exemplarischen Filmanalysen, in denen didaktische Aspekte zugunsten einer detaillierten Herausarbeitung emotionalitätsbezogener Phänomene ausgeklammert wurden, können als Grundlage dienen, um im Deutschunterricht Methoden heranzuziehen, die der Einübung bzw. dem Umgang mit filmtheoretischen Fachbegriffen dienen und zugleich die emotionale Dimension des Filmerlebens in den Fokus rücken. Die Ausklammerung methodisch-didaktischer Konzepte im Anwendungsteil sollte der film- und medienwissenschaftlichen Perspektive innerhalb der Fallanalysen bewusst mehr Raum geben, da diese in der schulischen Praxis von Lehrpersonen aufgrund mangelnder fachlicher Kenntnisse oft vernachlässigt wird. Um die spezifische Wirkung des Kriminalfilms – etwa hinsichtlich des Aufbaus von Erwartungshaltungen, des Weckens entsprechender Emotionen, der Lenkung der Filmwahrnehmung und -rezeption sowie der Umsetzung dieser Wirkung mit besonderen filmischen Gestaltungsmitteln – durchschauen zu lernen (vgl. Mosgan 2020, 102), bieten sich „rezeptiv-analytische Zugänge in Kombination mit produktions- und handlungsorientierten Verfahren in besonderem Maße an“ (ebd.).

Didaktische Zielsetzungen für die Behandlung von Mainstreamfilmen im Allgemeinen und Kriminalfilmen im Besonderen im Rahmen des Deutschunterrichts berücksichtigen neben der gesellschaftlichen Funktion des Mediums Film (z.B. Produktions- und Wirkungsbedingungen) zunehmend rezeptionsästhetische Fragestellungen einschließlich des tatsächlichen Rezeptionsverhaltens der Schüler*innen (vgl. Nusser 2009, 186). Daher sollten für den Einsatz im Deutschunterricht nicht nur die nach wie vor dominierenden Literaturverfilmungen, sondern ebenso Genres wie der Krimi Beachtung finden und im Hinblick auf ihre Funktion sowie ihre möglichen Effekte – so etwa ihr emotionslenkendes Potenzial – untersucht werden (vgl. ebd., 187). Gerade über Wirkungsfragen mit den Lernenden zu reflektieren, erscheint in der schulischen Auseinandersetzung äußerst ergiebig. In diesem Zusammenhang ist es erstrebenswert, bei Rezeptionserfahrungen bzw. -gewohnheiten und Interessen der Schüler*innen nach dem Erleben von Spannung und emotionaler Beteiligung anzuknüpfen und ihnen auch solche Filme anzubieten, die diesen Bedürfnissen gerecht werden können (vgl. ebd., 190). Dies birgt zusätzlich den Vorteil, rezeptiv-analytische sowie handlungs- und produktionsorientierte Zugänge zu erleichtern (vgl. Mosgan 2020, 104). Außerdem kann eine emotionsbezogene Annäherung an den Kriminalfilm dazu beitragen, den Sprach- und Literaturunterricht sinnvoll zu ergänzen bzw. zu erweitern. Die audiovisuelle Sozialisation der Lernenden und ihre Vertrautheit mit dem Medium Film können gezielt als Ausgangspunkt

genutzt werden, um literarisches Lernen zu befördern. Da audiovisuelle und schriftsprachliche Texte einige – vor allem aus der Literatur- und Sprachanalyse bekannte – Textkonstituenten wie Dramaturgie, Erzählstrategien, Figurenkonstellationen oder Genrewissen gemein haben, ergeben sich zahlreiche intermediale Transfermöglichkeiten sowie Anlässe für vergleichende Analysen (vgl. ebd., 107).

