

Die Publikumserfahrung Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino

So there he is, isolated, but at the heart of a human environment, of a great gelatin of common soul, of a collective participation, which accordingly amplifies his individual participation. To be isolated and in a group at the same time: two contradictory and complementary conditions ... (Edgar Morin, 1956)¹

[Der Film] ist keine Einsamkeitskunst, sondern eine Mengen-, eine Kollektivkunst. (Rudolf Harms, 1926)²

I. Einführung: Die Urszene der kollektiven Filmerfahrung³

Ich muss etwa acht Jahre alt gewesen sein, als ich mit meinen Eltern in einem Münchner Kino das opulenteste aller Melodramen sah, *Gone with the Wind*⁴. Tief versunken in die faszinierende Welt der Südstaaten, wurde ich durch eine Szene plötzlich unsanft aus jener Tätigkeit gerissen, die ich bis dahin stillschweigend und unreflektiert als unser *gemeinsames* Tun angenommen hatte: das Betrachten des Films. Der Grund dafür war ebenso banal wie unerhört. Rhett Butler hatte Scarlett O'Hara gepackt und seine Lippen auf ihre gedrückt. Und ich, der Achtjährige, war wie vom Donner gerührt. Ein Kuss! Das war einerseits unglaublich aufregend, ja genau genommen war es sogar erregend. Aber gerade deshalb war es gleichzeitig auch außerordentlich peinlich, schließlich saß ich neben meinen Eltern. Mit einem Mal meinte ich, ihre vorwurfsvollen Blicke auf mir zu spüren. Und dieser Eindruck, beobachtet zu werden, veränderte meine Beziehung zu ihnen grundlegend. Während wir vorher tief im gemeinsamen Betrachten des Films verwickelt zu sein schienen, war das Band der Gemeinschaft nun zerrissen. Ich fühlte mich mit einem Mal sehr distanziert und wäre

¹ Edgar Morin: *The Cinema, or the Imaginary Man*. Minneapolis 2005, S. 97.

² Rudolf Harms: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Hamburg 2009, S. 75.

³ Dieser Text ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der auf Englisch unter dem Titel »Collective Viewing. The Cinema and Affective Audience Interrelations« in der Zeitschrift *Passions in Context. The Journal for the History and Theory of Emotions* 1/1 (2010) erschienen ist.

⁴ Vgl. Victor Fleming: *Gone with the Wind*. USA 1939.

gerne noch viel weiter weg gewesen, ja am liebsten wäre ich versunken im Erdboden oder hätte mich aufgelöst in Luft. Was objektiv nur sehr kurz andauerte, zog sich für mich eine schiere Ewigkeit hin. Eine merkwürdig wilde affektive Mischung hatte mich ergriffen: eine Mischung aus *Erregung* (aufgrund des Kusses), *Scham* (aufgrund der Anwesenheit meiner Eltern) und *Ärger* (auf den Film, der mich in diese Situation gebracht hatte).⁵ Damit einher ging eine Metamorphose der phänomenologischen Ich- und Wir-Erfahrung. Ich war mir meiner selbst in stärkerem Maße bewusst; ich fühlte mich auf Distanz gebracht; und ich verspürte einen gewissen Antagonismus zu meinen Eltern.

In dieser *Urszene* der kollektiven Filmerfahrung (wie man in augenzwinkernder Anlehnung an Freud sagen könnte) verdichtet sich ein entscheidendes Merkmal des Kinos – ein Charakteristikum, das selten gewürdigt, im Laufe dieses Aufsatzes aber eine zentrale Rolle spielen wird: Wenn wir einen Film im Kino sehen, sind wir als Zuschauer *immer* Teil einer gemeinsamen Erfahrung und in soziale Beziehungen mit dem Rest des Publikums verstrickt, ob wir uns dessen in vollem Maße bewusst sind oder nicht. Trotz seiner weitgehenden Anonymität zieht der geteilte Raum des Kinos mit seinen absichtsvoll versammelten und ko-präsenten Mitzuschauern eine völlig andere subjektiv erlebte Erfahrung nach sich als der nichtgeteilte Raum des individualisierten und weit verstreuten Publikums vor dem Fernseher oder dem Computerbildschirm. Das Kinopublikum ist daher immer *mehr* – zumindest aber etwas *anderes* – als die Summe seiner Teile. Anders gesagt: Im Dunkel vor der Leinwand macht nicht jeder Einzelne eine *isolierte* Film-Erfahrung für sich – die Film-Erfahrung geht im Kino immer einher mit der Erfahrung, Teil eines Publikums zu sein.

Zu den wenigen Theoretikern, die auf diese Tatsache hingewiesen haben, gehört Roland Barthes mit seinem ebenso schönen wie knappen Text *Beim Verlassen des Kinos*. Entscheidend für die Kinosituation seien, so Barthes, das *Dunkel* des Kinos (das einen wie ein »regelrechter kinematographischer Kokon« umfasst), die *indifferente Fremde* des Raumes, die weitgehende *Anonymität* der Anwesenden und das *dichte Beisammensitzen* der Zuschauer: »In diesem Dunkel des Kinos (einem anonymen, bevölkerten, zahlreichen Dunkel: ach die Langleiwe, die Frustration der sogenannten Privatvorführungen!) ruht die Faszination des Films (gleichviel, welche).«⁶ Für Barthes spielt das Erleben dieser Kinosituation sogar eine gleichgeordnete, wenn nicht sogar wichtigere Rolle als der Film selbst: »Ich kann, spreche ich vom Kino, nie umhin, eher ›Saal‹ zu denken

⁵ Im Jargon jüngerer medienpsychologischer Theorien könnte man auch behaupten: Ein Teil dieser affektiven Mischung wäre gleichbedeutend mit einer Meta-Emotion, in der die Emotion Scham auf eine andere affektive Regung Bezug nimmt, nämlich die körperliche Erregung. Zur Theorie der Meta-Emotionen siehe Christoph Jäger/Anne Bartsch: »Meta-Emotions.« In: Grazer Philosophische Studien 73 (2006), S. 179–204.

⁶ Roland Barthes: *Beim Verlassen des Kinos* (1975). In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M. 2006, S. 376–380, hier S. 377.

als ›Film‹.⁷ Nun dürfte diese Fixierung auf den Saal und die anderen Zuschauer bei den meisten Kinogängern weniger ausgeprägt sein als bei Barthes (einem Theoretiker, der ja nie besondere Vorlieben für den *Film* erkennen hat lassen). Aber auch bei ihnen dürfte es im Laufe des Films Momente geben, in denen sich die Kollektivität des Kinos mehr oder weniger stark bemerkbar macht. Die Frage ist: Welche Momente sind das?

Meine zentrale These lautet: *Besonders auffällig wird unsere soziale Verwicklung im Kino vor allem dann, wenn starke Emotionen und Affekte ins Spiel kommen.* In diesen Momenten kann sich unsere Verstrickung mit den anderen Zuschauern, sonst eher am Rande des Bewusstseinsfeldes, ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit schieben. Sowohl diese Verschiebungen im *Grad* der Bewusstheit werde ich im Folgenden durch eine Reihe phänomenologischer Beschreibungen zu untermauern versuchen als auch die *Art*, wie sich Zuschauer dabei gegenseitig erleben. Zur Veranschaulichung greife ich immer wieder auf persönliche Kinoerlebnisse zurück, was bei manchen Lesern Erstaunen hervorrufen könnte. Auch wenn dieser Schritt auf den ersten Blick ungewöhnlich subjektivistisch erscheinen mag: Die *illustrative Anekdote* dient mir methodisch als anschaulicher Einstieg in eine phänomenologische Beschreibung. Anders ausgedrückt: Anhand des persönlichen Erlebnisses arbeite ich den wiederkehrenden, gemeinsamen Kern vergleichbarer subjektiver Erfahrungen heraus. Der Vorwurf des Subjektivismus trifft also nicht. Und es steht dem Leser natürlich unbenommen, seine eigenen Erfahrungen an die Stelle meiner persönlichen Erlebnisse zu rücken.

