

Zeitschrift:	Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber:	[s.n.]
Band:	14 (2007)
Heft:	2
Artikel:	"Emotional possession" im Kino : Sozialwissenschaftler auf den Spuren der Gefühle des Filmpublikums
Autor:	Durrer, Stephan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-32606

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Emotional possession» im Kino

**Sozialwissenschaftler auf den Spuren der Gefühle
des Filmpublikums**

Stephan Durrer

«Describe how motion pictures have affected your emotions and moods. / Were you ever severely frightened or horrified by any motion picture or scene? Describe as fully as you can the experience. [...] Have you ever cried at pictures, or felt like crying? [...] Do you find it hard to control the emotions aroused by motion pictures? Do you get more enjoyment from a picture by letting your emotions go? / Do you find that the movies easily change your moods? How long do the moods last? [...] Write fully your experiences with love pictures and love scenes. Have you been thrilled by love scenes? Describe your feelings and actions on seeing such love scenes. Have you felt stirred as a result of seeing them?»¹

Mit diesen Aufforderungen wurden Ende der 1920er-Jahre circa 1500 amerikanische Schülerinnen und Studenten konfrontiert: Im Rahmen eines gross angelegten sozialwissenschaftlichen Forschungsprojekts zum Thema *Film und Jugend* sollten sie in ausführlichen «motion-picture autobiographies» über sich und ihre Kinoerlebnisse berichten. Die Wissenschaftler interessierten sich zwar nicht ausschliesslich für die Gefühle, die junge Menschen im Kino empfinden, diese schienen ihnen jedoch besondere Aufmerksamkeit zu verdienen. Für die Studienleiter stand ausser Frage, dass Gefühle bei der Rezeption von Filmen eine zentrale Rolle spielen. 1933 erschien schliesslich in New York Herbert Blumers Studie *Movies and Conduct*, welche die «motion-picture autobiographies» qualitativ auswertete. Blumer zitiert in seiner Untersuchung wiederholt und ausgiebig aus den erhobenen Selbstzeugnissen, wodurch der Eindruck entsteht, dass hier authentische Subjekte unverstellt – allenfalls vom Wissenschaftler sachte mediatisiert – zur Sprache kommen. Im Rahmen von *Movies and Conduct* treten «Emotionen» somit in einer doppelten Rolle auf. Zum einen kommt ihnen in der – allerdings implizit gehaltenen – Theorie der Filmrezeption ein prominenter Platz zu, zum anderen gelangen «emotionale Subjekte» zum Auftritt, die mit ihren Aussagen der Wissenschaft in Fülle das Material liefern, nach dem diese sucht. Diese beiden Aspekte sollen im Folgenden – nach einem kurSORischen Blick auf die Vorgeschichte und den Kontext von *Movies and Conduct* – eingehender untersucht werden.

Amerikanische Sozialwissenschaftler und das Kino

Über die Emotionen, die das Kino freisetzt, hat in jüngster Zeit in den Filmwissenschaften eine breite und rege Diskussion eingesetzt.² Aber auch frühe Theoretiker des Films interessierten sich schon für die «Kinogefühle». So widmete der deutsch-amerikanische Psychologe Hugo Münsterberg (1863–1916) in seiner 1916 erschienenen Studie *The Photoplay. A Psychological Study* den Emotionen ein eigenes Kapitel.³ Die Inszenierung von Emotionen verstand er als das hauptsächliche Ziel des Kinos; im Gegensatz zum Theater könne der – damals noch stumme – Film die Aufmerksamkeit des Publikums nicht mit intellektuell anregenden Konversationen gewinnen, sondern müsse mit der Darstellung von Handlungen und Emotionen überzeugen. Münsterberg skizzierte die Mittel, die Filme beziehungsweise Filmschauspieler verwenden, um Gefühle auf der Leinwand darzustellen, interessierte sich aber auch für die Emotionen, welche die Zuschauer empfinden, wenn sie sich die Filme ansehen. Im Regelfall würden die Zuschauer die im Film inszenierten Emotionen emphatisch nachvollziehen, Filmdarstellung und Reaktion des Publikums also korrespondieren. Allerdings sei auch der umgekehrte Fall denkbar: dass die Zuschauer vom Standpunkt ihres eigenen, unabhängigen affektiven Lebens mit einer im Vergleich zu den dargestellten Emotionen abweichenden oder konträren Empfindung reagieren. In der Provokation von solchen gegenläufigen, vom Zuschauer hinzugefügten Emotionen sah Münsterberg die grosse – und, wie er meinte, bislang unausgeschöpfte – Chance des Mediums Film.