Für die Arbeit mit Kriminalfilmen im Deutschunterricht steht den Lehrpersonen eine große methodische Vielfalt aus rezeptions- und produktionsorientierten Verfahren zur Verfügung. Diese reichen von der Transformation eines Filmdialogs in ein Drehbuch und anschließender Verfilmung mit dem Smartphone über Rollenspiele (u.a. eine Gerichtsverhandlung), das Ordnen von Filmzitaten oder transkribierten Abschnitten in die vermutete richtige chronologische Abfolge bis hin zum Herausarbeiten von Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen den Moralsystemen der Figuren ausgehend von Wulffs Ebene der moralischen Empathie. Ebenso bieten sich Verfahren wie das schriftliche Weiterführen der Rekonstruktion eines Mordfalls entsprechend den narrativen Konventionen des idealtypischen Detektivfilms durch Unterbrechung der Filmrezeption und die Veränderung der Erzählperspektive oder Anpassung inhaltlicher Elemente (z.B. Erfinden neuer Details, Einbauen falscher Fährten etc.) an. Sich dabei auf emotionslenkende Phänomene zu konzentrieren, eröffnet – wie dargelegt – neben der Entwicklung von Film- und Medienkompetenz auch gewinnbringende Möglichkeiten im Hinblick auf die Förderung von Empathie. Insbesondere wird deutlich, wie Filme Emotionen von Figuren hervorheben bzw. vermitteln, wie sie diese beim Publikum auslösen und in bestimmte Bahnen lenken. Dies stellt eine Chance dar, die in einem medienbildenden Deutschunterricht nicht ungenutzt bleiben sollte. Obwohl Kriminalfilme bislang nicht zu den primär bevorzugten Genres im Deutschunterricht zählen, wurde im Rahmen dieser Masterarbeit angestrebt, ihr didaktisches Potenzial zu verdeutlichen, ihre Eignung zu bekräftigen und somit auch einen Beitrag zur verstärkten Integration in die schulische Praxis zu leisten. Zudem weist der Themenschwerpunkt Emotionalität zwar eine didaktische Dimension auf, doch die Auseinandersetzung verbleibt weitgehend im fachwissenschaftlichen Diskurs. Eine intensivere Einbindung unter fachdidaktischen Gesichtspunkten erscheint daher sinnvoll.

6 Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abraham, Ulf: Filme im Deutschunterricht. Seelze: Kallmeyer in Verbindung mit Klett ⁴2018. (Praxis Deutsch)

Albrecht, Henning: Leitmotivik in der Filmmusik. Einflüsse auf die visuelle Aufmerksamkeit und emotionale Wirkungen während der Filmrezeption. Baden-Baden: Tectum Verlag 2021.

Anders, Petra / Staiger, Michael u.a.: Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet. Stuttgart: Metzler 2019.

Bartsch, Anne / Eder, Jens / Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln: Von Halem 2007.

Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren ⁵2019.

Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005.

Eder, Jens: Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005, S. 225-242.

Eder, Jens: Gefühle im Widerstreit. *A Clockwork Orange* und die Erklärung audiovisueller Emotionen. In: Bartsch, Anne / Eder, Jens / Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln: Von Halem 2007, S. 256-276.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren Verlag 2014.

Eder, Jens: Empathie und existentielle Gefühle im Film. In: Hagener, Malte / Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld: Transcript-Verlag 2017, S. 237-269.

Ekman, Paul: Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren. Aus dem Engl. übers. von Susanne Kuhlmann-Krieg und Matthias Reiss (Kapitel 10). Heidelberg: Spektrum Akad. Verl. ²2010.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn: Fink ³2013.

Gottscheber, Christin: Der Trailer und sein emotionales Design. Eine vergleichende Untersuchung von emotionalen und spannungserregenden Strategien in den Genres Action und Comedian. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009.

Hagener, Malte / Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld: Transcript-Verlag 2017.

Hediger, Vinzenz: Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912. Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien 5). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/563>.

Heiser, Albert: Das Drehbuch zum Drehbuch. Storytelling, Konzeption und Produktion für Werbefilme, Trailer, Imagefilme und Viral-Videos. Wiesbaden: Springer Nature ³2020.

Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender 2002, S. 62-96.

Hickethier, Knut (Hg.): Filmgenres. Kriminalfilm. Unter Mitarbeit von Katja Schumann. Stuttgart: Reclam 2005.

Höfer, Wolfgang: Medien und Emotionen. Zum Medienhandeln junger Menschen. Wiesbaden: Springer VS 2013.

Kammerer, Ingo / Maiwald, Klaus: Filmdidaktik Deutsch. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2021.

Kepser, Matthis: Handlungs- und produktionsorientiertes Arbeiten mit (Spiel-)Filmen. In: Ders. (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung. Deutsch, Englisch, Geschichte u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. München: kopaed 2010, S. 187-240.

Kniesche, Thomas: Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt: WBG 2015.

Koebner, Thomas / Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Filmgenres. Thriller. Stuttgart: Reclam 2013.

Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: De Gruyter 2011.

Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

Maderthaner, Rainer: Psychologie. 3., vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage. Wien: facultas 2021.

