

Wie Dokumentarfilme uns emotional anregen: Vodka Factory und Forever Yours

von Tina Naber



Die Erforschung von emotiven Wirkungen von Filmen ist in der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung ein stark vernachlässigtes Feld. Einige wenige Beiträge haben sich in der Vergangenheit vornehmlich mit Spielfilmen auseinandergesetzt, den Dokumentarfilm dabei aber gänzlich außen vor gelassen. Mit dem Buch «Dokumentarfilm und Emotion» (2009) habe ich sowohl psychologische Theorien zur Erklärung von Emotionen als auch spielfilmtheoretische Konstrukte erstmals auf den Dokumentarfilm bezogen.

Da die Tagungsreihe ZDOK Theorie und Praxis zusammen bringen möchte, werde ich versuchen, meine wissenschaftlichen Erkenntnisse möglichst anwendungsbezogen darzulegen. Mein Ziel ist es, dem Publikum bzw. dem Leser dieses Beitrags ein Handwerkszeug mitzugeben, um eigene und/oder fremde Filme in ihrer Erzählweise auf die Frage hin zu untersuchen, wie es ihnen gelingt, den Zuschauer emotional anzusprechen. Durch diese Betrachtungsweise lassen sich meiner Auffassung nach spannende und erkenntnisreiche Aufschlüsse für das eigene filmische Schaffen und die dramaturgische Gestaltung von (Dokumentar-)Filmen generieren.

Die Filme der diesjährigen Tagung FOREVER YOURS (Regie: Mia Halme) und VODKA FACTORY (Regie: Jerzy Sladkowski) stehen stellvertretend für den Trend im Kinodokumentarfilm, persönliche, anrührende oder dramatische Geschichten zu erzählen, in denen es um Menschen, ihr Leben und Schicksal geht. Dabei kommen sie dem Spielfilm sehr nahe. Ausgehend von emotions-psychologischen und filmtheoretischen Konzepten möchte ich diese beiden Filme im Folgenden exemplarisch auf ihre emotiven Wirkungen untersuchen, wobei ich mich jedoch vor allem auf den Film VODKA FACTORY beziehen möchte. Da beide Filme ihre Protagonisten in den Mittelpunkt stellen, spielt besonders die Anteilnahme durch Sympathie- und Empathieprozesse eine entscheidende Rolle bei der emotionalen Beteiligung des Zuschauers. Diese Prozesse müssen einerseits im Zusammenhang mit der Narration mitsamt ihrer Informationsvergabe und Krisenstruktur sowie andererseits mit der Informationsverarbeitung und den Bewertungsprozessen des Rezipienten betrachtet werden. Auch Wechselwirkung mit anderen emotiven Prozessen gilt es dabei zu berücksichtigen. Und

auch: welche Mittel stehen dem Dokumentarfilm dabei überhaupt zur Verfügung? Wie unterscheidet er sich hierin vom Spielfilm und welche Gemeinsamkeiten gibt es? In meiner exemplarischen Analyse beider Filme möchte ich hierauf Antworten geben.

Doch zunächst zu den Emotionen und zur entscheidenden Ausgangsfrage, wie Emotionen überhaupt entstehen. Dies möchte ich anhand eines einfachen Beispiels – einer Prüfungssituation – möglichst plausibel darlegen.

Jeder hat im Laufe seiner Biographie Prüfungen absolviert und erinnert sich vielleicht noch relativ genau an die eine oder andere Prüfung und was einem dabei durch den Kopf ging. Im günstigsten Fall ist man während einer Prüfung der Auffassung, dass man sie mit links bewältigen kann, im ungünstigeren Fall, dass man schlecht vorbereitet ist. Derjenige, der die Prüfung als kein Problem ansieht, fühlt sich wahrscheinlich zuversichtlich, womöglich gelassen oder vielleicht gar freudvoll. Der ahnungslose Prüfling empfindet vielleicht Angst, Panik...oder womöglich Gelassenheit?

Was ich versuche an diesem Beispiel deutlich zu machen, ist, dass ein und dieselbe Situation ganz unterschiedliche Emotionen hervorrufen kann, je nachdem wie sie bewertet wird (vgl. Scherer 1999, S.637). Entscheidend für das Zustandekommen einer Emotion ist, ob die Situation in der Person ein Anliegen hervorruft, z.B. indem die Situation an Zielen, Bedürfnissen oder Einstellungen der Person rührt (vgl. Frijda 1986, S.335). Deutlich wird an dem oben beschriebenen Beispiel, dass Emotionen und Kognitionen in einem starken wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen. Diese als Bewertungs- oder Appraisaltheorien bezeichneten Ansätze zur Erklärung von Emotionen haben in der Psychologie einen großen Stellenwert erlangt und finden eine breite Akzeptanz, da sie andere Ansätze wie z.B. neurophysiologische nicht ausschließen und teilweise mit integrieren.