Mit den Gefühlen des Kinopublikums beschäftigten sich im Amerika der Zwischenkriegszeit auch andere Psychologen und Sozialwissenschaftler. So strebte der vielseitige Psychologe William Moulton Marston (1893–1947) – Erfinder eines Lügendetektors und später Schöpfer von *Wonder Woman*, einer Comic-Superheldin – den Nachweis an, dass die emotionale Responsivität von blond-, braun- und rothaarigen Frauen unterschiedlich beschaffen sei.⁴ Hierzu führte er 1928 in einem New Yorker Kino seinem weiblichen, aus Broadway-Girls bestehenden Versuchspersonal eine Reihe von Filmsequenzen vor und mass mit seinem Lügendetektor den Blutdruck der Probandinnen. Marston konnte – wie die *New York Times* interessiert feststellte – «more or less» zeigen, dass Brünetten auf «amatory stimuli» am besten ansprachen, worauf die Zeitung titelte: *Blondes Lose Out in Film Love Test. Brunettes Far More Emotional. Psychologist Proves by Charts and Graphs.*⁵

Gegen Ende der 1920er-Jahre wurde in den USA mit den sogenannten Payne Fund Studies ein gross angelegtes sozialwissenschaftliches Forschungsprojekt zum Film initiiert.⁶ Herbert Blumers einleitend zitierte Studie *Movies and Conduct* war eine von insgesamt elf Arbeiten, die zwischen 1933 und 1935 in acht Bänden unter

dem Titel *Motion Pictures and Youth. The Payne Fund Studies* publiziert wurden. Lanciert und auch finanziert wurden die Studien von privaten Kreisen, die mit diesem Vorhaben eine konservative moralische und politische Agenda verfolgten – der federführende Motion Picture Research Council unter seinem Vorsitzenden William Harrison Short (1868–1935) sah im Film ein «unamerikanisches», die Kultur bedrohendes Element. Diese Organisation hatte sich ursprünglich für staatliche Zensurmassnahmen gegenüber dem neuen Massenmedium eingesetzt. Als sich aber abzeichnete, dass solchen Bemühungen kein Erfolg beschieden sein würde, wechselte man die Strategie: Mit harten, wissenschaftlichen Fakten wollte man nun insbesondere den jugendgefährdenden Charakter des Kinos beweisen und zum Kampf gegen den Film aufrufen.

In Zusammenarbeit mit verschiedenen Universitäten wurden umfangreiche Studien durchgeführt, wobei dem Department of Sociology der Universität Chicago – dem damals grössten und angesehensten soziologischen Institut der USA – eine wichtige Rolle zukam. Mehrere Studienleiter arbeiteten dort oder hatten zumindest ihre Wurzeln im Umfeld der *Chicago School*. Mit dem Transfer ins Wissenschaftssystem klang der filmkritische Impuls, der das Unternehmen ausgelöst hatte, zumindest vordergründig ab, beschränkten sich die Wissenschaftler doch primär auf ihren Job, wissenschaftliche Fakten zu produzieren. Der Versuch, aus den Payne Fund Studies schliesslich politisches Kapital zu schlagen, schlug jedoch fehl – aus Sicht der Initianten verunglückte die Rezeption. Zwar verfasste der Journalist Henry Forman mit *Our Movie Made Children* (1933) einen publikumswirksamen Überblick, der es zum Bestseller schaffte; die Wiedergabe der nüchternen wissenschaftlichen Daten erfolgte jedoch derart tendenziös im Sinne der Filmgegner, dass die Kritiker der Payne Fund Studies ein leichtes Spiel hatten. Zudem hatte sich das wissenschaftliche und politische Umfeld entscheidend verändert: Der in den 1930er-Jahren im Aufschwung begriffenen funktionalistischen Soziologe um Merton und Parsons musste das monumentale Projekt theoretisch hoffnungslos unterbelichtet erscheinen, und die Filmindustrie brach, indem sie ein effizientes präventives System der Selbstregulierung und -zensur etablierte, dem moralischen Anliegen der kulturkonserватiven Filmgegner die Spitze.

Blumers qualitative soziologische Untersuchung war im Rahmen der Payne Fund Studies indessen nicht die einzige, die einen Bezug zu Emotionen aufwies. Zwei Psychologen von der Universität Iowa, Christian Ruckmick (1886–1961) und Wendell Dysinger (geb. 1897), versuchten, den emotionalen Reaktionen der Kinozuschauer durch Beobachtung ihres körperlichen Verhaltens auf die Schliche zu kommen. Sie gingen davon aus, dass man Gefühle überhaupt am besten auf diesem Umweg – «a sort of flank attack» – analysiere: denn Emotionen würden körperliche Begleiteffekte auslösen und diese könne man dann