Auf einem methodisch ganz anderen Weg kamen die Psychologen Richard Jackson Harris und Lindsay Cook kürzlich zu einem ähnlichen Schluss.⁸ In einem psychologischen Experiment untersuchten sie die Erfahrung negativer Affekte und emotionalen Unwohlseins bei der Filmbetrachtung. Dabei lautet ihr zentraler Befund, dass neben dem Inhalt des Films auch die Mitbetrachter zur Quelle des Unbehagens werden können. Das gilt insbesondere für die eigenen Kinder, die Eltern, Begleitungen beim ersten Date, aber auch Leute, die man nicht besonders gut kennt. Deren schiere Anwesenheit ist vor allem dann unangenehm, wenn die Anwesenheit mit problematisch empfundenem Inhalt interagiert, wie in Fällen von extremer Gewalt oder sexuellen Darstellungen. Als wollten die Autoren meine eingangs beschriebene ›Urszene des kollektiven Filmbetrachtens‹ belegen, schreiben sie: »By far the most uncomfortable combination [...] was watching a sexual movie with one's parents.«⁹

⁷ Ebd.

⁸ Richard Jackson Harris/Lindsay Cook: How Content and Co-Viewers Elicit Emotional Discomfort in Moviegoing Experiences. Where Does the Discomfort Come From and How is Handled? In: Applied Cognitive Psychology (November 2010). Online-Publikation <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/acp.1758/pdf> (16.4.2011).

⁹ Ebd., S. 7.

Darüber hinaus besteht empirische Evidenz auch für den Einfluss der Kopräsenz anderer auf den emotionalen *Ausdruck*. In einer psychologischen Studie zeigten Esther Jakobs et al. ihren Versuchsteilnehmern zwei traurige Szenen aus den Filmen *When a Man Loves a Woman* und *Kramer vs. Kramer*.¹⁰ Mal sahen Probanden die Szene alleine, mal mit einem Bekannten, mal mit Fremden. Das Ergebnis: Traurige Gesichtsausdrücke waren in den kollektiven Situationen *seltener*, als wenn der Zuschauer die Szenen alleine sah: »The finding [...] suggests the operation of a general display rule prescribing that sad feelings should not be shown in situations in which others are implicitly or explicitly present.«¹¹ Die Autoren spekulieren, dass ein Grund das Vermeiden von Peinlichkeit sein könnte oder das Gefühl, in den Augen anderer als dumm dazustehen.¹² Auch wenn es nicht Teil der Studie war, liefern diese Vermeidungsstrategien ein weiteres Indiz dafür, dass starke Emotionen die Bewusstheit der kollektiven Situation erhöhen.

In diesem Aufsatz werde ich drei Vorschläge unterbreiten, wie sich die affektiven Zuschauerbeziehungen des Kinos sinnvoll unterscheiden lassen. Erstens können Emotionen und Affekte wie Freude, Schock und Traurigkeit (sowie die begleitenden Ausdrucksreaktionen Lachen, Schreien und Weinen) den *Grad der Bewusstheit* um unsere soziale Verstrickung mit den anderen Zuschauern verändern. Was zu Anfang von *Gone with the Wind* ein Hintergrundphänomen war, nämlich die Anwesenheit anderer Zuschauer, wurde mir durch die explosive Mischung aus Erregung, Scham und Ärger peinvoll bewusst, verlagerte sich aber im Fortgang des Filmes wieder in den Hintergrund.

Zweitens können starke Emotionen und Affekte nicht nur den Grad der Bewusstheit sondern auch die *Art* modifizieren, wie Zuschauer ihr gegenseitiges Aufeinanderbezogenessein erleben: Sie können die Zuschauererfahrung in Richtung isolierender Individuierung oder kollektiver Integration, in Richtung einer antagonistischen ›Ich-Ihr-Beziehung‹ sozialer Distanz oder einer gegenseitigen ›Wir-Verbundenheit‹ sozialer Nähe verändern. Während mich der Leinwandkuss in Opposition und auf Distanz zu meinen Eltern brachte, schweißte uns das gemeinsame Lachen über die komischen Momente des Films wieder zusammen. Wir rückten phänomenologisch wieder näher aneinander.

Drittens werde ich nach der *Quelle* der Emotionen und Affekte fragen, die für die Bewusstheit der sozialen Verstrickung im Kino verantwortlich sind: Sind diese affektiven Reaktionen vorwiegend auf den *Film* zurückzuführen oder auf die Anwesenheit der anderen *Zuschauer*? Bestimmen die ästhetische Erfahrung oder soziale Aspekte die Beziehung des Publikums zueinander?

¹⁰ Vgl. Luis Mandoki: *When a Man Loves a Woman*. USA 1994; Robert Benton: *Kramer vs. Kramer*. USA 1979.

¹¹ Esther Jakobs/Antony S.R. Manstead/Agneta H. Fischer: Social Context Effects on Facial Activity in a Negative Emotional Setting. In: *Emotion* 1 (2001), S. 51–69, hier S. 64.

¹² Vgl. ebd., S. 65.

Nun könnte man einwerfen, dass diese Form der Klassifizierung und Beschreibung kein neues Licht auf die *kausalen* Mechanismen wirft, wie sich Zuschauer im Kino gegenseitig affektiv beeinflussen – dass ich hier zwar möglicherweise interessante Beobachtungen über das ›Wie?‹ formulierte, diese aber letztlich verzichtbar seien, weil keine Aussagen über das ›Warum?‹ getroffen würden. Dem halte ich entgegen, dass die Beschreibung einer Erfahrungsstruktur schon deshalb eine Form der (Selbst-)Erkenntnis darstellt, weil wir uns nur selten unserer Bewusstheit bewusst sind. Zugespitzt gesagt: Wir *durch*-leben die Erfahrung präreflektiv, aber *er*-leben sie nicht reflektiv. Simon Glendinning bezeichnet die Phänomenologie daher als eine Form der »elucidation, explication or description of something we, in some way, already understand, or with which we are already, in some way, familiar, but which, for some reason, we cannot get into clear focus for ourselves without more ado.«¹³

II. Argumente für einen Blickwechsel in der Filmwissenschaft

Bevor ich jedoch zu meinen drei Klassifizierungsvorschlägen komme, möchte ich einen kurzen Seitenblick auf die Gründe werfen, warum ich einen derartigen Perspektivwechsel in der Filmwissenschaft für naheliegend halte. Wenn Filmwissenschaftler über die emotionalen Erfahrungen des Kinos sprechen, dann vorwiegend in Bezug auf die Verwicklung des Zuschauers mit dem *Film*. Die Erfahrungen der Zuschauer *untereinander* werden kaum untersucht. Sicherlich gibt es einige hilfreiche Ansätze – von Miriam Hansen und Janet Staiger zu Henry Jenkins und Annette Hill.¹⁴ Deren Studien, so unterschiedlich sie im Einzelnen auch sein mögen, haben eines gemeinsam: Sie liefern keine Beschreibung der affektiven Zuschauerbeziehungen während der Filmbetrachtung im Sinne einer subjektiv erlebten Erfahrung. Sie blicken auf die sozialen Beziehungen des Kinos aus einer Dritte-Person-Perspektive und klammern den phänomenologischen Blick der ersten Person aus. Ich schlage daher vor, die Agenda filmwissenschaftlicher Forschung um die subjektiv erlebten affektiven Erfahrungen zu erweitern, die aus dem gemeinsamen Betrachten im Kino resultieren.¹⁵

¹³ Simon Glendinning: *In the Name of Phenomenology*. New York 2007, S. 29.

¹⁴ Vgl. Miriam Hansen: *Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere*. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick 1995, S. 134–152; Janet Staiger: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York 2000; Henry Jenkins: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York 1992; Annette Hill: *Shocking Entertainment. Viewer Response to Movie Violence*. Luton 1997.

¹⁵ In Nachbardisziplinen hat es dazu jüngst einige vergleichbare Überlegungen gegeben. Vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. Paderborn 2008 (hier vor allem Kapitel 9); Tom Cochrane: *Joint Attention to Music*. In: *British Journal of Aesthetics* 49/1 (2009), S. 59–73.