Wenn ein Prüfling also trotz des drohenden Scheiterns gelassen reagiert, ist daraus zu schließen, dass er die Situation nicht negativ bewertet, vielleicht weil für ihn das Bestehen nicht entscheidend ist, weil er sein Studium abbrechen will oder weil er weiß, dass er die Prüfung wiederholen kann. Vielleicht hat er auch einen Super-Spickzettel, von dem er glaubt, dass dieser ihn retten kann. Vielleicht ist er sonst ein Überflieger und die Prüfung ist für seine Gesamtnote nicht wirklich bedeutsam. Die Ausgestaltung einer Emotion ist dementsprechend nicht nur abhängig von der Bewertung der Situation, sondern auch von der Einschätzung der Handlungsmöglichkeiten. So kann das Wissen über den Spickzettel in der Tasche trotz bedrohlicher Prüfung das Gefühl von Gelassenheit hervorbringen. Doch wenn sich der Prüfling an dieser Stelle die Gefahr, die ein Spickzettel mit sich bringen kann, vor Augen führt, dass nämlich beim Erwischtwerden möglicherweise der ganze Abschluss fraglich ist, wird er Gefühle wie Bedrohung und Angst empfinden. Neben der Wahrnehmung der Handlungsmöglichkeiten ist es für das Zustandekommen einer Emotion also auch entscheidend, wie die Handlungsmöglichkeiten bewertet werden. Der Emotionspsychologe Frijda spricht davon, dass diese drei kognitiven Bewertungen –

Einschätzung der Situation, Einschätzung der Handlungsmöglichkeiten und Bewertung dieser Handlungsmöglichkeiten – die jeweilige situative Bedeutungsstruktur («situational meaning structure») herausbilden, die für die jeweils hervorgerufene Emotion verantwortlich ist (vgl. Frijda 1986, S. 194). Ein und dasselbe Ereignis kann, abhängig davon wie es bewertet wird, welche Aspekte hervorgehoben, beachtet oder ignoriert werden bzw. wie die situative Bedeutungsstruktur («situational meaning structure») des betreffenden Momentes eingeschätzt wird, eine Vielfalt an Emotionen hervorrufen.

Das obige Beispiel des Studenten, der zunächst seinen Spickzettel als Rettung, dann aber als Gefahr ansieht und dementsprechend sich aus Gelassenheit in Angst veränderte, zeigt, dass Emotionen nicht statisch sind, sondern dass sie als mehrdimensionale Prozesse aufzufassen sind. Eine Neubewertung der Situation ruft auch eine neue Emotion hervor. Die kognitive Bewertung hat also entscheidenden Einfluss auf die Fortentwicklung der Emotion. Frijda benennt diesen Prozess auch als informationsverarbeitend (vgl. ebd. S. 453). Die Bewertung der «situativen Bedeutungsstruktur» ist dabei auch abhängig von Faktoren wie Erfahrungen, sozialen Normen und Stimmungen.

An dieser Stelle ein kurzer Einschub zu der Differenzierung von Emotionen und Stimmungen, da sie genauso für die Rezeption von Filmen – besonders von solchen mit eher episodenhafter und сюжетloser Struktur – von Bedeutung sind. In der Regel sind die Auslöser von Stimmungen wesentlich diffuser, d.h. häufig fehlt auch der klare Bezug zu einem Auslöser und es liegen gar mehrere vor (vgl. Schmidt-Atzert 1996, S.25). Sie gelten zwar als weniger intensiv, bestehen aber über längere Zeit fort. Jeder kennt aus seiner eigenen Erfahrung wie z.B. die Reihung von kleinen Missgeschicken dazu führen kann, dass sie uns sozusagen als Hintergrundtönung den ganzen Tag «begleiten».

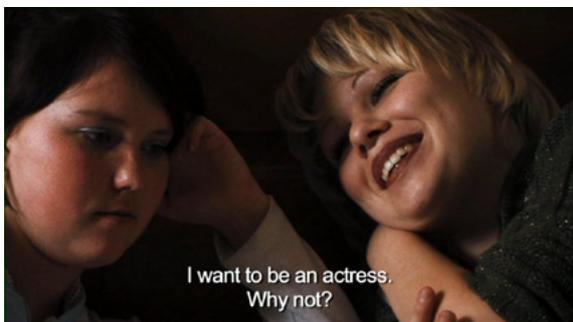
Mit diesem Hintergrundwissen über «affektive Zustände» möchte ich nun zur Ausgangsfrage kommen, wie es Filmen gelingt, Emotionen und Stimmungen beim Zuschauer auszulösen.

Da Kognitionen und Emotionen in solch engem Verhältnis zueinander stehen, ist die Verarbeitung von Informationen eine wichtige Grundlage, um die Entstehung von Emotionen zu erklären. Der Schlüssel für die Evozierung von Emotionen liegt in der Informationsvergabe eines Werkes, die eng mit der Dramaturgie und der Narration zusammenhängt. Um einen Film auf sein emotives Potential zu untersuchen, kommt es darauf an, genau zu berücksichtigen, welche Informationen der Film an welcher Stelle des Filmverlaufs liefert. Es ist also unerlässlich sich mit der genauen Struktur eines jeden Werkes auseinanderzusetzen (Naber 2009, S.95). Aber nicht nur für die Analyse im Nachhinein, sondern gerade im Entstehensprozess z.B. im Rohschnitt kann eine solche dezidierte Konzentration auf die Informationsvergabe helfen, das Filmwerk mit einem gewissen analytischen Abstand auf sein emotives Potential und damit auch seine dramaturgische Stärke hin zu untersuchen. Diese Betrachtungsweise erlaubt es, die Informationsvergabe geschickt zu steuern, mitunter auch Informationen zurückzuhalten, um sie dann erst später einzulösen, was in der kognitiven