aufzeichnen und messen.⁷ Sie gingen im Grunde also nach demselben Muster wie bereits Marston vor, setzten allerdings eine elaboriertere Apparatur ein. 150 Probanden wurden zunächst im Labor und später auch in Kinosälen an einen Psychogalvanografen mit integriertem Pneumokardiografen angeschlossen und erhielten Filme mit gefährlichen Indianerangriffen und extravagantem orientalischem Luxus – inklusive Tanz- und Kusszenen – vorgeführt. Den Testpersonen waren in diesem apparativen Arrangement buchstäblich beide Hände gebunden: Um das rechte Handgelenk wurde, einem Blutdruckmessgerät ähnlich, die Armbinde des Pneumokardiografen gelegt, während zwei Finger der linken Hand in eine flüssige Elektrode gesteckt werden mussten. Während der Filmvorführung registrierte der Psychogalvanograf Veränderungen der elektrischen Leitfähigkeit der Haut (die sich zum Beispiel bei Schweissbildung infolge von Erregung erhöht) und zeichnete diese auf, während der Pneumokardiograf Puls und Atmung protokollierte. In ihrer 1933 publizierten Studie *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation* präsentierten Ruckmick und Dysinger die Ergebnisse. Dabei konnten sie nachweisen, dass die emotionalen Reaktionen der Altersgruppen, nach denen sie die Testpersonen eingeteilt hatten, unterschiedlich ausfielen. Auf Szenen, die Gefahren zeigten, reagierten Neunjährige am stärksten, auf erotische hingegen 16-Jährige, während Erwachsene die Filme ganz allgemein gelassener verfolgten – Ruckmick und Dysinger sprachen diesbezüglich vom «adult discount».

Methodisch in ähnlichen Bahnen bewegte sich außerdem eine Schlafstudie, die vom psychologischen Institut der Ohio State University durchgeführt wurde. Als Testpersonal dienten hier Kinder aus einem staatlichen Kinderheim, wobei man die eine Hälfte jeden Abend ins Kino schickte, während die andere sich keine Filme anschauen durfte. Die Betten in den Schlafsälen der Kinder waren mit Hypnografen ausgerüstet worden, welche die nächtliche Unruhe – das heisst die Bewegungen während des Schlafens – aufzeichneten. Man vermutete natürlich, dass die vom Kino emotional agitierten Kinder unruhig schlafen würden. Die in *Children's Sleep* (1933) publizierten Daten fielen allerdings nicht eindeutig aus. Die Autoren stellten jedoch die Vermutung in den Raum, dass das Sichwälzen im Fall von Kindern, die keine Filme gesehen hatten, gesund, im Fall der Kinogänger aber Ausdruck verstörender, von den Filmen beeinflusster Träume sei.⁸

Der theoretische Ort der Emotionen

Auf ganz anderem Weg näherte sich Herbert Blumer (1900–1987) den Emotionen im Kino. Mit *Movies and Conduct* und *Movies, Delinquency, and Crime* (1933), einer gemeinsam mit Philip Hauser (1909–1994) verfassten Studie zum Einfluss

des Kinos auf Jugendkriminalität, trug er die beiden einzigen qualitativen Untersuchungen zu den Payne Fund Studies bei. Blumer war ein Schüler George Herbert Meads, dessen Vorlesung über Sozialpsychologie an der Universität Chicago er nach dem Tode Meads 1931 übernahm; später ging Blumer nach Berkeley und avancierte zum Begründer des Symbolischen Interaktionismus.

Mit *Movies and Conduct* wollte Blumer, der das kulturkonservative Unbehagen des Motion Picture Research Council gegenüber dem Film weitgehend teilte, vor allem *eine* Frage beantworten: Beeinflussen Filme das Verhalten von Kindern beziehungsweise Jugendlichen? Seine Antwort war ein entschiedenes Ja, und das Material, das er als Beleg beibrachte, ist eindrücklich – sowohl hinsichtlich Umfang als auch Evidenz.⁹ Bei der Interpretation seiner Daten unterscheidet Blumer implizit zwei Modi der Filmrezeption, wobei er auf den traditionellen Topos des Gegensatzes von rationaler Aktivität und emotionaler Passivität zurückgreift. Der eine Modus, der im Kopieren bestimmter Techniken oder Gesten beziehungsweise der Übernahme von Geschmackshaltungen oder Moden besteht, ist konkret und aus Sicht der Rezipienten zum Teil durchaus bewusst und kontrolliert, zugleich aber begrenzt.¹⁰ Der zweite Modus erscheint im Vergleich mit dem ersten als unspezifisch, unbewusst und unkontrolliert, ist dafür aber unter Umständen fundamentaler Natur – und in diesem Fall spielen die Emotionen – beziehungsweise «emotional possession», wie Blumers Schlüsselbegriff in diesem Zusammenhang lautet – nun die entscheidende Rolle.