Aber warum sollten wir ausgerechnet jetzt die Frage nach dem Kino und seinem Publikum aus der Perspektive der subjektiv erlebten Erfahrung beantworten? Gibt es prägnante Entwicklungen in der jüngeren Zeit, die eine Untersuchung der kollektiven Kinoerfahrung nahelegen, ja geradezu herausfordern? Meine Antwort lautet: ja, und ich denke, dass vor allem vier Entwicklungen entscheidend sind.

Die wichtigste Veränderung hat ihre Ursache in den technologischen Prozessen der ›Relokation‹ und ›Remediatisierung‹ der Filmerfahrung. Damit ist einerseits die räumliche Veränderung weg vom öffentlichen Ort des Kinos hin zum Privatkonsum und andererseits der mediale Wechsel von der Zelluloidfilm-Projektion hin zu den Digitalbildschirmen gemeint.¹⁶ Längst hat die kollektive Kinoerfahrung ihre zentrale Position eingebüßt. Filme werden heutzutage häufig alleine oder in Kleingruppen angesehen: auf Fernsehbildschirmen, als Videoprojektionen in Kunstgalerien, auf Computermonitoren, auf tragbaren Mobiltelefonen oder iPads, auf Kleinmonitoren in Flugzeugen oder Bussen. Doch genau vor dem Hintergrund dieses Wandels wird das Besondere der kollektiven Kinoerfahrung erst plastisch und greifbar. Gerade die Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen von privatem Individualkonsum ermöglichen es uns qua Vergleich, die sozialen Aspekte der Publikumserfahrung im Kino mit größerer Präzision zu beschreiben. Umgekehrt wird das Kino aber immer häufiger zu einem Ort der Ausstrahlung von Opern-Inszenierungen (der Metropolitan Opera in New York etwa), von Orchester-Aufführungen (zum Beispiel von den Berliner Philharmonikern) oder von Fußball-Spielen (beispielsweise der Champions League).¹⁷ Damit findet eine entgegengesetzte Bewegung statt, die weg führt vom Individualkonsum auf dem kleinen Fernsehbildschirm, hin zum kollektiven Erlebnis im dunklen Raum des Kinos mit Großleinwand. Man könnte sogar behaupten, das Dispositiv Kino kann gerade deshalb zum Ort der Live-Übertragung eines Musik-Ereignisses werden, weil es die perfekten Voraussetzungen liefert für die hochkonzentrierte und doch kollektive Erfahrung, die sich viele jener Leute wünschen, die nicht in der Lage sind, teure Tickets und Flüge nach New York zu zahlen.

¹⁶ Der Filmtheoretiker D.N. Rodowick fasst diese Doppelentwicklung so zusammen: »First, we are witnessing a marked *decentering of the theatrical film experience*, which already has profound consequences for the phenomenology of movie spectatorship. Second, this decentering follows from the *displacement of a ›medium‹* wherein every phase of the film process is being replaced with digital technologies. The experience of cinema and the experience of film are becoming increasingly rare.« D.N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge 2007, S. 27–28 (Kursivierungen im Original).

¹⁷ »High culture performances were common on television in past decades. Operas have long been turned into movies. The market is flooded with DVDs of recorded performances. What is new is that the showings are live, on a big screen and part of a collective experience«, schreibt die *New York Times*. Daniel J. Wakin: *Live On stage, and Now on Screen*. In: *New-York-Times-Supplement*, *Süddeutsche Zeitung*, 22. November 2010.

Eine zweite zentrale Entwicklung, die eine Untersuchung der erlebten Erfahrung des Kinopublikums zu einem zeitgemäßen Vorhaben macht, ist das enorm gewachsene filmwissenschaftliche Interesse an Emotionen und Affekten. In den Arbeiten kognitivistischer, Deleuzianischer und phänomenologischer Herkunft spielte das affektive *Aufeinanderbezogensein* der Zuschauer zwar bisher kaum eine Rolle (eine Ausnahme bilden verstreute Hinweise auf »emotionale Ansteckung« oder »Meta-Emotionen«, die sich auf die Reaktionen anderer Zuschauer beziehen).¹⁸ Dennoch macht die Hinwendung zu filmischen Emotionen und Affekten so unterschiedlicher Forscher wie Ed Tan, Noël Carroll, Carl Plantinga, Elena del Río oder Jennifer Barker eine darüber hinausgehende Untersuchung überhaupt möglich.¹⁹

Auf der Basis dieser Vorarbeiten wird es anderen Forschern leichter möglich, zu argumentieren, dass Momente starker Affektivität mit einer besonderen Bewusstheit um die anderen Zuschauer einhergehen können. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Emotionen und affektive Betroffenheit mit einer räumlichen Veränderung zur Welt einhergehen können, wie das wuchtige Werk des phänomenologischen Philosophen Hermann Schmitz überzeugend deutlich macht. Wir können uns zentrifugal zur Welt hin öffnen, mit einer aktiven Tendenz zum Kontakt, wie im Falle der Freude. Oder unser Gefühlsraum mag sich zentripetal verengen und uns abschotten von der Welt, wie im Falle der Traurigkeit oder Depression.²⁰ Diese Veränderungen des Gefühlsraums haben wichtige Folgen für die affektiven Zuschauerbeziehungen in der Komödie oder dem Melodram. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Emotion der *Scham* (sowie die antizipierende *Angst* vor ihr). Scham hat eine starke soziale Verankerung, da sie den Einzelnen isoliert und exponiert vor einer Gruppe, die tatsächlich bestehen mag oder nur imaginiert ist.

Eine dritte wichtige Entwicklung ist die Rückkehr der Phänomenologie in die Filmwissenschaft. Vor allem aufgrund der bestechenden Arbeiten von Vivian

¹⁸ So schreibt zum Beispiel Carl Plantinga, emotionale Ansteckung »may occur in response either to onscreen characters or to the movie audience that surrounds the viewer at the theater« und Meta-Emotionen »[t]ake as their object the spectator's own responses or the responses of other specators«. Allerdings beschränkt er sich in seinem Buch beinahe ausschließlich auf die emotionale Ansteckung durch die Figuren und auf Meta-Emotionen, die sich auf die eigenen Reaktionen beziehen (Carl Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley 2009, S. 126 und 69).

¹⁹ Vgl. Ed Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine*. Mahwah 1996; Noël Carroll: *Film, Emotion, and Genre*. In: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hgg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore 1999, S. 21–47; Carl Plantinga: *Moving Viewers*; Elena del Río: *Deleuze and the Cinemas of Performance; Powers of Affection*. Edinburgh 2008; Jennifer Barker: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley 2009.

²⁰ Vgl. Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum*. Bonn 1969.

Sobchack findet sie in den letzten Jahren zunehmend Anerkennung.²¹ Die phänomenologische Beschreibung erlaubt als strenge Methode einen Zugang zu geteilten Strukturen *subjektiver* Erfahrung und geht damit weit über impressionistische Aussagen *subjektivistischer* Herkunft hinaus (womit auch das Wiedererleben des Interesses an der Phänomenologie mancher Kognitionswissenschaftler, Neurowissenschaftler und analytischer Philosophen des Geistes zusammenhängen dürfte).²² Gute phänomenologische Beschreibungen liefern wohlbegründete Annahmen, die den wissenschaftlichen Anforderungen intersubjektiver Verifizierbarkeit genügen. Zumindest aber können sie das theoretische und konzeptuelle Fundament für andere filmwissenschaftliche Untersuchungen bereitstellen, die eher auf die strikt empirischen Methoden der Sozialwissenschaften vertrauen. Denn bevor Filmwissenschaftler überhaupt mit qualitativen Interviews oder Fragebögen an die Zuschauer herantreten können, brauchen sie leitende Konzepte und Hypothesen. Da die verschiedenen Formen der Publikumserfahrung jedoch meist präreflektiv bleiben, scheint es ein sinnvoller Weg, zuallererst den geteilten Erfahrungskern über phänomenologische Beschreibungen aus dem impliziten ins explizite Wissen herüberzuholen. Erst dann können Interviews und Fragebögen erstellt werden, die den subjektiven phänomenologischen Beschreibungen aus der ersten Perspektive objektive Analysen aus der dritten Person folgen lassen.