bzw. neoformalistischen Filmtheorie auch als Retardation beschrieben wird (vgl. Bordwell 1985, S.37). Obwohl viele Dokumentarfilmregisseure und Cutter geschickt mit der Informationsvergabe spielen, ist meine Erfahrung als Producer, dass im Schnitt meist eher intuitiv vorgegangen wird. Meines Erachtens lohnt es sich mitunter jedoch, diese gewohnten Bahnen zu verlassen und den Blickwinkel auf die kognitive und emotionale Beteiligung des Zuschauers zu richten, um so mitunter zu einem ganz anderen narrativen und dramaturgischen Aufbau zu gelangen.

Im Folgenden möchte ich nun anhand der beiden Filme VODKA FACTORY und FOREVER YOURS Prozesse der kognitiven und emotiven Verarbeitung des Zuschauers verdeutlichen, indem ich auf grundlegende Prinzipien eingehe. Eine eingehende Analyse kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Da bei der Untersuchung emotiver Wirkungen davon ausgegangen wird, dass die textuellen Strukturen die Prozesse des Rezeptionsprozesses vorzeichnen, werden hypothetische Wirkungen beschrieben, die selbstverständlich von Rezipient zu Rezipient unterschiedlich sein können.

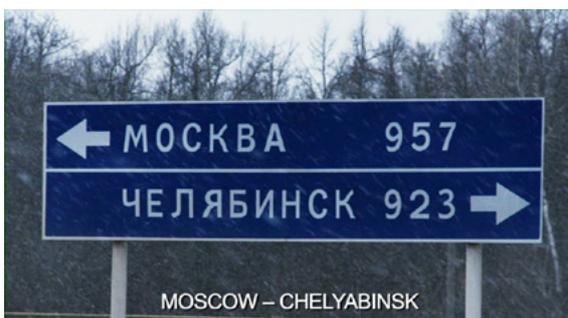
Direkt zu Beginn von VODKA FACTORY sehen wir eine junge Frau (Valja), die ihrer Freundin von ihrem Traum berichtet, Schauspielerin zu werden. Durch das Fenster scheint eine trostlose Landschaft und in der nächsten Einstellung folgen



unwirtliche, verschneite Landschaftsaufnahmen aus der russischen Einöde und die Aufnahme eines Straßenschildes, welches anzeigt, dass Moskau knapp 1.000 km entfernt liegt.



Der Zuschauer ist nun aufgefordert, sich aus diesen ersten Informationen einen Reim zu machen und er beginnt Hypothesen aufzustellen, die sich auch auf den weiteren Verlauf der Handlung beziehen. Dazu gleicht er – wie auch im wirklichen Leben – die eingegangenen Informationen mit seinem Vorwissen ab und greift auf vorhandenes gespeichertes Wissen zurück. Er sucht dabei nach Wissensseinheiten so genannten Schemata, die hinreichend ähnlich sind und die er auf diese Situation anwenden kann. Der «Schemaabgleich», der bei der Informationsverarbeitung stattfindet, wird nicht bewusst wahrgenommen, sondern verläuft automatisch und dient dazu, die aufgenommenen Informationen zu organisieren (vgl. Ohler 1994, S.143).



Schon die ersten Bilder in VODKA FACTORY machen die Diskrepanz zwischen Valjas Traum und ihrer Realität mehr als deutlich. Wir alle kennen Geschichten von Mädchen aus der Provinz und ihren großen Träumen und wissen, dass sie (häufig) einen hohen Grad an Realitätsferne aufweisen und dass

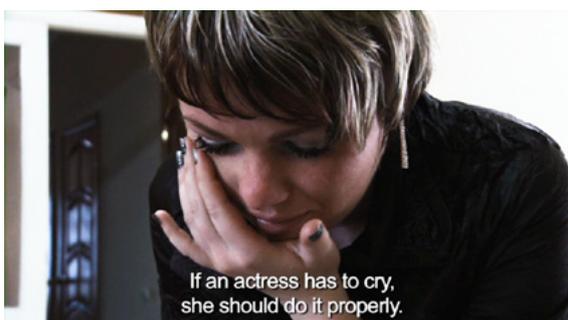
sie (häufig) zum Scheitern verurteilt sind. Dieses Schema, das des «Provinzmädchen mit großen Träumen», drängt sich bei Valja förmlich auf, und als Zuschauer schätzen wir deshalb das Erreichen ihres Ziels als ehrgeizig und eher unwahrscheinlich ein. Deutlich wird hier, wie stark verquickt Schemata, Bewertungen und Hypothesen sind. Auch Emotionen spielen hier eine Rolle, was im Folgenden noch deutlicher wird.

Da wir in der beschriebenen Eröffnungssequenz noch sehr wenig über Valja wissen, sind wir ziemlich im Ungewissen, ob unsere Vermutung Bestand haben kann und unsere Hypothesen sind deswegen eher schwach ausgeprägt.