In den «motion-pictures autobiographies» hatte Blumer reichhaltige Zeugnisse von «emotional possession» ausgemacht, die er in seiner Studie in vier Kapiteln zu «fear and terror», «sorrow and pathos», «love and passion» sowie «thrill and excitement» ausbreitete. Den Zustand der «emotional possession» verstand Blumer als Verlust der Selbstkontrolle: “In this heightened emotional state the individual suffers some loss of ordinary control over his feelings, his thoughts, and his actions.”¹¹ Verursacht werde dieser Zustand durch ein überintensives Sicheinlassen auf den Film, wodurch man schliesslich von diesem übermannt werde. “The individual is so preoccupied with the picture that its imagery becomes his own. The impulses, which correspond to the images, are called into play and encouraged, and the individual seems swept by intense feelings.”¹² Blumer sieht in diesem Vorgang das Individuum sich selbst abhanden kommen. Der Selbstverlust, den dieses – der «emotional possession» ausgeliefert – erfahre, sei so tiefgreifend, dass es vollkommen wehrlos zurückbleibe. “Even his efforts to rid himself of it [this emotional condition] by reasoning with himself may prove of little avail.”¹³ Blumer weiss indessen sehr genau, dass das, was ihm als bedrohlich erscheint, gerade die Attraktion des Kinos ausmacht. “This [emotional possession] is probably also what the movie-goer seeks: a picture which has a ‘kick’ to it, one that literally jolts him out of himself, one that figuratively pierces

his shell, dissolves his existing feelings and attitudes, and sets his impulses and imagery in a new direction.”¹⁴

Für Blumer ist das Kino ein Ort, der mit der Normalität bricht und das Selbst destabilisiert. Die Emotionen, die Filme hervorrufen, erscheinen in diesem Szenario als Einfallstor für fremde, unkontrollierbare Einflüsse, ihnen wird die Funktion von Handlangern heteronomer Verhaltensänderungen zugeschrieben. Indem sie Personen offen und formbar werden lassen, wirken Emotionen als Katalysatoren von Wandel: “In a state of emotional possession impulses, motives, and thoughts are likely to lose their fixed form and become malleable instead. There may emerge from this ‘molten state’ a new stable organization directed towards a different line of conduct.”¹⁵

Blumer hält fest, dass «emotional possession» zwar nur ein transitorisches Phänomen sei und wieder abklinge, offen scheint ihm aber die Frage, wie dauerhaft die hervorgerufenen Effekte sind. Zwar lasse es sich nicht beweisen, aber «the return [zum ursprünglichen Normalzustand] is probably never complete».¹⁶ Überdies seien bestimmte Personengruppen gefährdet als andere: “The nervous child, the romantically inclined young girl, the young man ‘hair-triggered’ on sex, the excitable boy, the boy who wants to be daring and ‘tough’, persons with a bad or a sad conscience – all these, as the instances suggest, in witnessing pictures which play upon their respective tendencies are particularly likely to yield to incited impulse”.¹⁷ Emotionen wirken also als eigentliche Antireflexiva, die die gewöhnlichen Instanzen der Selbstkontrolle ausser Kraft setzen. Und hierzu muss es natürlich prinzipiell auch ein Gegenmittel geben – Blumer erkennt ein solches im «emotional detachment». Mit dessen Hilfe sei es möglich, sich gegen die überwältigenden Effekte der Filme zu schützen. «Emotional detachment» bedeutet für Blumer gelassene und reife Distanznahme, «a certain critical and reflective attitude»,¹⁸ die es einem erlaube, sich gegen die Vereinnahmung durch die Emotionen zur Wehr zu setzen und Filme als blosse Unterhaltung zu konsumieren. “In emotional possession one is, so to speak, at the mercy of the picture; in emotional detachment one immunizes himself to its grip. Consequently emotional detachment becomes a method of control over one’s reactions.”¹⁹ «Emotional detachment» ist aus Blumers Sicht der Schlüssel zur erfolgreichen Selbstbehauptung im Kino, der die Festung des Selbst uneinnehmbar macht. Zu erreichen sei dies durch Kultivierung bestimmter Haltungen und Techniken: “Emotional detachment is attained by building up certain attitudes which serve to fortify the individual against captivation by the picture. The attitudes which usually yield this emotional detachment are cynicism, scorn, analysis, indifference, superiority, or sophistication.”²⁰

«Emotional possession» und «emotional detachment» sind Blumers Version der traditionellen Gefühl-Vernunft-Dichotomie. Diese ist in *Movies and Con-*

duct die zentrale Achse seiner Argumentation, mit deren Hilfe er das gesamte Material taxieren konnte.²¹ Sie illustriert anschaulich das ideale und normative Menschenbild, in dessen Dienst Blumer seine Arbeit stellte. Er wollte zur Stärkung des freien Menschen aufrufen, der einen rational souveränen und emotional moderat temperierten Umgang mit der Welt pflegt. Hinter diesem Anliegen verbirgt sich ein radikales Autonomiepostulat für den – wenn man so will – emotional verkürzten Menschen. Diesem sollte es auch im Kino gelingen, die als Steigbügelhalter für fremde und unkontrollierte Einflüsse vermuteten Emotionen zu beherrschen.