Ein vierter Beweggrund für einen Perspektivwechsel hin zu den sozialen Verstrickungen des Kinos hat noch kaum Eingang in die Filmwissenschaft gefunden: die jüngsten Debatten über kollektive Emotionen, soziale Nähe, emotionale Ansteckung und ›Wir-Intentionalität‹. Man denke dabei an die Arbeiten des Philosophen Hans Bernhard Schmid, des Neurowissenschaftlers John T. Cacioppo oder des Anthropologen Michael Tomasello.²³ In unserem Zusammenhang besonders interessant scheint mir die komplexe Diskussion über Wir- oder kollektive Intentionalität, die in den achtziger Jahren ins Rollen kam und

²¹ Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992; dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley 2004.

²² Siehe dazu unter anderem folgende Arbeiten: Francisco Varela/Jonathan Shear: *First-Person Accounts: Why, What, and How*. In: *Journal of Consciousness Studies* 6/2,3 (1999), S. 1–14; Francisco Varela: *Neurophenomenology. A Methodological Remedy for the Hard Problem*. In: *Journal of Consciousness Studies* 3/4 (1996), S. 330–349; Antoine Lutz/Evan Thompson: *Neurophenomenology. Integrating Subjective Experience and Brain Dynamics in the Neuroscience of Consciousness*. In: *Journal of Consciousness Studies* 10/9,10 (2003), S. 31–52.

²³ Vgl. Hans Bernhard Schmid: *Wir-Intentionalität. Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*. Freiburg 2005; Michael Tomasello/Hannes Rakoczy: *Was macht menschliche Erkenntnis einzigartig? Von individueller über geteilte zu kollektiver Intentionalität*. In: Hans Bernhard Schmid/David Schweikard (Hgg.): *Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen*. Frankfurt a.M. 2009, S. 696–737; John T. Cacioppo/William Patrick: *Human Nature and the Need for Social Connection*. New York 2008; Randall Collins: *Interaction Ritual Chains*. Princeton 2004.

vor allem in den vergangenen Jahren an Fahrt gewann.²⁴ Im Mittelpunkt dieser Debatte steht die Frage, ob wir Handlungen, Überzeugungen, Absichten und Emotionen teilen können. Der Hauptschauplatz der Debatte ist die analytische Philosophie. Doch historisch informierte Protagonisten (wie Hans Bernhard Schmid) beziehen sich auch auf die lange phänomenologische Tradition von Max Scheler, Jean-Paul Sartre und anderen.

Ich glaube, dass es vor dem Hintergrund technologischer Entwicklungen, der Wandlungen von Forschungsschwerpunkten und Methoden innerhalb der Filmwissenschaft sowie umfassenderer Debatten in anderen Disziplinen über Fragen der Kollektivität nicht länger abwegig ist, über die Kollektiverfahrung des Kinos nachzudenken – und dabei auch die Rolle im Auge zu behalten, die Emotionen und Affekte spielen.

III. Der Grad der Bewusstheit der Zuschauerbeziehung

Ich komme nun zum ersten meiner drei Klassifizierungsvorschläge. Emotionen, Affekte und begleitende expressive Reaktionen verändern häufig den *Grad unserer Bewusstheit* um die Kollektivsituation des Kinos. Die Präsenz der Anderen schiebt sich dann von der Peripherie ins Zentrum des Bewusstseinsfeldes. Wie kommt es aber dazu ausgerechnet vor dem Hintergrund dessen, was man als den *Verberge-Effekt* des Kinos bezeichnen könnte?²⁵ Verbergen mich nicht die Dunkelheit, die einseitige Ausrichtung auf die Leinwand, die Stadionbestuhlung, die Lautstärke des Surroundsound-Systems, die relativ große Arm- und Beinfreiheit vor den anderen – und verbergen diese anderen vor mir? Ja – und dennoch entkommen wir als Zuschauer dem impliziten und oft eben auch expliziten Wissen um die anderen Zuschauer nicht. Vielmehr führt das emotionale Auf und Ab eines jeden Films – sein Wechselbad der Gefühle, das Pulsieren der Affekte – zu einem permanenten Verschieben unserer Beziehung zum Rest des Publikums. Diese Beziehung befindet sich in einem kontinuierlichen Wandlungsprozess, der alles andere als statisch ist.

In hochgradig immersiv-antizipierenden Spannungsmomenten mögen wir fast ausschließlich auf das Filmgeschehen fokussiert sein. Doch durch anti-immersive, theatralische Spektakelmomente kann es sehr schnell zu einer Umstrukturierung des Bewusstseinsfeldes kommen. Man denke an aggressiven Humor, körperliche Gewalt, Ekelszenen oder Schockmomente in Slapstickfilmen, Teenagerkomödien, Splatterhorror- oder Slasherfilmen. Wenn ich lache, erschrecke oder starken Ekel verspüre, wirkt es häufig, als würde ich vom Film auf Distanz gebracht, ja als würde ich durch diese auf mich gerichteten, aggressi-

²⁴ Einen Überblick bietet Schmid/Schweikard: Kollektive Intentionalität.

²⁵ Zum Verberge-Effekt (hiding effect) des Kinos, siehe mein Kapitel »Multiplexperiences: Individualized Immersion and Collective Feelings«. In: Julian Hanich: Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear. New York 2010.

ven ästhetischen Strategien aus meiner Versunkenheit gerissen. Schon diese anti-immersiven Spektakelmomente können in einer höheren Bewusstheit der Kopräsenz anderer Zuschauer münden. Noch bewusster werden mir die anderen Zuschauer aber dann, wenn sie ebenfalls lachen, schreien oder angeekelt aufstöhnen. Diese hörbaren Reaktionen durchschneiden nicht nur die Dunkelheit des Saales und übertönen den Soundtrack, sondern signalisieren zugleich die momentanen Emotionen der anderen: Das ist lustig! Das ist schockierend! Das ist ekelhaft!

Abgesehen von diesen deutlich hörbaren Reaktionen der Anderen gibt es aber auch eine *lautlose* Form, wie qua Emotion der Bewusstheitsgrad der gemeinsamen Rezeptionssituation in die Höhe getrieben werden kann. Das ist insbesondere der Fall, wenn soziale Emotionen wie Scham oder Schuld ins Spiel kommen. Sie beruhen nicht notwendigerweise auf tatsächlichen *Interaktionen* – vielmehr wird in diesem Fall häufig ein strafender Blick (oder vielleicht besser: eine auf mich gerichtete und richtende Wahrnehmung) der Anderen imaginiert. Als ich bei der Kussszene in *Vom Winde verweht* die Scham in mir hochsteigen fühlte, lag das an dem von mir *imaginierten* vorwurfsvollen Blick meiner Eltern, den es real höchstwahrscheinlich gar nicht gab. Wichtig für mein intersubjektives Imaginieren einer auf mich gerichteten und mich richtenden Wahrnehmung war in diesem Fall die tatsächliche *Präsenz* der neben mir sitzenden Eltern. Hätte ich den Film alleine gesehen, wäre der imaginierte Vorwurfsblick der Eltern schwächer oder gar nicht vorhanden gewesen.

