

Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, David Gaertner, Sarah Greifenstein, Matthias Grotkopp, Michael Lück, Christian Pischel, Cilli Pogodda, Franziska Seewald, Christina Schmitt, Anna Steininger

eMAEX – Ansätze und Potentiale einer systematisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten

1. Filmische Expressivität und Affizierung

„Die Rationalität des Gefühls“ – dieser inzwischen prominente Buchtitel könnte als Überschrift ein ganzes Forschungsprogramm bezeichnen, an dem sich seit etwa 15 Jahren Disziplinen der Geistes-, Sozial- und Humanwissenschaften beteiligen (De Sousa 1997). Der Versuch, Gefühle rational zu beschreiben, sie zu unterscheiden und zu messen und die Frage, ob nicht alles rationale Handeln von Affekten eingfasst ist, markieren dabei zwei weit auseinander liegende Pole, die die Ausdehnung des Forschungsprogramms verdeutlichen mögen. Zwischen der funktionellen Magnetresonanztomographie – kurz fMRT – und der Praktischen Philosophie ist viel Platz, um über Emotionen nachzudenken. Freilich zeichnen sich in der zunehmend interdisziplinär geführten Auseinandersetzung zentrale Fragen ab. Eine dieser zentralen Fragen betrifft das Verhältnis von Medialität und Emotionen. Ob es sich bei der fMRT um ein bildgebendes Verfahren zur Darstellung von Emotionen als Hirnaktivität handelt oder gefragt wird, woran sich Expressivität und Intentionalität einer Handlung fassen lassen – regelmäßig stößt die Diskussion auf den Zusammenhang zwischen Emotionen und den Medien ihrer Erzeugung, Darstellung und Bedeutung. Die spezifische Herausforderung, die sich dabei im Dialog von Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften abzeichnet, lässt sich im Feld der Medienwissenschaften exemplarisch beobachten. Die kulturanalytischen Medienwissenschaften haben die Kompetenz ausgebildet, die ästhetische Strukturierung audiovisueller Mediendarstellungen im Hinblick auf ihre affektiven Wirkungspotentiale zu reflektieren. Ihre Aussagen beziehen sich dabei durchweg auf theoretische Konzeptualisierungen der Zuschauerwahrnehmung, die kaum empirisch erschlossen sind. Demgegenüber hat die sozialwissenschaftlich ausgerichtete Medienforschung Methoden entwickelt, die empirische Aussagen über die Emotionalisierung der Zuschauer durch audiovisuelle Medien ermöglichen. Diese Aussagen aber beziehen die physischen und psychischen Reaktionen des Zuschauers in der Regel allein auf die Medieninhalte, ohne deren ästhetische Strukturierung und medial-performative Präformierung in den Blick zu nehmen.

Teile der gegenwärtigen filmwissenschaftlichen Forschung bemühen sich, diese Kluft zwischen kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten zu schließen.¹ Sie zielen dabei auf die Entwicklung einer Methode, durch die eine analytische Beschreibung der kompositorischen

¹ Hierzu vgl. etwa Eder 2005a, 2005b; Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007; Tan 1996; Smith 2007; Grodal 1997, 2009; Plantinga 2009

Prinzipien filmischer Darstellung in Bezug gesetzt werden kann zur empirischen Untersuchung ihrer emotionalisierenden Wirkung. In diesem Forschungskontext stehen einige Projekte, die – angesiedelt am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* (Freie Universität Berlin) – daran arbeiten, Ergebnisse filmwissenschaftlicher Theoriebildung für die empirische Emotionsforschung zu modellieren und Methoden der Filmanalyse mit solchen der linguistischen und psychologischen Forschung zu verknüpfen. Dazu wird ein elektronisch gestütztes Verfahren entwickelt, das die empirische Deskription des affektiven Potentials von audiovisuellen Medieninhalten ermöglicht, indem es diese in ihrer expressiven Dimension fasst, analysiert und qualifiziert. Dieses standardisierte Verfahren bezeichnen wir als *eMAEX-System* – *electronically based media analysis of expressional movement images*. Ziel von *eMAEX* ist es, ästhetisch orientierte Modelle der Filmanalyse in ein elektronisch basiertes Verfahren der empirischen Deskription von *Ausdrucksbewegungs-Bildern* in *av-Medien* zu überführen.

Das Konzept der Ausdrucksbewegung

Im Hinblick auf die Konzeptualisierung der Zuschauerwahrnehmung im Kino bezieht sich die kognitionstheoretische Medienwissenschaft seit den 80er Jahren vor allem auf Verstehensprozesse der Handlungsdimension. Die Auffassung des Films als fiktionale Handlung führte zunächst zur Beschreibung formaler Standards der filmischen Narration.² Auch für die Erweiterungen kognitionstheoretischer Ansätze auf die emotionale Reaktion der Zuschauer bildet der Prozeß des Verstehens der fiktionalen diegetischen Welt die Rahmung filmischer Wahrnehmung. Selbst dort, wo man versucht, den Film in seiner ästhetischen Ausgestaltung als Gegenstand einer Zuschaueremotion zu fassen, wird diese Emotion als affektive Reaktion auf Prozesse des Verstehens beschrieben. So benennen etwa die Artefakt-Emotionen, die Ed Tan von den Fiktions-Emotionen unterscheidet, die emotionale Dimension der *Bewertung* filmischer Ästhetik durch den Zuschauer (Tan 1996). Damit aber wird die expressive Dimension audiovisueller Bilder ausschließlich auf den Prozess des Film-Verstehens bezogen. In Abgrenzung zu dieser streng funktionalen Sicht auf die emotionalen Anteile der Filmwahrnehmung formuliert das Projekt *eMAEX* seine zentrale Hypothese: Die Elemente der kompositorischen Ordnung eines Films treten zur ästhetischen Formung einer spezifischen Zeitlichkeit zusammen, die sich auf der Ebene des Zuschauers unmittelbar als ein sinnlich ausgestaltetes Wahrnehmungserleben realisiert. Das audiovisuelle Bewegungsbild strukturiert in diesem Ineinander der Zeit des Bildes und der Wahrnehmungszeit einen Empfindungsprozess, der alles Verstehen grundiert und dieses in eine grundlegende Affektorientierung einspannt. Die Frage, wie dieses Ineinandergreifen von Wahrnehmungs- und Emotionalisie-

² Hierzu vgl. etwa Bordwell 1985

rungsprozess filmanalytisch zu beschreiben ist, rückt die spezifische Zeitlichkeit des filmischen Bilds ins Zentrum des Interesses. Auf eben diese Zeitlichkeit bezieht sich das Konzept der Ausdrucksbewegung.