Etwas mehr als ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von *Movies and Conduct* knüpfte der britische Soziologe und politische Philosoph Jacob Peter Mayer (geb. 1903) an Blumers Arbeit an. Mayer, der an der London School of Economics and Political Science lehrte und unter anderem als Herausgeber von Schriften Tocquevilles auftrat, war im Zusammenhang mit Forschungen zu politischen Parteien von der Relevanz des Themas Film überzeugt worden, «for it seemed to me that the emotional, non-rational impact of films, particularly of feature films, shaped in the widest sense *political* opinions».²²

Mitte der 1940er-Jahre erliess Mayer in der englischen Filmzeitschrift *Picturegoer* mehrere Aufrufe an die Leserschaft, sie solle in persönlichen Texten unter anderem über die Bedeutung des Kinos für ihr Leben und ihre Filmvorlieben berichten, wobei er Teile von Blumers Fragenkatalog wieder aufgriff.²³ Einen Teil des erhobenen Materials und knappe Analysen präsentierte Mayer in zwei Büchern – *Sociology of Films. Studies and Documents* (1946) und *British Cinemas and their Audiences. Sociological Studies* (1948). Er verstand seine Untersuchungen als Vorarbeiten zu einer Soziologie des Films, hielt aber zugleich mit seiner kritischen Haltung gegenüber der privaten Filmindustrie nicht hinter dem Berg. Hierin scheint auch das Zerwürfnis mit dem britischen Filmmogul J. Arthur Rank begründet, der sich zunächst für Mayers Unterfangen interessiert und finanzielle Unterstützung geleistet hatte.²⁴ Mayer trat für eine aktive staatliche Filmpolitik ein, die auch nicht vor Interventionen in das System der privaten Filmwirtschaft zurückschrecken sollte.²⁵ Dahinter stand die Sorge um Kinder und Jugendliche sowie ein Konzept der Filmerziehung, die zum «guten Film» hinführen sollte.

Im Vergleich mit Blumers *Movies and Conduct* erscheinen die Emotionen bei Mayer auf den ersten Blick weniger prominent. Dies liegt jedoch vor allem daran, dass Mayer umfangreiches Material integral abdrückt und nur mit spärlichen Kommentaren versieht; die analytische Ordnungsleistung, die Blumers Studie kennzeichnet, fehlt bei ihm. Tatsächlich sind aber auch bei Mayer die Emotionen von zentraler Bedeutung. Auch seine Theorie der Filmrezeption ist markiert vom Topos des temporären Aussteigens der Ratio – dem sei einfach nicht zu entgehen,

wie Mayer an sich selbst feststellte. Obwohl er sich *To Have and Have Not* «with the explicit purpose of the social scientist» angesehen habe, sei er in bestimmten Sequenzen vom Geschehen vollständig absorbiert gewesen: “The conversations between Mr. Bogart and Miss Bacall, in short the very obvious sexual side of this film, made me only smile, but the ‘shooting scenes’ drowned the sociological interest completely.”²⁶ Ausserdem forderte Mayer dringlich Studien zu den psychologischen und soziologischen Aspekten von «colour emotions» im Kino – inzwischen war das Zeitalter von Technicolor angebrochen.²⁷

Das Sprechen «emotionaler Subjekte»

Herbert Blumer und Jacob Peter Mayer haben dem Kinopublikum eine Stimme verliehen – die Zuschauer und Zuschauerinnen vergangener Zeiten, die sonst so oft stumm bleiben, kommen in ihren Studien ausführlich zu Wort. Deren schriftliche Zeugnisse entstanden allerdings nicht zufällig, sondern in einem bestimmten Kontext und nach bestimmten Regeln. Sozialwissenschaftler forderten sie auf, Selbstberichte zu verfassen, informierten sie über deren Zweck, legten ihnen Fragenkataloge vor und ermahnten sie zur Aufrichtigkeit: “This is a scientific study. Its value depends upon the accuracy of the material gathered. The student is asked to be conscientious, truthful and frank. [...] Do not exaggerate in any of your descriptions; do not invent or make up experiences. Be scrupulously honest. Do not feel any restraints in writing fully and frankly your intimate personal experiences.”²⁸ Mit den Forderungen nach bedingungsloser Ehrlichkeit und vollständiger Darstellung folgen die Studien dem Muster anderer Formen «institutioneller Selbstthematisierung» (Alois Hahn) – wie etwa der Beichte, Psychotherapien oder Verfahren öffentlicher Selbstkritik im Sowjetsystem – und erweisen sich als Foren, auf denen sich Individuen über sich selbst vergewissern und sich in einem biografischen Narrativ darstellen können. Indem sie als «Geständnistiere» (Michel Foucault) Rechenschaft über sich und ihr Kinoleben ablegen, werden sie wissenschaftlich interessante und gesellschaftlich bedeutsame Subjekte – und zwar nicht zuletzt solche emotionaler Natur.