Momente der Schuld haben eine sehr ähnliche Struktur. Ich verweise dazu auf ein weiteres persönliches Beispiel. Vor einigen Jahren sah ich in einem Kino in San Francisco mit meiner damaligen Freundin, einer jüdischen Amerikanerin, die sehr sensibel auf antisemitische Vorfälle reagierte, den Dokumentarfilm *One Day in September*²⁶. Der Film behandelt den Überfall arabischer Terroristen auf eine Gruppe israelischer Sportler während der olympischen Spiele 1972 in München. Der Regisseur Kevin Macdonald hebt darin sehr deutlich die Inkompetenz der bayerischen Polizei hervor: Hätte sie professioneller gehandelt, wären vermutlich viele Leben gerettet worden. Als Münchner spürte ich ein hohes Maß an Kollektivschuld, *gerade deshalb*, weil ich neben meiner jüdischen Freundin saß. Immer wieder darüber sinnierend, was sie gerade fühlen und denken mochte, trianguлиerte ich zwischen meiner Freundin, dem Film und meinen eigenen Emotionen hin und her. Alleine hätte ich vielleicht mit Wut oder Bedauern reagiert. Durch ihre Präsenz wurde die Situation fundamental in Richtung Schuld verändert. In beiden Fällen – der Scham in *Gone with the Wind* und der Schuld in *One Day in September* – resultierte das Gefühl aus dem Wissen um die Präsenz bestimmter anderer Zuschauer. Umgekehrt waren es aber gerade diese Emotionen, die mir diese anderen Zuschauer besonders gegenwärtig machten. Die Zu-

²⁶ Vgl. Kevin Macdonald: *One Day in September*. Schweiz/Deutschland/Großbritannien 1999.

schauder sind ursächlich für die Emotionen; aber die Emotionen sind die Ursache für die erhöhte Bewusstheit um die Kollektivsituation.

Nun gibt es noch eine dritte Variante, wie Emotionen zum Auslöser für eine Aufmerksamkeitsverschiebung auf die Kollektivsituation des Kinos hin werden können. Ich spreche von den Fällen, in denen wir uns die anderen Zuschauer *aktiv* vergegenwärtigen. Dies kann geschehen, wenn wir eine Bestätigung unserer eigenen Gefühle suchen. Man denke an Momente tiefen Gerührtseins, in denen wir uns kurzzeitig vom Film lösen und darauf fokussieren, dass die gebannte Stille des Kinosaals ein gutes Indiz für das Bewegtsein der anderen Zuschauer ist. Es kann aber auch seinen Grund darin haben, dass wir uns selbst beruhigen wollen. Ein beängstigender Horrorfilm oder Thriller beispielsweise kann den drängenden Wunsch entstehen lassen, die angsttypische phänomenologische Isoliertheit von der sozialen Umgebung und dem damit einhergehenden Eindruck einer Distanz zur Welt aufzuheben, indem wir uns die Anwesenheit anderer vergegenwärtigen und dadurch die Angst partiell zum Verschwinden bringen. Indem ich mich bewusst auf die *geteilte* Angst aller im Saal konzentriere, nehme ich meiner *persönlichen* Angst die Wucht. Wurde uns zuvor die Anwesenheit anderer quasi entgegengedrängt, suchen wir sie in diesem Fall aktiv.

IV. Die Art der Zuschauerbeziehung

Emotionen, Affekte und expressive Reaktionen können aber nicht nur Auswirkungen auf den *Grad der Bewusstheit* sondern auch auf die *Art* haben, *wie* wir unsere Beziehungen zueinander und untereinander erleben. Sie können die sozialen Beziehungen in Richtung Individuierung oder Kollektivierung, Distanzierung oder Gemeinschaft verschieben. Ja, im extremen Fall kommt es entweder zu einer phänomenologisch *distanzierten Ich-Ihr-Beziehung* oder einer phänomenologisch *engen gegenseitigen Wir-Verbindung*.

Beginnen wir am antagonistischen Ende. Die antagonistischen Extremfälle ereignen sich immer dann, wenn das gemeinsame Tun der Filmbetrachtung plötzlich jäh auseinander bricht: entweder aufgrund der hörbaren Reaktion eines anderen Zuschauers oder aufgrund der imaginären Distanzierung im Zuge von Scham oder Schuld. Denken wir uns einen Moment der tiefbewegten Immersion, wenn ein Melodram wie *Casablanca* oder *My Life Without Me* einen seltenen Glücksmoment des sentimental Genießens ermöglicht – und plötzlich jemand höhnisch zu lachen beginnt.²⁷ Die Verachtung und Herablassung, die sich in diesem Gelächter ausdrückt, zerreißt mit einem Mal die tiefe Verwicklung mit dem Film. Indem wir schmerzvoll darauf hingewiesen werden, dass hier ein Zuschauer die Szene ganz anders erlebt und bewertet, zerstört das Lachen die

²⁷ Vgl. Michael Curtiz: *Casablanca*. USA 1942; Isabel Coixet: *My Life Without Me*. Spanien/Kanada 2003.

zentrale Hintergrundannahme der kollektiven Intentionalität, die für uns die Kinosituation wahrscheinlich bis zu diesem Moment bestimmt hat.²⁸ Da die anderen Zuschauer in der Dunkelheit verborgen, vom Surround-Sound übertönt, von ihren Rückenlehnen verdeckt waren, konnten wir vermutlich gar nicht anders, als stillschweigend und implizit anzunehmen, dass die anderen Zuschauer genauso dachten und fühlten wie wir – bis uns jener gehässige Lacher eines Besseren belehrte. In dem Moment, in dem das Gelächter Wut hochkochen lässt, verschiebt sich die Kollektiverfahrung zu einer antagonistisch-distanzierten Ich-Du-Beziehung mit dem Störenfried. In diesem Fall hängt der Antagonismus von einer aktiv-expressiven und bewertenden Emotionsreaktion ab, da der Zuschauer seine Verachtung durch eine nicht-verbale Äußerung kenntlich macht. Das heißt, wir haben es hier mit einer objektiv beobachtbaren Form des Antagonismus zu tun (zumal, wenn wir den anderen Zuschauer anfahren, ruhig zu sein).

Anders ist es, wenn Scham oder Schuld ins Spiel kommen. In diesem Fall ist der Antagonismus eher passiv und verborgen. Da die Opposition von einem *imaginären* Standpunkt abhängt, den ich in der Scham oder Schuld einnehme, ist sie kaum von jemand anderem *beobachtbar*, sondern wird lediglich von der betroffenen Person selbst als distanzierend *erlebt*. Meine Eltern und der Rest des Publikums wussten damals in dem Münchner Kino sicher nicht, welch peinvolle Scham die Situation beim Achtjährigen heraufbeschwor. Wie der Phänomenologe Jack Katz betont, distanziert die Scham das Individuum *von* einer realen oder imaginierten Gemeinschaft, während sie gleichzeitig den Wunsch nach einer Reintegration *in* eben diese Gemeinschaft entstehen lässt.²⁹ Freilich gibt es auch eine Form der Scham, deren Auslöser weniger lautlos ist – ich rede von der Fremdscham über die expressiven Reaktionen anderer. Ein Beispiel: Als ich vor einigen Jahren in einem Berliner Kino den Film *Borat* sah, fingen einige deutsche Zuschauer bei jener berüchtigten »Judenjagd«-Szene laut zu lachen an, in der Pappmaché-Figuren im Stil der antisemitischen »Stürmer«-Karikaturen zur Belustigung des kasachischen Dorfes im Film durch die Straßen getrieben und geschlagen werden.³⁰ Diese Zuschauer hatten offenbar nicht verstanden, dass der kluge jüdische Komiker Sacha Baron-Cohen ihre antisemitischen Tendenzen entblößen wollte. Bei mir rief aber genau dieses völlig unbedarfte Lachen eine

²⁸ In diesem Zusammenhang macht der Philosoph Hans Bernhard Schmid eine wichtige phänomenologische Beobachtung: »It seems that in everyday life, we experience only very few of our conscious states as our personal conscious states. In fact, it seems that we take our conscious states to be our own only where we have reason to think that our conscious states might be different from anyone's. Where this is not the case, we simply think what one thinks or what is generally thought, in an a-personal or anonymous mode, as it were. We do not take our thoughts or feelings to be our own in any meaningful sense.« Hans Bernhard Schmid: *Shared Feelings. Towards a Phenomenology of Collective Affective Intentionality*. In: Ders./Katinka Schulte-Ostermann/Nikos Psarros (Hgg.): *Concepts of Sharedness. Essays on Collective Intentionality*. Heusenstamm 2008, S. 59–86, hier S. 78.

²⁹ Vgl. Jack Katz: *How Emotions Work*. Chicago 1999.

³⁰ Vgl. Larry Charles: *Borat*. USA 2006.

stellvertretende Scham hervor, die mich in krasse Opposition zu den Lachern brachte.