Ganz allgemein betrachtet, ist die Aufstellung von Hypothesen beim Dokumentarfilm im Gegensatz zum Spielfilm recht vage und instabil, da sie an die (vorfilmische) Realität gebunden sind und sich ihr Eintreten deswegen weniger vorhersehen lässt. Der Spielfilm hingegen hat u.a. die Möglichkeit, auf Genrewissen aufzubauen und kann so die Hypothesenbildung des Zuschauers viel gezielter steuern. So weiß der Zuschauer aufgrund seiner vorherigen Filmerfahrung, dass beispielsweise die Femme Fatal im Film Noir selten Gutes bedeutet oder dass in einem Liebesfilm sich meist ein Hindernis in den Weg stellt, bevor die Liebenden am Ende glücklich vereint sein werden.

Doch ob nun Dokumentarfilm oder Spielfilm: Hypothesen verändern sich im Filmverlauf. Weniger stark bei Genrefilmen – die in ihrer Reinform Varianten des immer gleichen Musters sind – stärker beim nichtgenregeleiteten Spielfilm und beim Dokumentarfilm.

Mitunter werden Hypothesen im Laufe der Narration verworfen oder sie verfestigen sich durch die Bestätigung der Ausgangshypothese wie in VODKA FACTORY unsere Befürchtung, dass Valjas Träume unrealistisch sind.



In einer späteren Szene zieht Valjas Kollegin in der Vodkafabrik ihr Talent auf ziemlich unmittelbare und brutale Art in Zweifel und mokiert sich darüber, dass Valja zwar immer davon rede, Schauspielerin werden zu wollen, dass sie aber nie etwas dafür tun würde. Für uns als Zuschauer verstärkt sich an dieser Stelle die Ausgangshypothese und wir befürchten ein Scheitern Valja's, und hegen die leise Hoffnung, dass die Aussage der Kollegin nicht zutreffen möge. Doch bereits in der nächsten Szene erfährt unsere Ausgangshypothese Bestätigung. Als Valja abends im Bett versucht einen Text zu rezitieren, wird offensichtlich, dass sie kaum Begabung besitzt. Darauf folgende Szenen zeigen Valja beim Schauspielunterricht, doch auch trotz intensivster Bemühung ihrer Lehrerin, wird auch hier ihr Talent nicht zu Tage gefördert. Die anfängliche Hypothese, dass sie einen naiven Traum lebt, wird also immer

mehr bestätigt. Die Zuschaueremotionen wandeln sich im Filmverlauf von leichter Belustigung und Befürchtung, dass ihr Talent nicht ausreicht, zu der Hoffnung, dass Valja aus ihrem naiven Traum erwachen möge.

An diesem Beispiel zeigt sich gut, wie der jeweilige Wissenstand im Filmverlauf auch für die Evozierung entsprechender Emotionen mitverantwortlich ist und wie es, um die emotiven Wirkungen eines Filmes zu entschlüsseln, genau zu betrachten gilt, wie die Informationen im Werk angelegt sind und was der jeweilige Wissensstand des Zuschauers ist.

Die Hypothesenbildung ist allerdings nicht nur für gerade auftauchende Emotionen relevant, sondern auch für das Entstehen von Spannung bzw. Interesse, dass sich an verschiedenen Punkten der Narration ausbildet und als eine permanente und dominante Emotion im Idealfall den ganzen Film über anhält. Die Bildung von Hypothesen bindet den Zuschauer an eine Erzählung und sie sind damit entscheidend für sein Interesse und Spannungserleben (vgl. hierzu auch Tan 1996, S.111). Die leitende spannungsvolle Frage ist: Wie wird es weitergehen? Dadurch wird eine Erwartungshaltung aufgebaut und während manche Hypothesen sich schnell auflösen – wie bei Valja und ihrem Talent – ziehen sich manche über eine längere Zeitspanne hin und lösen sich mitunter erst gegen Ende des Films auf wie bei Valja die Frage, ob sie wirklich den Schritt nach Moskau wagt. Man kann davon ausgehen, dass je größer die Partizipation durch Problemlösung und Hypothesenbildung des Zuschauers ist, desto größer ist auch sein Interesse.

In FOREVER YOURS erfährt der Zuschauer bereits direkt zu Beginn der Episode «Mette und Miko» sehr viel über deren familiäre Konstellation. Durch Tafel-einblendungen werden Hintergründe erzählt und die weitere Einwicklung vorgezeichnet: Die Geschwister werden nach einiger Zeit im Heim und fünf Jahren bei einer Pflegefamilie zu ihrer leiblichen Mutter zurückkehren. Als Zuschauer



gehen wir davon aus, dass dieses Unterfangen für alle Beteiligten nicht einfach sein wird und es tauchen Fragen auf, wie diese Reunion gelingen wird und ob die leibliche Mutter nun in der Lage sein wird, für ihre Kinder zu sorgen. Trotz des Vorwissens wie es in der Geschichte weiter geht – wir wissen bereits zu Beginn, was passieren wird – sind die Hypothesen relativ diffus, weil sich kaum erahnen lässt, wie sich die Zusammenführung gestalten wird und was die spezifischen Konflikte sein werden. Unser Interesse heftet sich daran, wie sich die antizipierten Schwierigkeiten lösen werden.