Die in den Studien schliesslich veröffentlichten Zitate und Dokumente – die von den Forschern also nicht nur generiert, sondern auch selektiert wurden – demonstrieren erschöpfend Interessen und Anliegen der Wissenschaft, zugleich aber illustrieren sie auch die Freiräume von Eigensinn, die dieses sozialwissenschaftliche Setting den Studienteilnehmern trotz allem gewährte. Reichhaltiges und vielfältiges Material findet sich in den Untersuchungen insbesondere zu den drei Gefühlen Angst, Trauer und Liebe – für die sich Blumer, wie das einleitende Zitat zeigt, in erster Linie interessierte.²⁹

Wie vor ihm bereits Blumer zeigte sich Mayer über «the high percentage of the horror, fright and nightmare experiences» sehr besorgt und konstatierte, dass zwei Drittel aller Schreibenden «more or less detailed descriptions of shock experiences» lieferten.³⁰ Die folgende Schilderung kann hierfür als typisches Beispiel gelten: «I remember seeing a film in the *Frankenstein* series that almost scared me to death. The scene which frightened me most was when the heroine was alone in her room getting ready for her wedding, and the Monster stood looking in at the open window. She was entirely unaware that he was there, and he came through the window – nearer and nearer. I was so nervous that night when I had switched off the light and got into bed that I kept turning round quickly, trying to peer into the darkest corners of the room to see if he were there.»³¹ Dass man sich an den Schrecken als ganz bestimmte Szene erinnert beziehungsweise ihn sich gleichsam als stehendes Bild einprägt, gehört ebenso zu den Merkmalen der Berichte über Angsterlebnisse im Kino wie der Umstand, dass das Furcht-erregende anschliessend die Realität heimsucht und die Welt unheimlich macht. Die Berichte zeigen, wie sich der imaginäre Horror einer ganzen Generation mit dem Personal der Horrorfilme bevölkerte – die Gespenster und Affen lauerten auf dem Heimweg vom Kino in dunklen Seitenstrassen und kehrten in den Albträumen wieder. Doch den Horrorfilmen eignete nicht nur dieser bedrohliche Zug, sie waren – wie mehrere Stimmen belegen – zugleich auch Quellen der Lust. Es war das Vergnügen am Schrecken, das diese Filme so beliebt machte: «How I sigh for the old ‘horror’ films! How I enjoyed the delicious shivers down my spine that *Dracula* produced!»³²

In Bezug auf die Zeugnisse über Trauer und Ergriffenheit im Kino beziehungsweise deren zuverlässigen Indikator, die Tränen, bemerkte Blumer «an interesting sex difference»: Doppelt so viele Mädchen wie Knaben würden über solche Gefühle berichten, und ebenfalls doppelt so viele Mädchen hätten dann auch Schwierigkeiten, diese Gefühle zu kontrollieren und ihre Tränen zurückzuhalten.³³ Weinen im dunklen Kinoraum als Ausdruck von Emotionalität war aber – zumindest gegenüber den Wissenschaftlern – auch aus Sicht der «emotionalen Subjekte» ein heikles Thema, denn es konnte die Schamgrenze tangieren. «Crying at a movie is my second nature. As soon as an event occurs which is the least bit sad my throat chokes up and very often I shed tears; I have never sobbed or made boisterous noises, thank goodness, for crying is a chief source of embarrassment with me; if I can get by with silent sorrow I feel all right.»³⁴ Dass hier aber kein eindeutiger gesellschaftlicher Konsens vorlag, lassen wieder die Aussagen anderer vermuten, denen ihre Tränen keineswegs peinlich waren: «The picture *Wings* made me cry because there was so much suffering. I love to cry. I always think it is a good picture if it can make me cry.»³⁵ Die soziale Taxierung von Tränen im Kino war offensichtlich nicht geregelt und gerade deswegenbrisant. Persönlich konnte in

dieser Lage – in Vorwegnahme von Blumers Ideal des distanzierten Zuschauers – auch Distanzierung durch nachträgliche Rationalisierung einen Ausweg weisen: “With true femininity I enjoy a good love-story and if it is the sorrowful type which ostentatiously does not end happily ever after, such as *Now Voyager*, I can give myself up entirely to the luxury of the moment and indulge my emotions, weeping at the touching scene before me. It never lasts however and immediately the film ends, sometimes before, I can analyse the ridiculous and unlikely situations quite coldly as if I had not been moved at all.”³⁶