In allen vorangegangenen Fällen stehen mir die restlichen Zuschauer als antagonistische Andere einer Ich-Ihr-Beziehung gegenüber. Irgendwo in der Mitte des von mir aufgespannten Kontinuums gibt es jedoch auch eine Form der erlebten Ferne zu den anderen Zuschauern, die nicht auf einem Antagonismus beruht, sondern mit einer *individuierenden* emotionalen Immersion in der Welt des Films zusammenhängt. Wenn wir beispielsweise durch eine Traurigkeits- oder Spannungsszene tief im Film versinken, sind uns die anderen Zuschauer insofern auf *nicht*-antagonistische Art fern, als wir uns ihrer in diesem Immersionsmoment kaum bewusst sind. Im traurigen Weinen sind wir nicht nur passiv-emotional durch den Film gebannt, sondern müssen die Tränen zu einem gewissen Grad aktiv zulassen, eine innere Barriere senken, die den Tränenfluss überhaupt erst erlaubt. Die Tränen des Kinos sind ja kein physiologischer Reflex, wie die Tränen, die ich beim Fahrradfahren an einem kalten Wintertag vergieße. Durch einen »Akt der inneren Kapitulation«, wie Helmuth Plessner schreibt, »vollzieht sich die Ablösung des Menschen aus der Situation normalen Verhaltens im Sinne seiner Vereinsamung. Ergriffen bezieht er sich mit diesem Akt in die anonyme ›Antwort‹ seines Körpers mit ein. So schließt sich der Weinende gegen die Welt ab.«³¹ Im stillen Vergießen der traurigen Tränen fühlen wir uns daher nicht geöffnet zur Welt, sondern gleichsam eingesponnen in einen Kokon, der die Kinosituation an den Rand des Bewusstseinsfeldes schiebt und unseren Aufmerksamkeitsfokus fast komplett auf unsere leibliche Interaktion mit dem Film richtet. Dies ist freilich nur möglich, wenn wir unauffällig weinen. Je näher wir uns dem auffälligen Heulen nähern, desto bedrohlicher wird die Scham, die sich bei vielen Zuschauern hier wiederum regen würde.

Am anderen Ende des Kontinuums schließlich, gibt es die phänomenologisch engen, gemeinsamen Wir-Verbindungen. Diese Momente sind sowohl durch einen hohen Grad an Bewusstheit bestimmt als auch durch das Gegenteil des sozialen Antagonismus: Die Zuschauer erleben eine Szene nicht individuell und parallel nebeneinander, sondern bewusst gemeinsam und dieses Gemeinsame wiederum als sehr ähnlich. Wiederum sind Emotionen und Affekte starke Antriebskräfte. In Momenten der starken affektiven Wir-Verbindung teilen die Zuschauer nicht nur die basale gemeinsame Absicht, die jeden Kinobesuch gründiert, nämlich die Absicht, den Film als Teil einer anonymen Gruppe gemeinsam anzusehen. Sie teilen in diesen Momenten im besten Fall auch Gedanken und Gefühle. Die Absicht des gemeinsamen Tuns (die basale Form der kollektiven Intentionalität) ist der *basso continuo* auf dem verschiedene Kollektivemotionen (die starke Form der kollektiven Intentionalität) ihre Melodie spielen können.

Ich ziehe wiederum ein persönliches Beispiel zur Illustration heran. Im Herbst 2006 kam der Dokumentarfilm *Deutschland – ein Sommermärchen* in die

³¹ Helmuth Plessner: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt a.M. 1970, S. 159.

Kinos.³² Bekanntermaßen handelt er vom Auf und Ab der deutschen Nationalmannschaft während der Fußball-WM, die im vorangegangenen Sommer »zu Gast bei Freunden« war. Als der Film den Moment erreichte, in dem Oliver Neuville das späte, sehnlichst erwartete 1-0 gegen Polen erzielte, passierte etwas Ungewöhnliches: Als wir anonymen Kinobesucher diesen vermutlich intensivsten Moment des gesamten Turniers in einem Multiplex-Kino am Potsdamer Platz wiedersahen, explodierte der Saal in tosenden Applaus und Jubel. Unser freudiger kollektiver Ausbruch schuf ein momentanes Gefühl phänomenologischer Nähe und drückte diese Nähe gleichzeitig für alle gut hörbar aus. Wie ein gigantischer Magnet saugte uns dieser hochemotionale Moment zentripetal zu einer Gemeinschaft zusammen und bescherte uns das flüchtige Gefühl gegenseitiger Verbindung unter anonymen Fremden. Man kann diese Situation nicht beschreiben, indem man sagt: *Ich* war glücklich und *mein Sitznachbar* war glücklich und alle *anderen* waren glücklich. Wir waren nicht individuell sondern *gemeinsam* erfreut. Es war eine kollektive Freude. Natürlich beruhte dieses flüchtige, kollektive Verschweißsein auf unserer gemeinsamen Nationalität und schloss daher die Polen und andere Nationalitäten, die möglicherweise ebenfalls im Saal präsent waren, aus.

Doch es gibt auch andere, unschuldigere Formen der Wir-Verbindung – zum Beispiel das inkludierende Lachen, das beim akrobatischen Slapstick eines Buster Keaton oder Charlie Chaplin aufbrandet. Natürlich ist auch die Komödie nicht frei von der Dialektik aus Inklusion und Exklusion. Wenn ein Teil der Zuschauer über die subtile Komik von Jacques Tati oder die derben Scherze aus *The Hangover* lacht, fühlt sich ein anderer Teil davon möglicherweise überhaupt nicht angesprochen.³³ Doch in diesem Fall beruht der Ausschluss nicht auf einer arbiträren Zuschreibung wie Nationalität, sondern schlicht auf dem Humor des Zuschauers. Hervorgerufen durch die spezifischen räumlichen, sozialen und technologischen Eigenheiten des Kinos sind die kollektiven Emotionen verantwortlich für etwas, das vor dem Beginn des Films nicht existent war: eine gegenseitige Wir-Verbindung unter meist anonymen Fremden. In der Dunkelheit des Kinos können diese Wir-Momente soziologische Kategorien wie Nationalität, Ethnizität, Klasse, Geschlecht, sexuelle Orientierung oder Alter kurzzeitig transzendieren. In diesen phänomenologisch engen Wir-Verbindungen, die uns großes Vergnügen bereiten können, steckt dann auch eine weitere Quelle der Lust am Kino. Wer je eine Komödie alleine zu Hause gesehen hat, weiß, wie hohl das Lachen im leeren Wohnzimmer klingen kann. Ich würde behaupten, dass das lustvolle Gefühl der Kollektivität *zusammen* mit der kollektiv-intentionalen Emotion entsteht und *kausal* abhängig von ihr ist. Mit anderen Worten: Das lustvolle Wir-Gefühl des emotionalen Teilens ist nicht das Gleiche wie die kol-

³² Vgl. Sönke Wortmann: Deutschland – ein Sommermärchen. Deutschland 2006.

³³ Vgl. Todd Philipps: The Hangover. USA 2009.

lektiv geteilte Emotion, sondern hängt ab von ihr. Es ist eine Emotion zweiter Ordnung.

Da diese Wir-Verbindungen nur im kollektiv-intentionalen Ausgerichtetsein auf den Film entstehen, da sie nur *während* und *aufgrund* der kollektiven Kinoerfahrung entstehen, sind diese Wir-Gefühle hochgradig flüchtig. In einem besonders zeitgebundenen Medium wie dem Film, mit seinem typischen Auf und Ab der Gefühle und seinem Pulsieren der Affekte, kommt es während der Rezeption zu einer permanenten Verschiebung, Veränderung, Verlagerung der Zuschauerbeziehungen. Einer Ziehharmonika gleich kann sich das Publikum in einen Moment noch eng zusammengedrückt fühlen, während es im nächsten Augenblick schon wieder in fragmentierte Individuen auseinandergezogen ist. Und wenn es in diesen Formulierungen so klingen mag, als wäre das Publikum nur in diesem Entweder-Oder zu sehen, ist das natürlich falsch: Das Publikum besteht nicht *entweder* als Ansammlung individuierter Einzelzuschauer *oder* als kollektivierte Gesamtheit, sondern kann in diverse Untergruppen zerfallen. Denken wir wiederum an die Komödie: In Filmen mit sehr unterschiedlichen Formen des Humors – derben Scherzen, anspruchsvollen Wortspielen, rauem Slapstick, Ekelhumor oder parodistischen Anspielungen – befinden sich die Zuschauerallianzen in ständigem Wandel. Während sich ein Teil des Publikums durch eine bestimmte Form des Witzes ausgeschlossen fühlen mag, kann sie durch eine andere Gattung des Humors schon wieder perfekt integriert sein. Die Lachkollektive sind offen, flüchtig und haben eine sehr vorübergehende Mitgliedschaft. Ihr Entstehen bleibt zufällig, unkalkulierbar und spontan. Doch in diesen unerwarteten Allianzen liegt gerade ein Reiz des Kinos.