Hugo Münsterberg verweist im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Lichtspiel schon 1916 auf die spezifische Bedeutung der Emotionen für die Filmerfahrung (vgl. 1996, 65ff.). Dabei konzentrieren sich seine Überlegungen auf eben jene Dimension der Affizierung durch Film, die im kognitionstheoretischen Paradigma aus dem Blick gerät – der Ausdruck bzw. das spezifische Verhältnis von Ausdruck und Bewegung. Gerade die Absenz gesprochener Worte im Stummfilm führt Münsterberg zu einer Dimension des Geschehens auf der Leinwand, die nicht in Sprache zu überführen ist: Bewegungen im Spiel des Schauspielers werden zur Basis der Erfahrung einer unmittelbaren, nicht symbolisch vermittelten Emotionalisierung, „Gesten, Handlungen und Mienenspiel sind so eng mit dem psychischen Vorgang einer intensiven Emotion verwoben, dass [...] jede Nuance treffenden Ausdruck finden kann.“(ibid. 65) Wenngleich auch der Begriff der Ausdrucksbewegung bei Münsterberg eng an die physische Präsenz des Schauspielers geknüpft bleibt (ibid. 66), so weisen seine theoretischen Ausführungen bereits den Weg zu einem Verständnis filmischer Expressivität, das über den menschlichen Körper hinausgeht:

Aber unsere bisherigen Erwägungen sind noch einseitig und eng. Wir haben bisher lediglich nach den Mitteln gefragt, durch die der Filmschauspieler sein Gefühl ausdrückt [...]. [G]erade [d]er zusätzliche Gefühlsausdruck durch das Medium der szenischen Umgebung, durch Hintergrund und Bühnenbild, durch Linien und Formen und Bewegungen, steht dem Kinokünstler in einem viel umfassenderen Maße zur Verfügung. [...] Die ganze Klaviatur der Phantasie kann in den Dienst dieser Emotionalisierung der Natur gestellt werden.“(ibid. 67)

Damit erweitert Münsterberg das Verständnis filmischer Expressivität maßgeblich: Der Ausdruck des Schauspiels ist eingebettet in eine szenische Komposition, die emotionale Qualität einer Szene stets verbunden mit einem jeweils spezifischen inszenatorischen Zusammenspiel von Schauspiel, Interieurs, Farben, Valeurs, Perspektive, Kadrage und vielem mehr. Gerade Münsterbergs Hinweis auf die besondere Relevanz der Bewegung im Kino nimmt dabei die Loslösung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vom Körper des Schauspielers vorweg, wie sie Helmuth Plessner neun Jahre später in seinen Ausführungen zu „Bewegungsbildern“ begründet (vgl. 1982, 67ff.). Für Plessner ist die Ausdrucksbewegung kein distinkter Bewegungstyp, sondern vielmehr eine spezifische Bewegungsdimension, die in der Wahrnehmung einer zeitlichen Gestalt begründet liegt:

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.“(ibid. 77)

Das wesentliche Merkmal der Ausdrucksbewegung besteht folglich in ihrer zeitlichen Gestalt, die an jedem Punkt ihres Verlaufs in ihrer Ganzheit realisiert sein muss, will sie als Bewegungsbild im Sinne Plessners erfasst werden³.

In diesem Kontext konnten sich so unterschiedliche Filmästhetiken wie Eisensteins Konzept der *vierten Dimension* (vgl. 1991) oder Balázs' Konzept der *Gefühlsakkorde* (vgl. 1924) auf die Ausdrucksbewegung als zentrale Kategorie beziehen. Zusammengenommen verweisen alle diese Überlegungen auf die Verbindung von Film und Emotion in Form einer spezifischen Dimension kinematografischer Bewegung⁴. Doch inwiefern kann das Konzept der Ausdrucksbewegung leitend für eine systematische Untersuchung der Erzeugung und Modellierung von Emotionen durch Inszenierungsformen audiovisueller Bilder sein?

Um dies zu verstehen, muss man die Empfindungsdimension kinematografischer Bewegung berücksichtigen, wie sie die neo-phänomenologische Filmtheorie entwickelt hat. Das Konzept des *Embodiment* eröffnet einen veränderten Blick auf den Ort der Realisation kinematografischer Bewegung. So legt Vivian Sobchack in ihrer Arbeit zur Phänomenologie der Filme Erfahrung den Grundstein für eine zentrale theoretische Verschiebung (vgl. 1992). Jegliche kompositorisch angelegte Bewegung entfaltet sich außerhalb des physischen Filmmaterials, abseits der Leinwand. Sie materialisiert sich als leibhafte Empfindung des Zuschauers, wird von diesem *verkörpert*:

(T)he film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically.“(ibid. 9)

Wahrnehmung und Expressivität sind in dieser *Verkörperung* unmittelbar verschränkt:

„It is this mutuality of embodied existence and the dynamic movement of its perceptual and expressive relations with and in the world that provide the common denominator of cinematic communication.“(ibid. 13)

Betrachtet man das Konzept der Ausdrucksbewegung aus neo-phänomenologischer Perspektive, wird klar, inwiefern es einen erweiterten Blick auf die kinematografische Erzeugung

³ Für eine historische und systematische Entfaltung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vgl. Kappelhoff 2004.

⁴ vgl. dazu Kappelhoff 2008

und Modellierung von Emotionen eröffnen kann: Die jeweilige Ausdrucksbewegung realisiert sich als leibhafte Empfindung. Diese spezifische Dimension der kinematografischen Bewegung markiert die Schnittstelle zwischen der kompositorischen Gestaltung des Films und seiner Verkörperung im Modus der Empfindung. Damit bietet die Beschreibung und Analyse filmischer Ausdrucksbewegung die Grundlage für eine Methode, mit der die filmische Inszenierung in Bezug zur Emotionalisierung des Zuschauers gesetzt werden kann.

Wie jedoch lässt sich eine solche Methode der Medienanalyse konkret umsetzen? Das Projekt *eMAEX* versucht, die dargelegten Überlegungen methodologisch zu organisieren. Wenn sich die Expressivität des Films in seiner zeitlichen Gestalt begründet, die sich immer zugleich als audiovisuelle Komposition und als Zuschauerempfinden realisiert, tritt die Beschreibung eben dieser spezifischen zeitlichen Dimension des filmischen Bildes ins Zentrum. Eine diese Beschreibung systematisierende Methode muss die kompositorische Gestaltung als eine zeitliche Form kenntlich machen, deren Funktion in der Strukturierung der Empfindungsprozesse von Zuschauern liegt. Damit kann sie den Ausgangspunkt bilden, um kompositorische Gestaltungen und ihre Verlaufsformen als unterschiedliche Affektmuster miteinander zu vergleichen. Sie gründet sich dabei auf die Definition der Ausdrucksbewegung als eine erkennbare dynamische Gestalt, als Bewegungsbild im Sinne Plessners. Damit wird zugleich deutlich, dass die Methode nicht auf der Isolierung eines oder mehrerer kompositorischer Elemente fußen kann. Die analytische Deskription des dynamischen Zusammenspiels der unterschiedlichen Darstellungsebenen des audiovisuellen Bildes setzt vielmehr die Identifikation dynamischer Muster voraus, die sich in diesem Zusammenspiel bilden. Genau hierin unterscheidet sich das *eMAEX*-Projekt von anderen Ansätzen computergestützter Filmanalyse⁵. Die ihm zugrunde liegende methodische Systematik lässt sich standardisieren, nicht jedoch automatisieren. Sie stellt also ein Beschreibungsmodell qualitativer Medienanalyse dar, das auf die affektorientierte Funktion audiovisueller Bildinszenierungen auf der Grundlage zeitlicher Gestalt abhebt. In dieser Fluchtlinie bleibt *eMAEX* als Beschreibungssystematik flexibel für verschiedene Medienformate sowie auch für verschiedene Forschungsperspektiven auf inszenatorische Formen der Emotionalisierung.