Neben Angsträumen und Tränen der Rührung interessierten sich die Forscher ganz besonders für die amourösen Effekte der Filme. Für viele – überwiegend Mädchen, wie Blumer wiederum berechnete und damit en passant den Topos der emotionalen Geschlechterdifferenz definitiv statistisch untermauerte – waren Liebesszenen der wichtigste Grund, ins Kino zu gehen.³⁷ “I attended the movies largely for the love scenes. [...] The most enjoyable part of the entire picture was inevitably the final embrace and fade-out. I always put myself in the place of the heroine. If the hero was some man by whom I should enjoy being kissed (as he invariably was), my evening was a success, and I went home in an elated, dreamy frame of mind, my heart beating rather fast and my usually pale cheeks brilliantly flushed. I used to look in the mirror somewhat admiringly and try to imagine Wallace Reid or John Barrymore or Richard Barthelmess kissing that face.”³⁸ Im Falle von Liebesgefühlen wird der Film seinem Ruf als Traumwelt, in die man sich aus dem grauen Alltag flüchtet, erst wirklich gerecht. Die Filme zeichnen verantwortlich für den Aufbau emotionaler Erwartungsstrukturen, die in der Realität dann allerdings umso empfindlicher enttäuscht werden können – sei es zu zweit: “[Films have] made me despise the boys of about my age, with whom I have been out with. After seeing the polished lover on the screen it is rather disillusioning to be kissed by a clumsy inexperienced boy.”³⁹ Oder alleine: “When Stewart Granger is kissing the heroine (in any film he has been in), I experience a real thrill. Afterwards however when I come down to earth again, and go home, I feel so terribly lonely. It seems silly, but I cry. If only that could happen to you, something inside me seems to say. [...] I try to satisfy it by day dreaming, but it only seems to encourage the lonely sensation.”⁴⁰

Das grosse Begehren, das hier zum Ausdruck kommt, manifestiert sich in unzähligen Lieben zu den Filmstars. “[In] the film entitled *100 Men and a Girl* starring Deanna Durbin seen by me about 7 yrs. ago [...] I fell in love with Deanna Durbin and my love has grown for her every day. It is not just calf love or a passing infatuation but its the real thing. I follow all her films [...]. I am happy now D. D. is free from Vaughan Paul and it is my ambition and hope that one day I will be able to get to Hollywood and make my love known to her and I hope even though I am only an Irish peasant without financial or other mean

to make the grandest star in Hollywood my wife, its all I live for and I would be ever grateful if you would send her my photo and letter.”⁴¹ Liebe im Kino muss allerdings nicht unerfüllbare Sehnsucht bleiben. Wenn Liebende bereit sind, sich vom Geschehen auf der Leinwand als Spiegel der eigenen Situation mitreissen zu lassen, erhält ihre Liebe eine Form, und sie können sich in wortloser Kommunikation der Identität ihrer unaussprechlichen Gefühle versichern: “When I see certain love scenes I burn up and so does my boy friend. We both get the same feeling (he has never told me, but I can read it on his face and in his actions). I have been thrilled loads of times, but when you ask to describe them, it’s almost impossible. Words can’t express the feeling.”⁴²

Die intensiven Gefühle, wie sie in zahlreichen «motion-picture autobiographies» mit lebendiger und teilweise elaborierter Sprache beschrieben werden, wollen nicht recht zum emotionalen Stil des «american cool» passen, der sich gemäss der bekannten Diagnose Peter Stearns’ seit den 1920er-Jahren in den amerikanischen Mittelschichten auszubreiten begann.⁴³ Zwar sieht Stearns das Kino durchaus als Ort aufregender Gefühle, glaubt aber in ihm – wie in der Freizeitkultur insgesamt – den Mechanismus einer kompensatorischen Katharsis am Werk, mit dessen Hilfe sich eine im Grunde emotional restringierte Kultur Luft verschaffe. Die Äusserungen «emotionaler Subjekte» muss man aber nicht zwingend in diesem Sinne als Ausdruck eines blossen Eskapismus interpretieren. Vielmehr könnte man umgekehrt davon ausgehen, dass die starken und vitalen Gefühle, die hier zur Sprache gebracht werden, den emotionalen Alltag in der massenkulturellen Moderne durchaus adäquat darstellen und dass sich deren emotionale Kultur eben nicht über populärkulturelle Ventile kühl reguliert, sondern gerade im Austausch mit emotional «heissen» massenkulturellen Medien formt.

Die «motion-picture autobiographies» protokollieren aber die Gefühle im Kino nicht nur, sondern machen sie – ungefragt – auch zum Gegenstand von Reflexionen. So wird in verschiedenen Dokumenten die Frage nach der Echtheit der Leinwandgefühle aufgeworfen. Die Berichte zeigen, dass man bereit ist mitzufühlen und mitzuerleben, wenn man diese als «authentisch» einstufen kann. Für manche sind hier die Leistungen der Schauspieler ausschlaggebend, denn, «if the players act well & convince me that their emotions and experiences are real then I become oblivious to the surroundings & become completely immersed in the enjoyment of the film».⁴⁴ Ist man indessen vom Scheincharakter der Emotionen im Film überzeugt, können eigene Gefühle in Abrede gestellt werden: “I myself am a film enthusiast and have seen scores of films covering almost every type of entertainment devisable, but never yet have I been moved by a tense or emotional scene, in any shape or form. Although the acting is sometimes of a very high standard, I sit in the comfort of

the cinema, knowing well, that the film is, in a way fake, and that the actors aren't actually experiencing or have not experienced, most of the rigorous and dramatic scenes presented on the screen.”⁴⁵ Manchmal hilft jedoch auch solches Wissen um Artifizialität nichts, man erlebt sich im Gegenteil den Vorspiegelungen ohnmächtig ausgeliefert und wird von den eigenen Gefühlen doch wieder übermannt. “Sometimes, no matter how hard I try, I cannot control my emotions. Sometimes when a picture is not even considered sad, I cannot keep from crying. I think it is embarrassing to cry at picture shows, but I can't help it. Before and after I see a picture I say 'Well, there is nothing to it; it is only a picture.' But during the performance I can think of nothing but the picture and all my good resolutions go to waste.”⁴⁶