V. Die Quelle der Emotionen und Affekte

Mein dritter und letzter Vorschlag, wie sich ein wenig Ordnung in das Feld der affektiven Zuschauerbeziehungen bringen ließe, betrifft die *Quelle* der Emotionen und Affekte. Resultieren sie primär aus der ästhetischen Erfahrung des Films? Oder beruhen sie vorwiegend auf den sozialen Einflüssen des Kinosaals? Wiederum schlage ich ein Kontinuum vor.

Am einen Ende des Spektrums befinden sich jene affektiven Zuschauerbeziehungen, die *direkt* auf den Film zurückzuführen und von diesem auch intendiert sind. Man denke an das gemeinsame *Lachen* über die Eskapaden von *Borat* oder den Slapstick von Peter Sellers in *The Party*³⁴. Man denke an den kollektiven *Schrei* des Schocks über die Enthüllung der wahren Identität von Norman Bates' Mutter in *Psycho* oder das erschreckende Auftauchen Jasons am Ende von *Friday*

³⁴ Vgl. Blake Edwards: *The Party*. USA 1968.

the 13th.³⁵ Man denke an das gemeinsam angeekelte *Aufstöhnen* über die ›Kotz-Szene‹ zwischen Regan und Father Karras in *The Exorcist* oder die ›Fäkal-Szene‹ am Frühstückstisch in *Trainspotting*.³⁶ Und man denke schließlich an das Jubeln und Applaudieren in *Deutschland – ein Sommermärchen*. Gerade weil diese Emotionen intendiert und punktuell auf einen bestimmten Moment im Film bezogen sind, findet eine starke kollektive Synchronisierung statt, die mit einem Wir-Gefühl einhergehen kann.

Irgendwo in der Mitte des Spektrums finden wir jene affektiven Zuschauerbeziehungen, die nur indirekt auf den Film zurückgehen. Sie sind zwar von ihm in Gang gebracht, stellen aber eher ein unbeabsichtigtes Nebenprodukt dar. So beruhte zum Beispiel meine Scham angesichts des Kusses in *Gone with the Wind* auf meiner erotischen Erregung – aber nur weil meine Eltern neben mir saßen, konnte der Film zur Ursache für mein Schamerlebnis werden. Es versteht sich, dass andere Zuschauer dieses Gefühl nicht notwendigerweise teilten (meine Eltern zum Beispiel) und ich alleine ganz anders empfunden hätte. Oder nehmen wir die Wut, die ein Zuschauer verspürt angesichts des abfälligen Gelächters eines anderen, der damit eine Szene negativ kommentiert, die man selbst als berührend oder spannend oder anderweitig gelungen findet.³⁷ Wiederum ist die Zuschauer-Emotion nicht direkt auf den Film zurückzuführen, denn in diesem Fall bezieht sie sich auf die expressive emotionale Äußerung eines anderen. In beiden Fällen zerfällt das eine *gemeinsame* Tun des Publikums in einzelne *individuelle* Handlungen und lässt so das Band des kollektiven Wir zerreißen.

Am anderen Ende des Kontinuums stehen schließlich jene affektiven Zuschauerbeziehungen, die nicht aus der ästhetischen Erfahrung des Films resultieren, sondern ausschließlich im Hier und Jetzt des Kinosaals verankert sind: die Wut über einen Zuschauer, der während des Films mit dem Handy telefoniert; die Eifersucht über ein sich verliebt küssendes Paar in der Reihe vor einem; oder das Angewidertsein von einem übelriechenden Sitznachbarn. Man sollte diese negativen Formen des emotionalen Einflusses nicht unterschätzen, auch weil sie einer der Gründe für den Rückgang der Kinobesucherzahlen sein könnten. Die drastischste Konsequenz dieser negativen emotionalen Verwicklung führt eine Meldung der Deutschen Presse-Agentur vor Augen, veröffentlicht unter anderem von *Spiegel Online*:

In der lettischen Hauptstadt Riga hat ein Zuschauer den Mitarbeiter eines Kinos erschossen. Der 28-Jährige, ein Anwalt und Absolvent der Polizei-

³⁵ Vgl. Alfred Hitchcock: *Psycho*. USA 1960; Sean S. Cunningham: *Friday the 13th*. USA 1980.

³⁶ Vgl. William Friedkin: *The Exorcist*. USA 1973; Danny Boyle: *Trainspotting*. Großbritannien 1996. Über die Verbindung von kollektivem Lachen, Schreien und Ekel mit bestimmten Formen des amerikanischen Genre-Kinos, siehe die bemerkenswerte Studie von William Paul: *Laughing Screaming*. New York 1995.

³⁷ Vgl. Julian Hanich: *Laugh Is in the Air*. Eine Typologie des Lachens im Kino. In: *Nach dem Film* 12 (2010). <http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air> (16.4.2011).

schule, streckte den 43-Jährigen am Wochenende mit vier Schüssen nieder – während der Ballett-Thriller *Black Swan* [2010] gezeigt wurde. [...] Lokale Medien berichteten, es sei zwischen den Männern zum Streit gekommen, weil das Opfer zu laut Popcorn aß.³⁸

Andererseits ermöglicht das Kino aber auch eine Reihe von positiven Emotionen, wie etwa die Freude über das Wiedersehen mit einem lange vermissten Bekannten. Für Roland Barthes vollzieht sich in der dunklen, anonymen, räumlich indifferenten Kinosituation gar eine »Erotisierung des Ortes«, die daher rührt, dass eine »menschliche Dichte« vorherrscht.³⁹ Dennoch gelangen wir hier an ein Ende der Untersuchung. Diese Formen der Zuschauerbeziehung mögen zwar eine starke Wirkung auf die ästhetische Erfahrung des einzelnen Rezipienten haben. Die Emotionen, auf denen sie beruhen, sind jedoch schlicht zu kontingent und zu wenig kinospezifisch.

Dennoch sollte klar geworden sein, warum ich es für wichtig halte, über die Kollektiverfahrung des Kinos nachzudenken. Die Anwesenheit anderer ist die entscheidende Voraussetzung für das gesamte Spektrum vom Ich-Ihr-Antagonismus bis zur gegenseitigen Wir-Beziehung. Man muss kein cinephiler Kinonostalgiker sein, um die logische Schlussfolgerung zu ziehen: Sehe ich mir einen Film *alleine* an, entgehen mir die sozialen Erfahrungen des Publikums.

Fazit und Diskussion

Vieles von dem, was oben über das Kino gesagt wurde, ließe sich *mutatis mutandis* auch auf die Rezeption von Literatur übertragen – sofern sie *kollektiv* erfahren wird. Autorenlesungen, Poetry Slams oder kollektive Hörspiel-Veranstaltungen sind drei Beispiele für eine Literaturrezeption, die mit einer Publikumserfahrung im oben beschriebenen Sinne einhergeht (von der Aufführung eines Dramas im Theater ganz zu schweigen). Auch hier wird gemeinsam gelacht. Auch hier schämen sich Zuhörer. Auch hier gibt es Momente der Auf- und Erregung. Sowohl im Kino als auch bei der Autorenlesung oder der Hörspiel-Veranstaltung sind entscheidende Grundvoraussetzungen für die Publikumserfahrung erfüllt: die Kopräsenz einer absichtsvoll versammelten Menge von Rezipienten, die intentional auf ein in synchronisierter Gleichzeitigkeit präsentiertes ästhetisches Objekt (den Film, den Text, das Hörspiel) gerichtet sind, um gemeinsam eine ästhetische Erfahrung zu machen.