Im weiteren Verlauf bekommen wir Hinweise über auftauchende Probleme. Die Hypothese und Befürchtung einer schwierigen Familienzusammenführung wird besonders durch Mikos Verhaltensauffälligkeiten bestärkt. Und auch die plötzlich



durchscheinende Trauer der Pflegemutter untermauert diese Hypothese genauso wie die Frage, ob die leibliche Mutter es schafft, neben ihren vier Schäferhunden für ihre zwei Kinder zu sorgen. Diese Problematiken nähren das Interesse am Fortgang der Handlung.

Da, wo Konflikte auftauchen, werden Emotionen – darunter auch das Interesse – besonders stark hervorgerufen. Der Konflikt ist nicht nur zentral im Dramaturgieverständnis, sondern auch in der Psychologie wird davon ausgegangen, dass sie eine hervorgehobene Stellung bei der Emotionsentstehung haben, da Reizmaterial, das nicht den gängigen Erwartungen entspricht, Erregung hervorruft (vgl. Wuss 2002, S.182).

In FOREVER YOURS sind die Konflikte besonders in der «Episode Mette und Miko» eher schwach und finden im Inneren der Personen statt. Es gibt hier kein kollidierendes Handeln oder offene Konflikte zwischen den verschiedenen Figuren. Alle sind sich einigermaßen einig und als Zuschauer hegen wir daher die Erwartungen, dass die Zusammenführung am Ende gelingen wird. Die Hypothesenbildung bleibt also im Filmverlauf relativ konstant und in eine Richtung ausgebildet.

Anders ist dies bei VODKA FACTORY. Nicht direkt zu Filmanfang, sondern nach viereinhalb Minuten erfahren wir, dass Valja einen Sohn hat. Durch dieses Wissen verändert sich die Bewertung von Valja und folglich wandelt sich auch die Zuschaueremotion.

Festzuhalten ist an dieser Stelle: Valja befindet sich in einem inneren Konflikt, weil ihr Kind ihren Zielen im Wege steht. Als Zuschauer beginnen wir uns zu fragen, wie sie ihren Traum Schauspielerin zu werden, mit einem Sohn erreichen will. Wird sie es gar wagen, ihren Sohn hinter sich zu lassen?

Auch wenn wir es hier wie bei FOREVER YOURS mit einem Konflikt zu tun haben, der sich im Inneren der Figur abspielt, wird das Interesse des Zuschauers besonders stark hervorgerufen, weil hier eine Entscheidung noch aussteht. Wie wird sie sich entscheiden? Der Zuschauer sucht dazu aktiv nach Hinweisen, so genannten «Cues» und der Film liefert dafür gegenläufige Informationen. Einerseits liefert der Film zwischendurch immer wieder Szenen, in denen sich Valja liebevoll um ihren Sohn kümmert. Als Zuschauer hoffen wir in diesen Situationen, dass sie ihren Traum verwirft und sich für ihren Sohn entscheidet, dies vor allem vor dem Hintergrund, dass der Zuschauer erkennen musste, dass Valja das Talent fehlt.



Take your child and go.
I'm not going to help you anymore.



- I can't have a child at work!
- No one will check up on you now.

Doch der Entscheidung für ihren Sohn stehen ihre Vorbereitungen entgegen, dass sie beginnt Schauspielunterricht zu nehmen und dass sie mit ihren Kollegen und Freunden immer wieder darüber spricht, nach Moskau zu gehen oder dass sie ihren Sohn immer wieder unabgesprochen bei ihrer Mutter Tatiana abliefern.

Als Zuschauer stehen wir im ständigen Zweifel darüber, wie sich die Handlung weiterentwickelt und im Filmverlauf und je nach Wissenstand wechseln wir zwischen den gegenläufigen Hypothesen hin und her. Dadurch steigert sich die Spannung kontinuierlich.

Neben diesem inneren Konflikt, also ihrer Entscheidung für oder gegen den Sohn, spitzt sich auch der Konflikt mit der Mutter im Filmverlauf immer mehr zu. Die Träume beider Frauen stehen sich gegen-

seitig im Weg. Während Valja vom Glück in der Ferne träumt, sucht ihre Mutter, die ihre beiden Kinder nach der frühen Trennung von ihrem alkoholabhängigen Mann allein aufgezogen hat, nach einem Mann, mit dem sie ihre Zukunft teilen kann.

Als eine alte Jugendliebe auftaucht und klar wird, dass sich ihre Mutter Besseres vorstellen kann, als noch ein Kind großzuziehen, wird die Hoffnung des Zuschauers weiter bestärkt, dass Valja beginnt einzusehen, dass sie ihren Traum nicht realisieren kann.