Im Folgenden wollen wir die Grundzüge eines Forschungsprojekts zum Hollywood-Kriegsfilm darstellen. Dies ermöglicht es uns, sowohl einen Einblick in die Entwicklung von *eMAEX* zu geben, als auch die systematische Logik des Vorgehens darzulegen. Im Anschluss daran soll am Beispiel von zwei weiteren Forschungsprojekten dargelegt werden, inwiefern *eMAEX* analytisch für spezifische Forschungsfragen perspektiviert werden kann, die sich aus den empirischen Ansätzen anderer Disziplinen ergeben. Abschließend sollen dann die Möglichkeiten einer Anwendung der Methode als Basis experimenteller Empirie umrissen werden.

⁵ Als Beispiel sei hier die automatische Erfassung von Schnitten und Einstellungslängen mittels der *Cinematics*-Software genannt (hierzu vgl. etwa Ross/Grauer/Freisleben 2009).

2. Die Entwicklung von eMAEX am Gegenstand des Hollywood-Kriegsfilms

Das Wissen um die strategisch eingesetzte Mobilisierung der Zuschauerempfindung prägt das Alltagsverständnis des Kriegsfilms. Gerade den audiovisuellen Inszenierungen des Krieges schreibt man die Macht zu, nicht nur auf politische Überzeugungen, sondern auch auf Gefühlseinstellungen einzuwirken. Spricht man von Propaganda, ist damit insbesondere die Mobilisierung von triumphalem Gemeinschaftserleben, Feindseligkeit oder von Opferbereitschaft gemeint. Geht man für die historische oder gesellschaftliche Deutung des Kriegsfilms von der mobilisierenden Wirkung audiovisueller Bilder aus, fragen wir im Projekt *Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung*⁶ zunächst danach, wie sich diese Wirkung auf der Ebene ästhetischer Strategien analytisch fassen lässt. Die Frage zielt auf eine Methode, die die Analyse der kompositorischen Prinzipien filmischer Inszenierung in Bezug setzt zu ihrer emotionalisierenden Wirkung. Der US-amerikanische Kriegsfilm, der im wesentlichen damit begann, dass die Filmproduktion Hollywoods während des Zweiten Weltkriegs propagandistische oder didaktische Aufgaben übernahm, erweist sich in der offensichtlichen Absicht zu mobilisieren als exemplarischer Gegenstand, an den sich diese Frage richten lässt.

Die Frage nach einer analytischen Beschreibung ästhetischer Strategien der Emotionalisierung führt zu einer zweiten Frage: Inwiefern bilden diese Strategien historisch variable Zusammenhänge, die man als spezifische Affektpoetiken des Hollywoodkriegsfilms fassen kann? Diese Frage zielt auf eine Beschreibung des Genres, die sich darauf bezieht, wie die Formen der Inszenierung auch in ihrem Wandel an bestimmte Modi der Zuschauererfahrung gebunden sind. Konkret lautet hier unsere Frage, ob sich der Hollywoodkriegsfilm mit Blick auf seine Affektpoetiken als eine historische Dynamik medialer Organisation des Gemeinschaftsempfindens beschreiben lässt. Lassen sich generell die ästhetischen Strategien der Unterhaltungsform Genrekino als Verbindung von leiblicher Affektivität und kultureller Sinnarbeit in Beziehung setzen zu einer medial konfigurierten Ökonomie der Gefühle?

Die erste Frage nach der analytischen Beschreibung ästhetischer Strategien der Affektmobilisierung stand zunächst im Zentrum der Methodenentwicklung innerhalb des Projekts. Wie lassen sich die kriegsinszenierenden Bilder als Formen beschreiben, deren Funktion ganz wesentlich in affektiver Überwältigung oder doch affektiver Lenkung und Orientierung besteht? Wie lassen sich solche Formen darüber hinaus quer zu den jeweiligen Medienformaten vergleichend analysieren, gleichviel ob dadurch historische, kulturelle oder politische Variationen erfasst werden sollen?⁷ Diese Fragen führten zu der Überlegung, filmanalytische Methoden zu einem deskriptiven Modell empirischer Forschung zu entwickeln. Die Erarbei-

⁶ Seit 2008 Forschungsprojekt 111 am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin. Projektleitung: Hermann Kappelhoff (Filmwissenschaft, FU Berlin).

⁷ Der Frage nach einem gemeinsamen Bilderzyklus der audiovisuellen Kriegsdarstellung in Kino, Fernsehen und Internet widmet sich seit Sommer 2010 aus historischer Perspektive das DFG-Projekt *Inszenierungen des Bildes vom Krieg als Medialität des Gemeinschaftserlebens am Beispiel des Hollywood-Kriegsfilms und dessen Interdependenzen mit audiovisuellen Informationsmedien*. Jenes Projekt baut dabei auf die hier erarbeiteten Methoden und Ergebnisse auf.

tung der methodischen und informationstechnologischen Prinzipien von *eMAEX* ist folglich eng mit dem im Folgenden skizzierten Forschungsprojekt *Affektmobilisierung und mediale Kriegsszenen* verbunden. Die zentrale methodische Herausforderung lag dabei in der Art und Weise, wie man die zeitliche Struktur des Films in Bezug auf seine Expressivität identifizieren, analysieren und beschreiben kann und wie sich diese einzelnen Schritte dann jeweils operationalisieren lassen.

Ein dreistufiges Analysemodell

Eine grundlegende zeitliche Gestaltung des Films erfasst der Zuschauer intuitiv: die Strukturierung durch szenische Einheiten. Richtet man die Frage nach den ästhetischen Strategien der Emotionalisierung zunächst einmal an diese szenische Struktur, wird diese als Affektdramaturgie beschreibbar. In einer Reihe von Vorstudien hat sich herausgestellt, dass das Zuschauerempfinden nicht allein an die Handlungs- und Figurenkonstellationen gebunden ist, sondern sich auf spezifische Inszenierungsformen bezieht. Das Wiedererkennen bestimmter narrativer Stereotype, wie sie die Forschung etwa für den *World War II Combat Film* beschrieben hat (vgl. Basinger 1986), wird begleitet von der Aktivierung bestimmter Affektbereiche durch die Art der Inszenierung. Narration und Inszenierungsweise überlagern einander in der Ebene der Affektdramaturgie. Im Ergebnis der Vorstudien stellten wir fest, dass man von einem begrenzten Arsenal von Standardszenen ausgehen kann – sei es die Trennung des Soldaten von der Geliebten, der Drill, der Kampf, das heroische Opfer eines Einzelnen. Diesen Szenen lassen sich je eigene Formen der Inszenierung zuordnen und mit diesen auch bestimmte Affektbereiche – etwa Angst oder Trauer. Diese komplexe Wechselwirkung zwischen einem narrativen und ikonographischen Wiedererkennungswert einerseits und den sich zeitlich entfaltenden Formen der Inszenierung andererseits bezeichnen wir mit dem Begriff *Pathoszene*. Der Zusammenhang zwischen emotionaler Wirkung und der Tradierung sinnlich verdichteter Formen steht zwar in Bezug zu Pathosformeln im Sinne Aby Warburgs, jedoch unterscheidet sich die Pathoszene von diesem Konzept insofern, als dass sie die affektive Dimension nicht an die symbolisierte Geschichte menschlicher Weltbezüge bindet, sondern an die zeitliche Entfaltung einer audiovisuellen Gestalt. Es handelt sich um spezifische Pathosformen des Kriegsfilmgenres.