Merlin, Dieter: Filme hören. Auditive Dimensionen der Filmrezeption, am Beispiel ausgewählter Szenen aus *Don't Come Knocking* (2005) und *The Lone Ranger* (2013, TV 1949). In: Medien im Deutschunterricht, Jg. 2/H. 2 (2020a), S. 1-18. Online abrufbar unter: <https://journals.ub.uni-koeln.de/index.php/midu/article/view/638/680> (02.04.2025). DOI: <https://doi.org/10.18716/OJS/MIDU/2020.2.5>.

Merlin, Dieter: Immersivität, Empathie, Kritik. Das unterschätzte Genre *documentary short*. In: Der Deutschunterricht, Jg. 72/H. 3 (2020b), S. 62-70.

Meteling, Arno: Gangsterfilm. In: Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 119-141.

Mosgan, Carolin Lismena: Filmtrailer im Deutschunterricht. Diplomarbeit. Univ. Wien 2020.
Müller-Adams, Elisa: Genderforschung. In: Düwell, Susanne / Bartl, Andrea u.a (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2018, S. 30-35.

Nagy, Hajnalka: Mediale Transformationen als Gegenstand medienästhetischen Lernens. Am Beispiel von Shaun Tans Kurzfilm THE LOST THING und des gleichnamigen Bilderbuchs Die Fundsache. In: Der Deutschunterricht, Jg. 72/H. 3 (2020), S. 29-39.

Neuhaus, Stefan: Der Krimi in Literatur, Film und Serie. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2021.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2009.

Rettenwender, Elisabeth: Psychologie. Linz: Veritas ²2012.

Schuchmann, Kathrin: Raumkonzepte. In: Düwell, Susanne / Bartl, Andrea u.a (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2018, S. 36-42.

Spinner, Kaspar H.: Literarisches Lernen. Aufsätze. Ditzingen: Reclam 2022.

Tan, Ed: Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005, S. 265-287.

Uhrig, Meike: Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film: Eine Interdisziplinäre Studie. Wiesbaden: Springer VS 2015.

Wulff, Hans Jürgen: Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: Montage AV, H. 2 (2001), S. 131-154. Online abrufbar unter: https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/102_2001/10_2_Hans_J_Wulff_Konstellationen_Kontrakte_und_Vertrauen.pdf (02.04.2025)

Wulff, Hans Jürgen: Empathie als Dimension des Filmverstehens. In: Montage AV, H. 1 (2003), S. 136-161. Online abrufbar unter: https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf (02.04.2025).

Wulff, Hans Jürgen: Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005, S. 377-393.

Wuss, Peter: Konflikt und Emotion im Filmerleben. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005, S. 205-222.

Film- und Serienverzeichnis

ANATOMIE EINES FALLS (F 2023, R: Justine Triet, 151 Min., FSK 12). Streaming-Plattform: Prime Video.

GIRL ON THE TRAIN (IND/USA 2016, R: Tate Taylor, 112 Min., FSK 16). Streaming-Plattform: Prime Video.

JOKER (CAN/USA u.a. 2019, R: Todd Phillips, 122 Min., FSK 16). Streaming-Plattform: Prime Video.

KNIVES OUT – MORD IST FAMILIENSACHE (USA 2019, R: Rian Johnson, 130 Min., FSK 12). Streaming-Plattform: Prime Video.

A HAUNTING IN VENICE (USA 2023, R: Kenneth Branagh)

BONNIE UND CLYDE (USA 1967, R: Arthur Penn)

COLLATERAL (USA 2004, R: Michael Mann)

CRIMINAL MINDS (USA 2005-, TV-Serie)

CSI: MIAMI (USA 2002-2012, TV-Serie)

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (USA 1991, R: Jonathan Demme)

DER DENKWÜRDIGE FALL DES MR POE (USA 2022, R: Scott Cooper)

DER FALL COLLINI (D 2019, R: Marco Kreuzpaintner)

DER PATE (USA 1972, R: Francis Ford Coppola)

DER ROSAROTE PANTHER (GB/USA 1963, R: Blake Edwards)

DER TALENTIERTE MR. RIPLEY (USA 1999, R: Anthony Minghella)

DIE DREI ??? – ERBE DES DRACHEN (D 2023 R: Tim Dünschede)

DIE UNFASSBAREN – NOW YOU SEE ME (F/USA 2013, R: Louis Leterrier)

DIE UNFASSBAREN 2 – NOW YOU SEE ME (HK/USA 2016, R: Jon M. Chu)

DEXTER (USA 2006-2013, TV-Serie)

EMIL UND DIE DETEKTIVE (D 2001, R: Franziska Buch)

GESETZ DER RACHE (USA 2009, R: F. Gary Gray)