Weitere Informationen im Filmverlauf über die Monotonie und Trostlosigkeit in Valjas Heimat lassen uns als Zuschauer aber auch in die andere Richtung hoffen, dass es ihr irgendwie gelingt, sich davon zu befreien. Als Zuschauer sind wir hier ständig hin- und hergerissen. Diese Stimmung wird beispielsweise auch erzeugt durch die immer wiederkehrenden Einstellungen der Arbeit und des Transportierbands in der Vodkafabrik. Hier werden also wiederholt «Cues» in der Erzählung ausgelegt, die diese verlorene Stimmung eher unbewusst beim Zuschauer hervorrufen.

Je mehr im Filmverlauf die Perspektive von Valjas Mutter dargestellt wird, beginnen wir uns auch für sie zu wünschen, dass sie ihr Glück findet. Dem Zuschauer ist klar, dass sich beide Wünsche gegenseitig ausschließen und am Ende des Films bestätigen sich die anfänglichen Befürchtungen des Zuschauers: Valja geht ohne ihren Sohn und die Mutter beendet ihre neue Beziehung. Da der Film im weiteren Verlauf subtile Hinweise lieferte, dass der neue Mann vielleicht auch nicht eine so gute Wahl ist, ist der Zuschauer damit vermutlich einigermaßen versöhnt und nimmt dies auch mit einer gewissen Erleichterung auf.

Mit Valjas Entscheidung am Ende löst VODKA FACTORY die gegenläufigen Hypothesen des Zuschauers auf, welche die Spannung den ganzen Film über auf-



rechterhalten haben. Offen bleibt hingegen, ob sie es in Moskau schaffen wird.

Zusammenfassend lässt sich für die Erzeugung von Spannung bzw. Interesse folgendes sagen:

- Der Fortgang der Handlung und die damit verbundene Hypothesenbildung sind beim Dokumentarfilm im Gegensatz zum Spielfilm einer viel größeren

Unsicherheit unterworfen, weswegen auch Spannung bzw. Interesse stärker empfunden werden kann.

- Werden im Dokumentarfilm in der Exposition Konflikte aufgebaut, erwartet der Zuschauer zumindest teilweise eine Lösung zum Ende des Films. Durch den Realitätsbezug sind dem Dokumentarfilm selbstverständlich Grenzen gesetzt z.B. auch, was der Protagonist bereit ist, preis zu geben. Auch seine Möglichkeiten der Dramatisierung sind begrenzt etwa hinsichtlich der Fallhöhe, dem Verhältnis von Pro- und Antagonist oder aufgrund der Nichtkalkulierbarkeit der (vorfilmischen) Entwicklung und der Lösung von Konflikten.

- Die Herausbildung von Interesse ist im Dokumentarfilm in der Regel nicht an Genreerwartungen gebunden, sondern an Alltagswissen.

Dennoch kann auch der Dokumentarfilm an Genreerfahrungen des Zuschauers anknüpfen und zwar durch so genannte Genremikroskripts (Smith 2003, S.48). Genremikroskripts oder Genremikroschemata sind intertextuelle Erwartungsmuster für Szenen und Sequenzen, die sich durch unsere Seherfahrungen mit anderen Filmen gebildet haben. Diese Genremikroskripts beeinflussen die Hypothesenbildung und damit auch die Emotionen der Zuschauer.

Ein Beispiel ist in der Friseurszene in *Vodka Factory* angelegt, in der die Musik und die Montage Assoziationen mit dem Genre des Liebesdramas wecken und wir als Zuschauer darauf programmiert werden, dass es um das Gelingen der Liebe schlecht bestellt ist und ein Unhappy-End droht. Wir erwarten hier also eine ähnliche Entwicklung wie in einem Liebesdrama. Durch verschiedene redundante Cues im Film wie die Wiederholung des Musikthemas wird eine hoffnungslose Stimmung aufgebaut, die eher unbewusst wahrgenommen wird. Doch die Wiederholungen sorgen dafür, dass sie dem Zuschauer immer bewusster werden.

Obwohl ich bereits viel über Emotionen gesprochen habe, habe ich eine wichtige Tatsache bisher unerwähnt gelassen, dass nämlich im Film anders als bei Alltagsempfindungen nicht die eigene Person und das eigene Wohlbefinden betroffen sind, sondern die Emotionen sich in den meisten Fällen auf die Filmfigur richten. Auch die zuvor angesprochenen Handlungsmöglichkeiten als konstituierend für die Ausprägung der Emotion treffen für den Film nicht zu. Denn der Zuschauer hat außer dem Film zu folgen, nicht die Möglichkeit aktiv am Geschehen beteiligt zu sein. Hieraus ergeben sich nun zweierlei Konsequenzen für das Rezep-

tionsverhalten. Einerseits bemüht sich der Zuschauer um passive Kontrolle, dass heißt bessere Voraussicht und damit Antizipation der kommenden Ereignisse (vgl. Wuss 2005, S.215), was letztlich eine kognitive Bewertung und damit emotionale Erregung impliziert.

Neben der Antizipation der Handlung ist der Zuschauer andererseits um den Nachvollzug der Situation der Figuren bemüht, wobei die Probleme der Figur nie vollständig mit dem des Rezipienten identisch sind. Der imaginäre Mitvollzug der Problemlösungsprozesse geschieht laut Wuss sowohl über passive als auch aktive Kontrolle der Situation. Indem wir uns empathisch in die Situation der Figur versetzen, suchen wir einerseits «nach dem Lösungsweg im Sinne einer aktiven Kontrolle» und andererseits einer besseren Voraussicht des Handlungsverlaufs (passive Kontrolle).