Ausgehend von diesen Überlegungen wurde eine erste Liste erarbeitet, in der wir die narrativen wie inszenatorischen Kennzeichen des Genres nach zunächst zwölf Pathoskategorien unterscheiden. Durch diese Kategorien sollte die zeitliche Segmentierung eines Films in Szenen möglichst vollständig bestimmt werden können. Testläufe, bei denen derselbe Film von jeweils fünf oder sechs voneinander unabhängigen Wissenschaftlern in Szenen unterteilt

und diese nach Pathoskategorien bestimmt wurden, eröffneten folgende Zusammenhänge: Zum einen bleiben einzelne Pathoskategorien im filmhistorischen Wandel des Genres erhalten, zum anderen scheinen jedoch die für ihre Definition maßgeblichen Inszenierungsformen historisch gebunden. Aus diesem Grund wurde die weitere Entwicklung der kategorialen Einteilung von *Pathosszenen* an das klassische Kriegsfilm-Genre angelehnt – mit der Aussicht, dass diese Einteilung den Ausgangspunkt liefert für die Beschreibung inszenatorischer Verschiebungen aus medienhistorischer Perspektive. Die Auswertung der Testanalysen ergab schließlich eine Liste von acht Pathoskategorien. Deren erneute Anwendung auf ein Korpus des klassischen Kriegsfilmgenres durch verschiedene von einander unabhängige Wissenschaftler hat ihre Trennschärfe erwiesen. Die Übereinstimmungen bei der zeitlichen Segmentierung und Pathosbestimmung machen deutlich, dass sich die Filme tatsächlich nachvollziehbar als zeitliche Abfolge unterschiedlicher Affektbereiche darstellen lassen.

Nachdem also mehrere Wissenschaftler unabhängig voneinander einen einzelnen Film gemäß der acht Pathoskategorien unterteilen, werden ihre Varianten der zeitlichen Segmentierung nach einem festgelegten Verfahren in einem Masterprotokoll zu finalen Szeneneneinteilungen und Pathosbestimmungen zusammengeführt. Deren Abfolge innerhalb des Filmverlaufs lässt sich dann in eine graphische Darstellung überführen. So lässt sich die übergeordnete Affektdramaturgie des Films als eine Zusammenstellung von Mustern visualisieren, deren Wiederkehr und Varianz schließlich etwas über die spezifische Affektpoetik des Genres und seine historischen Verschiebungen aussagen. In dieser vergleichenden Perspektive zeigte sich, dass die Pathosszenen weniger in einer linearen Abfolge zueinander stehen, sondern Gruppierungen bilden und im Verlauf des Films immer wieder aktualisiert werden (s. Abb.1). Zugleich lässt sich die Veränderung des Genres als Variation dieser Gruppierungen beschreiben. Diese Ergebnisse sprechen dafür, dass die zeitliche Anordnung von Pathosszenen die grundlegende Struktur der Emotionalisierung im Hollywood-Kriegsfilm darstellt.

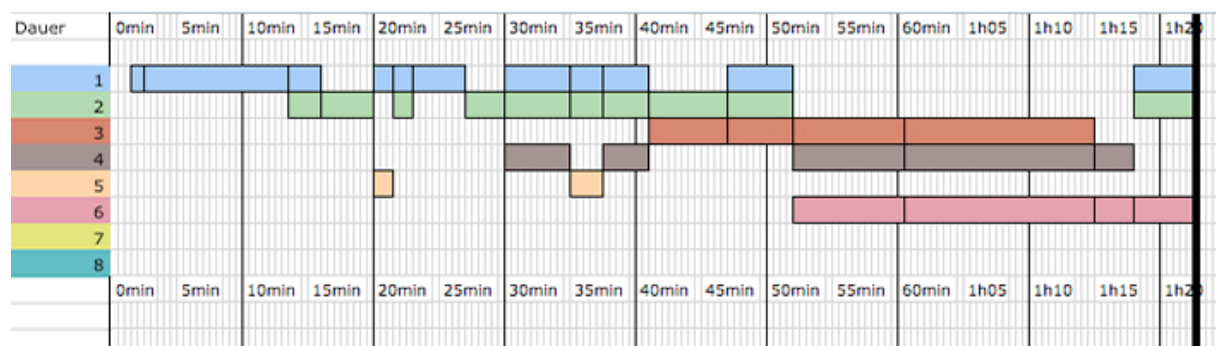


Abb.1: Zeitliche Anordnung (horizontal) der 8 Typen von Pathosszenen (vertikal) in *Gung Ho!* (Ray Enright, USA 1943)

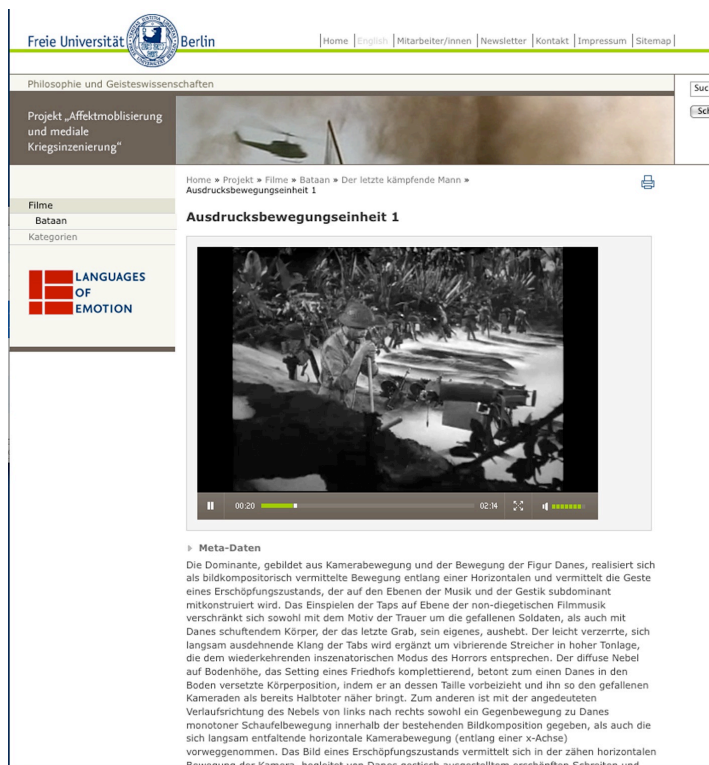
Im Anschluss an diese Identifikation der übergeordneten Affektdramaturgie eines Films liegt der nächste Schritt darin, systematisch zu fassen, wie sich die affektive Orientierung innerhalb der einzelnen Pathoszenen inszenatorisch genau realisiert. Dabei rückte schnell das oben dargelegte Konzept der Ausdrucksbewegung ins Zentrum der methodischen Überlegungen. Erste filmanalytische Beschreibungen der Pathoszenen führten dabei zu einem weiteren zentralen Ergebnis des Projekts: Auch innerhalb der Szenen lassen sich distinkte zeitliche Segmente ausmachen. Diese Segmente sind gekennzeichnet durch eine jeweils eigene kompositorische Logik, die sie als zeitliche Gestalt erkennbar werden lässt. Sie weisen ein kohärentes Verlaufsmuster auf, das dem der Geste entspricht: Anfang, Entwicklung, Ende⁸. Diese von uns als *Ausdrucksbewegungseinheiten* bezeichneten zeitlichen Segmente eröffnen uns die Möglichkeit, die audiovisuelle Komposition einer Pathoszene als dynamisches Muster zu beschreiben. Dieses dynamische Muster wiederum aktiviert die den Pathoszenen jeweils zugeordneten Affektbereiche. Für die Beschreibung der Ausdrucksbewegungseinheiten und des von ihnen innerhalb einer Pathoszene ausgebildeten dynamischen Musters wurde in einer weiteren Reihe von Testläufen eine systematisierte Vorgehensweise erarbeitet. Die Beschreibungen erfolgen schrittweise: Das dynamische Muster einer Pathoszene wird zunächst identifiziert und als *szenische Komposition* von Ausdrucksbewegungen erfasst. Anschließend wird die Szene in ihre Ausdrucksbewegungseinheiten eingeteilt und diese auf den kompositorischen Ebenen des audiovisuellen Bildes beschrieben. Zuletzt wird das Zusammenspiel der zeitlichen Segmente charakterisiert und die in diesem Zusammenspiel aktivierten Affektbereiche der Szene qualifiziert. Diese Qualifizierung ist somit an die standardisierte Analyse rückgebunden und intersubjektiv nachvollziehbar.