GONE GIRL – DAS PERFEKTE OPFER (USA 2014, R: David Fincher)

JAMES BOND 007: CASINO ROYALE (GB/USA u.a. 2006, R: Martin Campbell)

JAMES BOND 007: EIN QUANTUM TROST (GB/USA u.a. 2008, R: Marc Forster)

JAMES BOND 007: SKYFALL (GB/USA u.a. 2012, R: Sam Mendes)

JAMES BOND 007: SPECTRE (GB/USA u.a. 2015, R: Sam Mendes)

JAMES BOND 007: KEINE ZEIT ZU STERBEN (GB/USA 2021, R: Cary Joji Fukunaga)

JOHN WICK (USA 2014, R: Chad Stahelski und David Leitch)

JOHN WICK: KAPITEL 2 (IT/USA u.a. 2017, R: Chad Stahelski)

JOHN WICK: KAPITEL 3 (MAR/USA u.a. 2019, R: Chad Stahelski)

JOHN WICK: KAPITEL 4 (D/USA 2023, R: Chad Stahelski)

LIE TO ME (USA 2009-2011, TV-Serie)

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, R: Fritz Lang)

MEIN PARTNER MIT DER KALTEN SCHNAUZE (USA 1989, R: Rod Daniel)

MEMORY – SEIN LETZTER AUFTRAG (USA 2022, R: Martin Campbell)

MISSION: IMPOSSIBLE (CZ/USA 1996, R: Brian De Palma)

MISSION: IMPOSSIBLE II (D/USA u.a. 2000, R: John Woo)

MISSION: IMPOSSIBLE III (D/USA u.a. 2006, R: J. J. Abrams)

MISSION: IMPOSSIBLE – PHANTOM PROTOKOLL (AE/USA u.a. 2011, R: Brad Bird)

MISSION: IMPOSSIBLE – ROGUE NATION (CHN/USA u.a. 2015, R: Christopher McQuarrie)

MISSION: IMPOSSIBLE – FALLOUT (CHN/USA u.a. 2018, R: Christopher McQuarrie)

MISSION: IMPOSSIBLE – DEAD RECKONING (USA 2023, R: Christopher McQuarrie)

MORD IM ORIENTEXPRESS (USA 2017, R: Kenneth Branagh)

MURDER MYSTERY (IT/USA u.a. 2019, R: Kyle Newacheck)

MURDER MYSTERY 2 (USA 2023, R: Jeremy Garelick)

OCEAN'S ELEVEN (USA 2001, R: Steven Soderbergh)

OCEAN'S 12 (USA 2004, Regie: Steven Soderbergh)

OCEAN'S 13 (USA 2007, Regie: Steven Soderbergh)

OCEAN'S 8 (USA 2018, R: Gary Ross)

PAPILLON (CZ/USA u.a. 2017, R: Michael Noer)

PRISON BREAK (GB/USA 2005-2009, 2017, TV-Serie)

PRISONERS (USA 2013, R: Denis Villeneuve)

PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock)

RIPLEY (USA 2024, TV-Serie)

RUSH HOUR (USA 1998, R: Brett Ratner)

RUSH HOUR 2 (HK/USA 2001, R: Brett Ratner)

RUSH HOUR 3 (USA 2007, R: Brett Ratner)

SHERLOCK HOLMES (D/USA 2009, R: Guy Ritchie)

SHERLOCK HOLMES: SPIEL IM SCHATTEN (USA 2011, R: Guy Ritchie)

SHERLOCK (GB/USA 2010-2017, TV-Serie)

TERROR – IHR URTEIL (D 2016, R: Lars Kraume)

TOD AUF DEM NIL (USA 2022, R: Kenneth Branagh)

UNKNOWN IDENTITY (D/GB u.a. 2011, R: Jaume Collet-Serra)

Internetquellen

Bender, Theo / Röwekamp, Burkhard: Film Noir. In: Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmnoir-161> (02.04.2025).

Deutsch Lehrplan für die AHS-Oberstufe. URL: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> (02.04.2025).

ide. informationen zur deutschdidaktik, Jg. 28/H. 2 (2004): Krimi. Hg. von Werner Wintersteiner. Innsbruck u.a.: StudienVerlag. Online abrufbar unter: <https://ide.aau.at/wp-content/uploads/2020/03/2004-2.pdf> (02.04.2025).

Knives Out: USA 2019. Regie: Rian Johnson. Link zum Filmtrailer: <https://www.youtube.com/watch?v=qGqiHJTsRkQ> (02.04.2025).