Bei den auf die Figur gerichteten Emotionen kann man zwischen empathischen und sympathischen unterscheiden (vgl. Eisenberg 2000, S.678). Letztere sind Emotionen, die sich auf die Figur beziehen, die aber nicht mit den Emotionen der Filmfigur übereinstimmen. Ein Beispiel hierfür ist die Schlusszene, in der wir Mitleid für Valjas Mutter und ihren Sohn empfinden und im Gegenzug Ablehnung gegenüber Valja, die vielleicht auch mit einem gewissen Verständnis durchmischt ist. Unsere Emotionen sind von denen der drei Protagonisten verschieden. Man kann sympathische Emotionen auch mit Anteilnahme oder Besorgnis umschreiben, wobei anzumerken ist, dass diese Gefühle auch negativ besetzt sein können, wie hier unsere Emotionen gegenüber Valja. Sympathische Emotionen hängen damit zusammen, wie die Figur im Laufe der Narration charakterisiert und beschrieben wird (Identifizierung), welchen Einblick wir in ihren Blickwinkel auf die Dinge bekommen (Ausrichtung) und schließlich wie der Zuschauer die Figur bewertet (Bindung) (Smith 1995b, S.81f.).



VODKA FACTORY ist ein gutes Beispiel wie ein Film durch geschickte Informationsvergabe die Sympathieverteilung beeinflusst und gar mit ihr spielt. Diese wird durch filmische Mittel wie Musik und beobachtende Großaufnahmen unterstützt. Was die Sympathieverteilung angeht, erleben wir besonders Valja in dem ganzen Spektrum von Abneigung über Verständnis bis hin zur Anteilnahme. Ein Beispiel, dass Mitleid mit ihr hervorruft, ist die Szene in der

Vodkafabrik, in der sie ihren Kolleginnen ihre Bewerbungsfotos zeigt und diese sich über Valja lustig machen. Diese Anteilnahme wird jedoch bereits in der nächsten Szene mit Valja durch eine abneigende Haltung abgelöst, als Valja versucht, ihre Mutter davon abzubringen, sich mit dem neuen Mann einzulassen und sie zu instrumentalisieren versucht, sich um ihr Kind kümmert.

Man könnte die Verteilung von Sympathie im Zusammenhang mit der Informationsvergabe selbstverständlich noch viel genauer analysieren. Mir geht es in diesem Beitrag jedoch darum, die Grundprinzipien aufzuzeigen und eine Sensibilität dafür zu erzeugen, wie man durch bewusste Entscheidungen im

Schnitt – also an welcher Stelle des Films welche Informationen preisgegeben werden sollen – die kognitive und emotionale Beteiligung des Zuschauers gezielt lenken kann und damit auch ein Spektrum von vielschichtigen Sympathieemotionen erzeugen kann.

Ein anderer Aspekt von filmevozierten Emotionen, der bisher unerwähnt blieb, sind die empathischen Emotionen. Im Gegensatz zu sympathischen Emotionen stimmen empathische Emotionen annähernd mit denen der Filmfigur überein. Es ist hier nicht ein Abbild der Emotionen gemeint, sondern eher ein Nachvollzug oder Simulation der Emotionen der Filmfigur (vgl. Smith 1995, S. 96).

Bei Valja fällt ein empathisches Einfühlen einigermaßen schwer, da sie uns wenig Einblick in ihr Inneres gewährt, indem sie nicht über ihre Gefühle spricht und wenig Gefühlsregungen zeigt. Als Figur ist Valja daher sehr undurchsichtig. Mit viel Einfühlungsvermögen gelingt es dem Zuschauer vielleicht, sich in ihren inneren Konflikt hineinzufühlen und spürt damit ein wenig ihre Zerrissenheit.

Bei Valjas Mutter hingegen bekommt der Zuschauer viel mehr Aufschluss über ihr Seelenleben, indem sie beispielsweise offen über ihre Verzweiflung spricht, so dass wir uns auch besser in sie hineinversetzen können. Gleiches gilt für die meisten Figuren in FOREVER YOURS.

Im Vergleich zum Spielfilm stehen dem Dokumentarfilm bezüglich der Evozierung von Sympathie und Empathie selbstverständlich weitaus weniger Mittel



zur Suggestierung des Seelenlebens zur Verfügung (POV, Darstellung von Gedanken etc.). Die Intensivierung ist auch dadurch begrenzt, dass der Dokumentarfilm davon abhängig ist, was Protagonisten bereit sind, vor der Kamera preiszugeben. Doch er kann z.B. bestimmte Motive einsetzen, um Innerlichkeiten zu verdeutlichen (z.B. in FOREVER YOURS die Aufnahmen der Natur aus dem Auto heraus); ebenso Musik, Nahaufnahmen etc.