Auf Basis der zeitlichen Segmente *Pathoszene* und *Ausdrucksbewegungseinheit* ergeben sich für die Analyse des Hollywoodkriegsfilms im eMAEX-System drei Ebenen der Analyse, in der die Gestaltung des Films als zeitliche Strukturierung von Empfindung erfasst wird:

- a) die zeitliche Segmentierung eines Film nach Szenen und die Bestimmung dieser Szenen nach Pathoskategorien (die affektdramaturgische Makrostruktur eines Films, visualisiert als zeitliche Abfolge von Pathoszenen)
- b) die Identifizierung und Beschreibung der einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten als Segmente der inszenatorischen Mikrostruktur einer Pathoszene
- c) die Beschreibung des Zusammenspiels der jeweiligen Ausdrucksbewegungseinheiten innerhalb einer szenischen Komposition als dynamisches Muster, sowie die Qualifizierung dieses Musters als expressive Verlaufsform, die einen bestimmten Affektbereich aktualisiert.

⁸ Eine genauere Darstellung der Geste und der Gestenphasen folgt in Abschnitt 3 dieses Textes unter *Ausdrucksbewegung und multimodale Metapher*.

Darüber hinaus stellt die Archivierung großer Mengen audiovisuellen Materials sowie dessen Anordnung in vergleichender Perspektive eine zentrale Aufgabe des Projekts dar. Für die Erfassung und Ausgabe des Materials in eMAEX wurde eine Datenstruktur auf Grundlage eines Content Management Systems erarbeitet. Der Aufbau dieser Datenstruktur folgt strikt der entwickelten methodischen Systematik. So ist das durch unseren Untersuchungskorpus repräsentierte Kriegsfilmgenre als Set von Pathoszenen zugänglich. Einzelne Pathoszenen lassen sich darin zudem über ihre zeitlichen Segmente – die Ausdrucksbewegungseinheiten – erschließen oder nach ihrer kategorialen Bestimmung sortieren. Der elektronisch gestützte Zugriff ermöglicht es, vergleichende Studien auf den verschiedenen Ebenen der filmischen Inszenierung durchführen. So lassen sich affektdramaturgische Verlaufsformen über die Geschichte des Genres hinweg untersuchen, dynamische Muster von Szenen etwa mit Blick auf eine ganz bestimmte Pathoskategorie vergleichen oder die Einzelsegmente der kinematografischen Ausdrucksbewegung in einer Mikroanalyse zu einem ausgewählten Film schreiben (s. Abb.2). Die an der Methode des eMAEX-Systems angelehnte CMS-Struktur bietet die Möglichkeit, diese Methode anderen, empirisch orientierten Untersuchungen zugänglich zu machen. In dieser Form des flexiblen Zugriffs auf das audiovisuelle Material verwirklicht sich eine Methode, die dessen expressive Dimension auf die verschiedenen Ebenen bezieht, in denen sich seine zeitlichen Gestalt bildet.



The screenshot shows the website for the 'Projekt „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinzenierung“' at Freie Universität Berlin. The main content area displays a video player for a scene from the film 'Bataan'. The video player shows a black and white film still of soldiers in a trench. Below the video player, there is a section titled 'Meta-Daten' with a detailed analysis of the scene's composition and movement.

Home » Projekt » Filme » Bataan » Der letzte kämpfende Mann » Ausdrucksbewegungseinheit 1

Ausdrucksbewegungseinheit 1

00:20 02:18

» **Meta-Daten**
Die Dominante, gebildet aus Kamerabewegung und der Bewegung der Figur Danes, realisiert sich als bildkompositorisch vermittelte Bewegung entlang einer Horizontalen und vermittelt die Geste eines Erschöpfungszustands, der auf den Ebenen der Musik und der Gestik subdominant mitkonstruiert wird. Das Einspielen der Taps auf Ebene der non-diegetischen Filmmusik verschränkt sich sowohl mit dem Motiv der Trauer um die gefallenen Soldaten, als auch mit Danes schuffendem Körper, der das letzte Grab, sein eigenes, aushebt. Der leicht verzerrte, sich langsam ausdehnende Klang der Taps wird ergänzt um vibrierende Streicher in hoher Tonlage, die dem wiederkehrenden inszenatorischen Modus des Horrors entsprechen. Der diffuse Nebel auf Bodenhöhe, das Setting eines Friedhofs komplettierend, betont zum einen Danes in den Boden versetzte Körperposition, indem er an dessen Taille vorbeizieht und ihn so den gefallenen Kameraden als bereits Halbtooter näher bringt. Zum anderen ist mit der andeuteten Verhaufichtung des Nebels von links nach rechts sowohl ein Gegenbewegung zu Danes monotoner Schaufelbewegung innerhalb der bestehenden Bildkomposition gegeben, als auch die sich langsam entfaltende horizontale Kamerabewegung (entlang einer x-Achse) vorweggenommen. Das Bild eines Erschöpfungszustands vermittelt sich in der zähen horizontalen Bewegung der Kamera, begleitet von Danes gestisch ausgetastetem erschöpften Schreiten und

Abb.2: In eMAEX ist zu den Beschreibungen und Analysematerialien stets der entsprechende Medienclip eingebettet.