Sherlock. GB/USA 2010 – 2017. Idee und Produktion: Mark Gatiss u. Steven Moffat. Link zum deutschen Trailer von Staffel 1: <https://www.youtube.com/watch?v=Ez8uASz-e5w> (02.04.2025).

Wintersteiner, Werner: Moderne Märchen. In: ide (informationen zur deutschdidaktik), Jg. 28/H. 2 (2004), 5-7. Online abrufbar unter: <https://ide.aau.at/wp-content/uploads/2020/03/2004-2.pdf> (02.04.2025).

Wulff, Hans Jürgen: anempathetischer / empathetischer Ton. In: Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anempathetischerempathetischerton-5900> (02.04.2025).

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:01:10	99
Abb. 2: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:02:30	99
Abb. 3: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:02:36	99
Abb. 4: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:09:08	100
Abb. 5: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:12:27	100
Abb. 6: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:19:06	100
Abb. 7: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:54:09	103
Abb. 8: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:54:19	103
Abb. 9: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 0:59:42	103
Abb. 10: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 1:42:46	104
Abb. 11: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 2:03:48	104
Abb. 12: KNIVES OUT (2019) – Filmstill 2:04:53	104
Abb. 13: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:15:10	108
Abb. 14: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 0:30:30	108
Abb. 15: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:15:20	108
Abb. 16: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:09:13	110
Abb. 17: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:18:09	110
Abb. 18: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:34:47	110
Abb. 19: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:36:36	112
Abb. 20: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:38:11	112
Abb. 21: GIRL ON THE TRAIN (2016) – Filmstill 1:40:07	112
Abb. 22: JOKER (2019) – Filmstill 0:01:19	115
Abb. 23: JOKER (2019) – Filmstill 0:03:37	115
Abb. 24: JOKER (2019) – Filmstill 0:09:21	115
Abb. 25: JOKER (2019) – Filmstill 0:08:34	117
Abb. 26: JOKER (2019) – Filmstill 0:15:29	117
Abb. 27: JOKER (2019) – Filmstill 0:32:24	117
Abb. 28: JOKER (2019) – Filmstill 1:00:59	120
Abb. 29: JOKER (2019) – Filmstill 1:06:40	120
Abb. 30: JOKER (2019) – Filmstill 1:19:00	120
Abb. 31: JOKER (2019) – Filmstill 1:38:32	122
Abb. 32: JOKER (2019) – Filmstill 1:44:22	122
Abb. 33: JOKER (2019) – Filmstill 1:51:47	122
Abb. 34: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 0:04:22	125
Abb. 35: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 0:04:12	125
Abb. 36: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 0:08:49	125
Abb. 37: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 1:29:24	128
Abb. 38: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 1:36:29	128
Abb. 39: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 1:35:45	128
Abb. 40: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 1:56:37	130
Abb. 41: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 2:09:32	130
Abb. 42: ANATOMIE EINES FALLS (2023) – Filmstill 2:27:21	130

Anhang

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der filmästhetischen Darstellung und Rezeption von Emotionen im Kriminalfilm unter besonderer Berücksichtigung von Prozessen der Emotionslenkung aufseiten des Publikums. Im theoretischen Teil werden zentrale filmästhetische Mittel wie Einstellungsgrößen, Farbdramaturgie und Musik hinsichtlich ihrer emotionalen Wirkungsmacht analysiert. Ergänzend dazu erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Genre Kriminalfilm, der Problematik seiner Klassifizierung, seinen Subgenres, gängigen Merkmalen und prototypischen Figurenkonstellationen. Neben der Darstellung emotionaler Zustände der Figuren innerhalb der Diegese stehen vor allem auch Rezeption und rezeptionsinduzierte Emotionen sowie Phänomene der Empathisierung, die das Verhältnis zu den Leinwandfiguren maßgeblich bestimmen, im Mittelpunkt. Da emotionalitätsbezogene Aspekte im fachdidaktischen Diskurs bislang wenig Berücksichtigung finden, versteht sich die Arbeit als mediendidaktischer Beitrag zur Integration von Filmen im Allgemeinen und Kriminalfilmen im Besonderen – unter dem Blickwinkel einer filmästhetischen Auseinandersetzung – in den Deutschunterricht. Im Anwendungsteil erfolgt die Analyse von vier Kriminalfilmen, die jeweils unter einem spezifischen inhaltlichen Fokus untersucht und mit den gewonnenen Erkenntnissen aus dem Theorieteil in Beziehung gesetzt werden.