Die Orchestrierung von Empathie und Sympathie ist im Dokumentarfilm sicherlich begrenzt, aber Filme wie VODKA FACTORY zeigen, dass sie generell möglich ist. Zudem ist es der Zuschauer im Alltagsleben gewohnt, auch subtile Gefühlsäußerungen zu lesen, so dass dokumentarische Personen häufig viel vielschichtiger wahrgenommen werden als Figuren im Spielfilm (vgl. Brinckmann 2005, S.342).

Anders als beim Spielfilm, wo sich der Zuschauer bei starken Emotionen von den Geschehnissen auf der Leinwand distanzieren kann, indem er sich ihre Fiktionalität vor Augen führt, ist dies im Dokumentarfilm nicht möglich. Deswegen kann man davon ausgehen, dass dokumentarisch evozierte Emotionen eine besondere Intensität aufweisen, was verschiedene Theoretiker und Studien bestätigt haben (vgl. u.a. Frijda 1988, S.352; Ortony, Clore & Collins 1990, S.61; Schorr 1996, S.442).



Zum Abschluss ist noch darauf hinzuweisen, dass nicht nur die Filmfiguren beim Zuschauer Emotionen auslösen, sondern auch der Film als Kunstwerk. Der Filmtheoretiker Tan bezeichnet diese Emotionen als Artefaktemotionen (vgl. Tan 1996, S.82). Sie beziehen sich auf den Film als Kunstwerk und können beispielsweise durch die filmischen Mittel oder die Leistung des Regisseurs hervorgehoben werden.

Um hier ein Beispiel zu geben: Der Film VODKA FACTORY hat während der Tagung unter den Dokumentarfilminteressierten eine Kontroverse hervorgerufen. Einige empfanden Sladkowskis Vorgehen als manipulativ. Solcher Ärger kann dazu führen, dass der ganze kognitive und damit emotionale Rezeptionsprozess davon bestimmt ist. Andere empfanden eher Anerkennung und Bewunderung der Leistung des Regisseurs gegenüber und konnten den Film dadurch mehr genießen und sich auf seine Erzählung viel mehr einlassen. Unbestreitbar kommt VODKA FACTORY mit seiner Dramaturgie und Figureninszenierung dem Spielfilm sehr, sehr nahe.

LITERATUR

- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Methuen, London.
- BRINCKMANN, Christine N. (2005): Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm. In: BRÜTSCH, Matthias; HEDIGER, Vinzenz; SCHNEIDER, Alexandra; TRÖHLER, Margrit & VON KEITZ, Ursula (Hrsg.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Schüren Verlag, Marburg (S.331-354).
- EISENBERG, Nancy (2000): Empathy and Sympathy. In: LEWIS, Michael & HAVILAND-JONES, Jeannette M. (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. Guilford, New York (S.677-691).
- FRIJDA, Nico H. (1986): *The Emotions*. Cambridge University Press, New York.
- FRIJDA, Nico H. (1988): The Laws of Emotion. In: *American Psychologist*, 43 (S.349-358).
- NABER, Christina (2009): *Dokumentarfilm und Emotion. Grundlagen – Konzepte – Analysen*. VDM, Saarbrücken.
- OHLER, Peter (1990): Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: HICKETHIER, Knut & WINKLER, Hartmut (Hrsg.): *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Edition Sigma/Rainer Bohn Verlag, Berlin (S.43-57).
- ORTONY, Andrew; CLORE, Gerald L. & COLLINS, Allan (1990): *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHERER, Klaus R. (1999): Appraisal Theory. In: DALGLEISH, Tim & POWER, Mick J.: *Handbook of Cognition and Emotion*. John Wiley & Sons, Chichester (S.637-663).
- SCHMIDT-AZERT, Lothar (1996): *Lehrbuch der Emotionspsychologie*. Kohlhammer, Stuttgart.
- SCHORR, Angela (1996): Realität oder Fiktion? Eine experimentelle Studie zu den psychologischen Wirkungen von Realitätsmanipulationen bei Reality-TV- und Serienbeiträgen. In: HÖMBERG, Walter & PÜRER, Heinz (Hrsg.): *Medien-Transformationen. Zehn Jahre dualer Rundfunk in Deutschland*. UVK Medien, Konstanz (S.423-449).
- SMITH, Greg M. (2003): *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SMITH, Murray (1995): Film Spectatorship and the Institution of Film. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 53, Nr. 2 (Spring), (S.113-127).
- SMITH, Murray (1995b): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford University Press, New York.
- TAN, Ed S. H. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Lawrence Erlbaum Associates Inc., New Jersey.
- WUSS, Peter (2002): Das Leben ist schön...aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren. In: SELLMER, Jan & WULFF, Hans J. (Hrsg.): *Film und Psychologie nach der kognitiven Phase*. Schüren, Marburg (S.123-142).
- WUSS, Peter (2005): Konflikt und Emotion im Filmerleben. Von Lachsalven bei Chaplin zur empirischen Emotionsforschung. In: BRÜTSCH, Matthias; HEDIGER, Vinzenz; SCHNEIDER, Alexandra; TRÖHLER, Margrit & VON KEITZ, Ursula (Hrsg.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Schüren Verlag, Marburg (S.205-222).

BILDZITATE

DVDs der Filme *FOREVER YOURS* und *VODKA FACTORY* mit Genehmigung der Autorin und des Autors.