Link:

http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/bataan/27_der_letzte_kaempfende_mann/index.html

3. eMAEX als Basis deskriptiver und experimenteller Empirie

Da diese zeitliche Gestalt nicht allein auf Ebene der audiovisuellen Komposition erfasst, sondern auf das Empfindungserleben des Zuschauers bezogen wird, bietet sich hier eine Anschlussmöglichkeit für empirische Untersuchungen. Im Folgenden wollen wir kurz skizzieren, inwiefern die in Auseinandersetzung mit dem Kriegsfilm entwickelten Grundprinzipien von eMAEX – die systematische Sequentialisierung, standardisierte Beschreibung und informationstechnologische Organisation von audiovisuellem Material – auf andere Gegenstände und Forschungsperspektiven übertragbar sind. Erläutert werden kann dies am Beispiel von zwei Projekten, die in ihrer Entwicklung von interdisziplinären Theoriemodellen und empirischen Analysemethoden maßgeblich auf eMAEX zurückgreifen. Es handelt sich hierbei um ein medienwissenschaftlich-linguistisches Forschungsprojekt, das audiovisuelle Inszenierungsformate und sprachlich-gestische Alltagskommunikation aufeinander bezieht, und ein Projekt, das in Kooperation von Medienwissenschaftlern und Neuropsychologen eine methodische Erweiterung für die experimentelle Untersuchung der neuronalen Korrelate filmischer Affizierung erarbeitet.

Ausdrucksbewegung und multimodale Metapher

Das Projekt *Multimodale Metaphorik und Ausdrucksbewegung*⁹ verknüpft die Frage nach der Bedeutung der Ausdrucksbewegung für die Emotionalisierung des Zuschauers mit der Frage, wie sich die Ausdrucksbewegung audiovisueller Bilder zu zentralen Prinzipien der Kommunikation von Emotionen in Alltagssituationen verhält.

Für die Filmwissenschaft eröffnet hier die Metapher eine spezifische Perspektive, in der die zeitlichen Strukturierungen von ästhetischen Mustern in audiovisuellen Darstellungsformen befragt werden: Was ist unter audiovisuellen Metaphern zu verstehen? Wie sind sie konkret ausgestaltet? Wie verhalten sie sich zum affektmodulierenden Potential von Ausdrucksbewegungs-Bildern? Welche Aufschlüsse lassen sich dementsprechend durch eine Untersuchung audiovisueller Metaphern mit Blick auf die Ausdrucksqualitäten des audiovisuellen Bildes gewinnen? Diese Fragen lassen sich an einer Schnittstelle der beiden an diesem Forschungsprojekt beteiligten Disziplinen theoretisch verorten.

Eine der grundlegendsten kognitiv-linguistischen Formulierungen zum Wesen der Metapher stammt von George Lakoff und Mark Johnson: „*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*“ (1980, 5, Herv. i.O.) In filmtheoretischer Perspektive begreift Gilles Deleuze, ohne dass er in *Das Zeitbild* (1991) eine ausführlichere Theorie der Metapher für das filmische Bild entwickeln würde, im Anschluss an

⁹ Seit 2009 Forschungsprojekt 305 am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* an der Freien Universität Berlin. Projektleitung: Hermann Kappelhoff (Filmwissenschaft, FU Berlin) und Cornelia Müller (Europa Universität Viadrina Frankfurt/Oder).

Sergej Eisenstein die Metapher als Verschränkung affektiver und kognitiver Prozesse im Bild. Die Metapher integriere als Einheit von Bild und Begriff „das Denken in das Bild“ (Deleuze 1991, 211). Doch wie genau lässt sich eine solche Verschränkung von perzeptiven, affektiven und kognitiven Prozessen begreifen?

Aktuelle medienwissenschaftliche Ansätze, die ein Konzept der filmischen Metapher entwickeln, schließen oft unmittelbar an einschlägige Metapherntheorien an (Fahlenbrach 2010; Carroll 1996; Whittock 1990). Allen diesen Ansätzen gemeinsam ist, dass sie die filmische Metapher in unmittelbarer Übertragung eines Verständnisses von sprachlichen Metaphern konzeptualisieren – ein Verständnis, das Metaphern als eine statische, bedeutungsgebende Einheit begreift. Ein hierzu konträres Verständnis von Metaphern hat hingegen die kognitive Linguistin und Gestenforscherin Cornelia Müller für die körperlich-sprachliche Alltagskommunikation herausgearbeitet. Diese wird als ein Phänomen gefasst, welches ebenso wie audiovisuelle Inszenierungen multimodal verfasst ist und eine zeitliche Strukturierung aufweist. Nach Müller ist Metaphorizität gerade keine statische Eigenschaft einzelner sprachlicher Einheiten, sondern ein dynamischer Prozess der Aktivierung (Müller 2008a), der sich im Verlauf einer Konversation im Zusammenspiel von Sprache und Geste sequentiell entfaltet (vgl. Müller 2008b, Müller & Cienki 2009, Müller & Tag subm.¹⁰). Die Geste ist, ganz basal, ein Moment des konkreten körperlichen Ausdrucks. Damit ist jedoch genau jene zweite Dimension der Ausdrucksbewegung angesprochen, die das Konzept neben der kompositorischen Gestalt eines audiovisuellen Bildes in sich trägt – hat doch Plessner in phänomenologischer Perspektive den Begriff der Ausdrucksbewegung aus dem mimischen Ausdruck entwickelt. Die Ausdrucksbewegung bezeichnet dabei das Figurative an einer Aktion, eine „*Form-schicht*“ (Plessner 1982, 82, Herv. i.O.) der organischen Bewegung, die in ihrem zeitlichen Phasen-Verlauf eine Ganzheit als Wahrnehmungsform realisiere. Die Gestenforschung formuliert diesen figurativen, gestalthaften Aspekt, der zugleich kohäsive Phasen impliziert, für das von ihr untersuchte Phänomen nun ähnlich: Jene körperliche Bewegung, welche die Geste darstellt, ist als eine zeitlich strukturierte Gestalt (*gesture unit*) erkennbar. In ihrer einfachsten Form entfaltet sich eine solche Bewegungsgestalt aus einer Position der Ruhe heraus über die kohäsiven Phasen von Vorbereitung (*preparation*), gestischem Höhepunkt (*stroke*) und Rückzug in die Ruheposition (*retraction*).¹¹ Genau hierin gründet ihre Analogie zur audiovisuellen Ausdrucksbewegungseinheit, verstanden als eine zeitlich strukturierte Wahrnehmungsgestalt, die von einer Phase des *Beginns* in die Phase der *Entwicklung* übergeht und mit der Phase der *Schließung* endet.

¹⁰ Müller hat dort für den Bereich der Alltagskommunikation eine Methode der *Metaphor Foregrounding Analysis* (MFA) entwickelt. Diese wird derzeit im Forschungsprojekt *Multimodale Metaphorik und Ausdrucksbewegung* an die Erfordernisse einer Analyse der dynamischen Metaphernaktivierung in audiovisuellen Medien angepasst und darüber auch theoretisch weiterentwickelt.

¹¹ Vgl. zur *gesture unit* und ihren Phasen Kendon (1972, 1980, 2004), der diese Erkenntnis als erster formuliert hat. Vgl. zur deutschen Umschreibung dieses eigentlich nur im Englischen vorliegenden Fachvokabulars Fricke 2008.