Und tatsächlich war die Literatur ja lange an eine orale Rezeptionskultur gebunden. Wie Albrecht Koschorke betont, erhält der Rückgang der kollektiven

³⁸ Spiegel Online: Mord bei Black Swan. Mann erschießt Kino-Mitarbeiter. 21. Februar 2011. <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (16.4.2011).

³⁹ Barthes: Beim Verlassen, S. 377.

Rezeption erst im 18. Jahrhundert mit einem größer werdenden Buchmarkt einen starken Schub: »In dem Maß, in dem Dichtung sich in gedruckten Texten materialisiert, die über den expandierenden Buchmarkt des 18. Jahrhunderts den Weg zu lesenden Einzelpersonen findet, büßt sie ihren konkreten Gesellschaftsbezug [...] ein.«⁴⁰ Mit der Verlagerung zur privaten Einzellektüre kommt der Leser aber auch von Zwängen frei, die der mündliche Vortrag und die Kollektivrezeption mit sich bringen können: »Stummes Lesen setzt einen von außen unkontrollierbaren Imaginationsspielraum frei.«⁴¹

Spätestens beim Aspekt der Imagination stößt man jedoch auf einen der entscheidenden medialen Unterschiede zwischen Literatur und Kino: Das Schriftmedium Literatur und das audiovisuelle Medium Film bringen die Einbildungskraft des Rezipienten auf ganz unterschiedliche Weisen ins Spiel. Im Akt des Lesens müssen visuelle und auditive Elemente *stets* konkretisiert werden, während dies beim Betrachten eines Films nur in *besonderen* Fällen gefordert ist.⁴² Diese medialen Differenzen im Detail herauszuarbeiten, wäre die Aufgabe einer noch zu gründenden »allgemeinen und vergleichenden Rezeptionsästhetik«. Folgt man dem in diesem Aufsatz formulierten Argument, dürfte sich diese allgemeine und vergleichende Rezeptionsästhetik einem Aspekt auf keinen Fall verschließen: der Publikumserfahrung.

Film

Benton, Robert: Kramer vs. Kramer. USA 1979.
Boyle, Danny: Trainspotting. Großbritannien 1996.
Charles, Larry: Borat. USA 2006.
Coixet, Isabel: My Life Without Me. Spanien/Kanada 2003.
Cunningham, Sean S.: Friday the 13th. USA 1980.
Curtiz, Michael: Casablanca. USA 1942.
Edwards, Blake: The Party. USA 1968.
Fleming, Victor: Gone with the Wind. USA 1939.
Friedkin, William: The Exorcist. USA 1973.
Hitchcock, Alfred: Psycho. USA 1960.
Mandoki, Luis: When a Man Loves a Woman. USA 1994.
Phillips, Todd: The Hangover. USA 2009.
Wortmann, Sönke: Deutschland – ein Sommermärchen. Deutschland 2006.

⁴⁰ Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999, S. 293.

⁴¹ Ebd., S. 297.

⁴² Siehe zu diesem Thema: Julian Hanich/Hans Jürgen Wulff (Hgg.): Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers. Paderborn (in Vorbereitung).

Forschungsliteratur

- Barker, Jennifer: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley 2009.
- Barthes, Roland: *Beim Verlassen des Kinos* (1975). In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M. 2006, S. 376–380.
- Cacioppo, John T./Patrick, William: *Human Nature and the Need for Social Connection*. New York 2008.
- Collins, Randall: *Interaction Ritual Chains*. Princeton 2004.
- Carroll, Noël: *Film, Emotion, and Genre*. In: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hgg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore 1999, S. 21–47.
- Cochrane, Tom: *Joint Attention to Music*. In: *British Journal of Aesthetics* 49/1 (2009), S. 59–73.
- Del Río, Elena: *Deleuze and the Cinemas of Performance; Powers of Affection*. Edinburgh 2008.
- Glendinning, Simon: *In the Name of Phenomenology*. New York 2007.
- Hanich, Julian/Wulff, Hans Jürgen (Hgg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Paderborn (in Vorbereitung).
- Hanich, Julian: *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York 2010.
- Ders.: *Collective Viewing. The Cinema and Affective Audience Interrelations*. In: *Passions in Context. The Journal for the History and Theory of Emotions* 1 (2010). <http://www.einsteinforum.de/index.php> (25.7.2011)
- Ders.: *Laugh Is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino*. In: *Nach dem Film* 12 (2010). <http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air> (16.4.2011).
- Hansen, Miriam: *Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere*. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick 1995, S. 134–152.
- Harms, Rudolf: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Hamburg 2009.
- Harris, Richard Jackson/Cook, Lindsay: *How Content and Co-Viewers Elicit Emotional Discomfort in Moviegoing Experiences. Where Does the Discomfort Come From and How is Handled?* In: *Applied Cognitive Psychology* (November 2010). Online-Publikation <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/acp.1758/pdf> (16.4.2011).
- Hill, Annette: *Shocking Entertainment. Viewer Response to Movie Violence*. Luton 1997.
- Jäger, Christoph/Bartsch, Anne: *Meta-Emotions*. In: *Grazer Philosophische Studien* 73 (2006), S. 179–204.
- Jakobs, Esther/Manstead, Antony S.R./Fischer, Agneta H.: *Social Context Effects on Facial Activity in a Negative Emotional Setting*. In: *Emotion* 1/1 (2001), S. 51–69.

- Jenkins, Henry: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York 1992.
- Katz, Jack: *How Emotions Work*. Chicago 1999.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999.
- Lutz, Antoine/Thompson, Evan: *Neurophenomenology. Integrating Subjective Experience and Brain Dynamics in the Neuroscience of Consciousness*. In: *Journal of Consciousness Studies* 10/9,10 (2003), S. 31–52.
- Morin, Edgar: *The Cinema, or the Imaginary Man*. Minneapolis 2005.
- Paul, William: *Laughing Screaming*. New York 1995.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley 2009.
- Plessner, Helmuth: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt a.M. 1970.
- Rodowick, D.N.: *The Virtual Life of Film*. Cambridge 2007.
- Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. Paderborn 2008.
- Schmid, Hans Bernhard/Schweikard, David (Hgg.): *Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen*. Frankfurt a.M. 2009.
- Schmid, Hans Bernhard: *Shared Feelings. Towards a Phenomenology of Collective Affective Intentionality*. In: Ders./Katinka Schulte-Ostermann/Nikos Psarros (Hgg.): *Concepts of Sharedness. Essays on Collective Intentionality*. Heusenstamm 2008, S. 59–86.
- Ders.: *Wir-Intentionalität. Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*. Freiburg 2005.
- Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum*. Bonn 1969.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley 2004.
- Dies.: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- Staiger, Janet: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York 2000.
- Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine*. Mahwah 1996.
- Tomasello, Michael/Rakoczy, Hannes: *Was macht menschliche Erkenntnis einzigartig? Von individueller über geteilte zu kollektiver Intentionalität*. In: Hans Bernhard Schmid/David Schweikard (Hgg.): *Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen*. Frankfurt a.M. 2009, S. 696–737.
- Varela, Francisco: *Neurophenomenology. A Methodological Remedy for the Hard Problem*. In: *Journal of Consciousness Studies* 3/4 (1996), S. 330–349.
- Varela, Francisco/Shear, Jonathan: *First-Person Accounts: Why, What, and How*. In: *Journal of Consciousness Studies* 6/2,3 (1999), S. 1–14.

Weitere Quellen

Mord bei Black Swan. Mann erschießt Kino-Mitarbeiter. In: Spiegel Online, 21. Februar 2011.

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (16.4.2011).

Wakin, Daniel J.: Live On stage, and Now on Screen. In: New-York-Times-Supplement, Süddeutsche Zeitung, 22. November 2010.