Hiermit ist präzise das Moment markiert, an dem eine filmanalytische Perspektive auf zeitlich komponierte Ausdrucksbewegungen und ein kognitiv-linguistischer Zugang zu einer gestisch aktivierten, sich in der Zeit entfaltenden Metaphorizität füreinander fruchtbar gemacht werden können – theoretisch wie methodisch. Die Ausgangshypothese lautet dabei, dass man sich den mit Lakoff und Johnson sowie mit Deleuze oben aufgeworfenen Fragen mittels einer Verschränkung von Filmanalyse und kognitiv-linguistischer Analyse nähern kann. Die von Deleuze theoretisch gefasste Einheit von Bild und Begriff, welche sich in filmischen Metaphern ausbilde, wird dann empirisch-deskriptiv untersuchbar: über eine Analyse von audiovisuellen Ausdrucksbewegungsbildern, die diese im Kontext einer dynamischen Aktivierung von Metaphorizität in den Blick nimmt. Eine solche Analyse erlaubt es, das Konzept audiovisueller Metaphern in einem kombinierten Verständnis von Kognition und dynamischen Prinzipien der Affizierung auszuloten. So kann ein auf *eMAEX* basierendes medienanalytischen Verfahren entwickelt werden, um Metaphern als ein *Verstehen und Erleben von etwas durch etwas anderes*, wie es Lakoff und Johnson formuliert haben, innerhalb audiovisueller Inszenierungen qualitativ zu fassen – als metaphorisch strukturierte Ausdrucksbewegung.

Für die Untersuchung von audiovisuellen Metaphern werden die drei *eMAEX*-Analyseebenen, wie sie am Hollywood-Kriegsfilm entwickelt wurden – Affektdramaturgie, Szene, Ausdrucksbewegungseinheit – adaptiert und dem erweiterten Forschungsinteresse entsprechend modifiziert. Ein zentraler Unterschied zur Arbeit am Kriegsfilm besteht darin, dass gerade nicht mit Filmen aus einem Genre-Korpus gearbeitet wird, deren dramaturgische Struktur anhand affekttheoretisch perspektivierter Kategorien von Standardszenen rekonstruiert werden kann. Die Untersuchung erstreckt sich hier transmedial vom Format des Spielfilms bis zu verschiedenen Fernsehformaten. Somit muss die typologische Einteilung kompositorischer Prinzipien hier auf einer anderen Ebene veranschlagt werden: für alle untersuchten audiovisuellen Medieninhalte fungiert jeweils ein spezifischer Metapherentyp als eine Perspektive auf die Ausdrucksbewegung. So wird sukzessive ein Vorgehen erarbeitet, anhand dessen die in *eMAEX* entwickelte Perspektive auf die affektdramaturgische Makrostruktur audiovisueller Medieninhalte mit dem Konzept der metaphorisch strukturierten Ausdrucksbewegung an eine genreunabhängige Ebene der Klassifizierung affektorientierter Inszenierungsstrategien gebunden werden kann. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Frage, in welche Beziehung diese spezifischen Ausdrucksbewegungen zueinander treten können und welche zeitlichen Verlaufsformen damit verbunden sind (beispielsweise dramaturgische Prinzipien der Dehnung, Verdichtung, Rahmung und Wiederholung). So kann über die Verwendung und Anpassung von *eMAEX* eine interdisziplinäre Verständigung über audiovisuelle Bilder eröffnet werden. Diese birgt das Potential, auch zu einem tieferen Verständnis der affektiven Dimension von Ausdrucksbewegungen in der Alltagskommunikation zu führen.

Ausdrucksbewegung und Verkörperung

Die in den vorherigen Abschnitten skizzierten Projekte entwickeln Formen einer intersubjektiven Verständigung über grundlegende Prinzipien audiovisueller Komposition und deren Affektorientierung. Damit schaffen sie eine wesentliche Voraussetzung, diese Prinzipien einer experimentellen Untersuchung zugänglich zu machen. Als Beispiel sei hier die Zusammenarbeit von Medienwissenschaftlern und Neuropsychologen im Projekt *Die Verarbeitung affektiver Information im Medienvergleich* genannt¹². Dort wurde bereits mit der Anwendung von *eMAEX* im Kontext experimenteller Empirie begonnen. Dabei eröffnet die interdisziplinäre Kombination der empirisch-deskriptiven Analyse audiovisueller Medieninhalte mit experimentellen Methoden der empirischen Neuropsychologie beiden Seiten die Möglichkeit, methodische Lücken zu schließen. Auf diesem Wege werden sie in die Lage versetzt, ihre jeweiligen Theorien zur Medialität von Emotionen in Bezug zueinander zu setzen.

In den vergangenen Jahren wurden innerhalb der Neuropsychologie einige Ansätze entwickelt, die affektive Dimension ästhetisch organisierter Wahrnehmungsempfindung als neuronale Verarbeitungsprozesse zu modellieren (Leder et al. 2004; Scherer 2005). Die experimentelle Untersuchung der neuronalen Korrelate filmischer Affizierung fußt jedoch zum jetzigen Zeitpunkt auf einem Verständnis von Film, das diesen lediglich als ein auf Basis behavioraler Methoden emotional klassifiziertes Stimulusmaterial zu fassen vermag (hierzu vgl. etwa Gross/Levenson 1995; Christie/Friedman 2004; Goldin et al. 2005, 2008). Somit verbleiben alle Erkenntnisse und Modelle zur neuronalen Verarbeitung von Film ohne Rückbezug auf ein Verständnis der ästhetischen Formung einer spezifischen Zeitlichkeit, die sich unmittelbar als ausgestaltetes Wahrnehmungsempfinden des Zuschauers realisiert. Genau hier vermag *eMAEX* anzusetzen: Zentrale Prinzipien der zeitlichen Komposition audiovisueller Medieninhalte werden systematisch bestimmt und in ihren Verlaufsformen beschrieben. Damit lässt sich die Zeitlichkeit der neuronalen Verarbeitung in Bezug zur Zeitlichkeit des audiovisuellen Bildes setzen. Auf diesem Wege werden die ästhetisch orientierten Analysemethoden der Filmwissenschaft der empirisch-experimentellen Forschung zugänglich gemacht. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive liegt der Wert einer kombinierten Untersuchung der Zeitlichkeit audiovisueller Medieninhalte und der Zeitlichkeit ihrer physischen Rezeption darin, empirische Forschungsergebnisse auf zentrale Positionen filmwissenschaftlicher Theoriebildung rück zu beziehen. Auf diesem Weg lassen sich grundlegende, mit den Konzepten des *Zeitbilds* und des *Embodiments* verbundene hypothetische Annahmen zur Zuschaueraktivität empirisch fassen und in ihrer Aussagefähigkeit hinsichtlich ästhetisch strukturierter Emotionalisierungsprozesse einschätzen.

¹² Forschungsprojekt 117 am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin. Projektleitung: Hermann Kappelhoff (Filmwissenschaft, FU Berlin), Arthur Jacobs (Psychologie, FU Berlin), Helmut Leder (Psychologie, Universität Wien) und Lars Kuchinke (Psychologie, Ruhr-Universität Bochum).

4. Ausblick: eMAEX und interdisziplinäre Medienforschung

eMAEX stellt einen Ansatz zur systematischen Erschließung der Ausdrucksqualitäten audiovisueller Bewegungsbilder dar. Dabei bleibt es als deskriptive Analyse sowohl gegenüber verschiedenen Medienformaten, als auch gegenüber verschiedenen Forschungsperspektiven flexibel. Indem eMAEX die Ausdrucksqualität audiovisueller Bewegungsbilder an ihre zeitliche Gestalt bindet und diese nicht allein auf Ebene der audiovisuellen Komposition erfasst, sondern auch hypothetisch auf das Empfindungserleben des Zuschauers bezieht, in dem sie sich realisiert, bildet es den Ausgangspunkt für empirische Untersuchungen. Als Methode bearbeitet eMAEX die Schnittstelle von Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften.

Wie eingangs erwähnt, wird der Zusammenhang von audiovisuellen Medien und Emotionen immer häufiger als exemplarisches Untersuchungsfeld für ein grundsätzliches Verständnis der Medialität von Emotionen gefasst. Damit verbindet sich ein wachsendes Interesse verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen an audiovisuellen Medien und ihren Inhalten. In diesem Zusammenhang muss eMAEX als Projekt ausgewiesen werden, das die ästhetisch orientierten Analysemethoden der Filmwissenschaft einer empirischen Medienforschung in allen ihren Bereichen und Ausprägungen zugänglich zu machen sucht. Es überführt diese Analysemethoden in eine komplexe Systematik, die spezifisch auf die Zeitlichkeit filmischer Expressivität und deren Verschränkung mit einer leibhaft gebundenen Wahrnehmungszeit fokussiert ist. Seine informationstechnologische Infrastruktur ermöglicht über die vergleichende Anordnung und Untersuchung großer Datenmengen den Schritt von exemplarischen Einzelanalysen zu einer systematischen Erschließung von Zusammenhängen und Differenzen innerhalb umfangreicher Zusammenstellungen audiovisuellen Materials. Zugleich ist die Systematik flexibel für die Anwendung im Kontext verschiedenster Forschungsfragen und methodischer Zusammenhänge perspektivierbar. Diese Systematik folgt der Programmatik einer wesentlichen Linie filmwissenschaftlicher Theoriebildung: Einer Verknüpfung der Zeitlichkeit von Bewegungsbildern mit Annahmen zum Zusammenhang von ästhetischer Gestaltung und emotionalem Erleben. eMAEX stellt den Versuch dar, diese theoretischen Ansätze in einer systematisierten Weise analytisch zu perspektivieren, um sie in einem erweiterten Anwendungsfeld aus Theoriebildung, deskriptiver und experimenteller Empirie zu situieren. Auf diese Weise soll die Filmwissenschaft in die Lage versetzt werden, ihr genuines Wissen um die ästhetischen Strukturen medialer Affizierung kritisch in die weitläufigen Debatten um die soziale Macht der Bilder und Medien einzubringen, die doch immer wieder als eine Kraft affektiver Überwältigung behauptet wird.

Literatur

- Balázs, Bela (1924) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (Hg.) (2007): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem.
- Basinger, Jeanine (1986) *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. London: Methuen
- Carrol, Noël (1996) *A Note on Film Metaphor*. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 212-223.
- Christie, Israel C., Friedman, Bruce H. (2004) *Autonomic specificity of discrete emotion and dimensions of affective space. A multivariate approach*. In: *International Journal of Psychophysiology* 51, S. 143-153.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- De Sousa, Ronald (1997) *Die Rationalität des Gefühls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eder, Jens (2005a) *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*. In: Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz/v. Keitz, Ursula/Schneider, Alexandra/Tröhler, Margrit (Hg.) (2009) *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. (2. Aufl.) Marburg: Schüren, S. 225-242.
- Eder, Jens (2005b) *Affektlenkung im Film. Das Beispiel Triumph des Willens*. In: Grau, Oliver/Keil, Andreas (Hg.) (2005) *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. Frankfurt a. M.: S. Fischer,
- Eisenstein, Sergej M. (1991) *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. (2. Aufl.) (Übers. u. hg. von Oksana Bulgakova) Leipzig: Reclam.
- Fahlenbrach, Kathrin (2010) *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren (im Erscheinen).
- Fricke, Ellen (2008) *Grundlagen einer multimodalen Grammatik des Deutschen: Syntaktische Strukturen und Funktionen*. Habilitation Europa Universität Viadrina Frankfurt (Oder).
- Gibbs, Raymond W. (2005) *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldin, Philippe R./Hutcherson, Cendri A.C./Ochsner Kevin N./Glover, Gary H./ Gabrieli, John D.E./Gross, James J. (2005) *The neural bases of amusement and sadness. A comparison of block contrast and subject specific emotion intensity regression approaches*. In: *Neuroimages* 27, S. 26-36.
- Goldin, Philippe R./McRae, Kateri/Ramel, Wiveka/Gross, James J (2008) *The Neural Bases of Emotion Regulation. Reappraisal and Suppression of Negative Emotion*. In: *Biological Psychiatry* 63, S. 577-586.
- Grodal, T.K. (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.

- Grodal, T.K. (2009) *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Gross, James J., & Levenson, Robert W. (1995) *Emotion elicitation using films*. In: *Cognition and Emotion* 9, 1, S. 87-108.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk.
- Kappelhoff, Hermann (2008) *Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes*. In: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Paderborn: Fink, S. 301-321.
- Kendon, Adam (1972). *Some Relationships between Body Motion and Speech*. In: *Studies in Dyadic Communication*. Hg. v. Aron Wolfe Siegman & Benjamin Pope. Elmsford: Pergamon Press, S. 177-210.
- Kendon, Adam (1980) *Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance*. In: *Nonverbal Communication and Language*. Hg. v. Mary R. Key. The Hague: Mouton, S. 207-227.
- Kendon, Adam (2004) *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Langacker, Ronald W. (1987) *Foundations of cognitive grammar. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Leder, Helmut/Belke, Benno/Oeberst, Andries/Augustin, Dorothee (2004) *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements*. In: *British Journal of Psychology* 95, S. 489-508.
- Müller, Cornelia (2008a) *Metaphors. Dead and alive, sleeping and waking. A cognitive approach to metaphors in language use*. Chicago: University of Chicago Press.
- Müller, Cornelia (2008b) *What gestures reveal about the nature of metaphor*. In: *Metaphor and Gesture*. Hg. v. Alan Cienki & Cornelia Müller. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 219-245.
- Müller, Cornelia & Alan Cienki (2009) *Words, gestures, and beyond: Forms of multimodal metaphor in the use of spoken language*. In: *Multimodal Metaphor*. Hg. v. Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi. Berlin: Mouton de Gruyter, S. 297-328.
- Müller, Cornelia & Tag, Susanne (subm.) *Attention, Foregrounding, and Embodied Activation. Multimodal Metaphors in Spoken Discourse*. In: *Cognitive Semiotics*.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel – eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. (Hg. v. Jörg Schweinitz) Wien: Synema
- Plantinga, Carl (2009) *Moving viewers. American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.

- Plessner, Helmuth (1982) *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs* [1925]. In: *Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 67-130.
- Ross, Michael/Grauer, Manfred/Freisleben, Bernd (Hg.) (2009) *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview*. Bielefeld: Transcript.
- Scherer, Klaus R. (2005) *What are emotions? And how can they be measured?* In: *Social Science Information* 44, 4, S. 693–727.
- Smith, Greg M. (2007). *Film structure and the emotion system*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sobchack, Vivian Carol (1992) *The address of the eye. A phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Whittock, Trevor (1990) *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.