Keine Zweifel lassen die «emotionalen Subjekte» über den grossen Wert aufkommen, den die Kinogefühle für sie besitzen. Man geht vor allem auch wegen der Emotionen ins Kino – diese werden gesucht und gewollt: “So drab is my real life that my screen world must be colourful and exciting – something to stir the emotions and to lift one to a mad, unholy heaven!”⁴⁷ Allerdings registriert man auch, dass sich Gefühle abnutzen können, und sieht sich mit dem Problem emotionalen Ungenügens konfrontiert. Man bleibt dort gleichgültig oder in Gefühlskälte erstarrt, wo die Gesellschaft unbedingt Emotionalität erwartet. “Films [...] have made me regard love-making as more of a technique than as an outcome of emotions. I am told that as regards love-making I am like – to use an Americanism – an ice-cube; probably this is caused by seeing so many love scenes on the films that the sight or participation in them has ceased to effect my emotions.”⁴⁸ Dass Gefühle in dem Moment, in dem sie eintreten sollten, ausbleiben und nichts passiert, ist nur ein Hinweis auf verschiedene Schwierigkeiten, die sich mit den Emotionen im Kino ergeben. Ein weiteres Problem besteht im sprachlichen Versagen gegenüber seinen Empfindungen – was im Kino tatsächlich gefühlt wird, lässt sich nicht adäquat in Worte fassen: “On reading this over, I am somewhat disappointed. I have strong likes and dislikes, and I cannot express on paper the wild thrilled feeling that runs through me during a film I am enjoying terrifically, especially during love scenes.”⁴⁹

Die beiden hier am Beispiel sozialwissenschaftlicher Studien über das Kinopublikum näher betrachteten Aspekte – der theoretische Ort der Emotionen und das Sprechen «emotionaler Subjekte» – können für eine «Pragmatik der Emotionen» in historischer Perspektive, wie sie dieses Heft im Blick hat, in zweifacher Hinsicht aufschlussreich beziehungsweise Ansatzpunkt weiterer Überlegungen sein. Erstens liesse sich ausgehend von Blumers und Mayers theoretischer Verortung der Emotionen ein Unterkapitel zur «Wissengeschichte der Emotionen»⁵⁰ formulieren, das sozialwissenschaftliche – aber auch filmtheoretische – Konzeptualisierungen von Emotionen im Kino umfassend

rekonstruiert und die Auswirkungen dieser Annahmen auf die Forschungspraxis nachzeichnet. Ein solcher systematischer Blick würde es auch erlauben, die Schlüsselkonzepte Blumers – die «emotional possession» im Kino und ihre Remedur in Form eines Exorzismus der Emotionen durch die Ratio – in die Tradition einer modernen bürgerlichen Emotionsskepsis einzuordnen. Zweitens liesse sich die Geschichte der Massenkultur beziehungsweise -medien auch als Geschichte von «Emotionsmaschinen»⁵¹ schreiben, in der dem Kino zumal in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Stellung zukommt.⁵² Dass die Wissenschaft im Kino «emotionale Subjekte» ausfindig machte und diese zum Sprechen brachte, wäre nur ein – hier explorativ skizzierter – Teil einer solchen Geschichte des Kinos als eines sozialen Erfahrungs-, Imaginations- und Übungsraums des Emotionalen.

Anmerkungen

- 1 Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, New York 1933, 204 f. Bis auf einen Teil der Appendizes ist der gesamte Text im Internet abrufbar unter: http://spartan.ac.brocku.ca/~lward/Blumer/1933/Blumer_1933_toc.html.
- 2 Vgl. dazu etwa Vinzenz Hediger, «Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie», in Frank Bösch, Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006, 42–62 oder den von Mitarbeitern des filmwissenschaftlichen Seminars der Universität Zürich herausgegebenen Sammelband Matthias Brütsch et al. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005. An beiden Orten finden sich weiterführende Literaturangaben. Siehe auch aus neurowissenschaftlicher Sicht: Antonio Damasio, «Film, Bewusstsein und Emotion. Aus der Gehirn-Perspektive», in Kristina Jaspers, Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin 2006, 82–89.
- 3 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, Wien 1996, 65–70.
- 4 Zu Marston vgl. Geoffrey C. Bunn, «The Lie Detector, «Wonder Woman» and Liberty. The Life and Work of William Moulton Marston», *History of the Human Sciences* 10 (1997), 91–119.
- 5 Zitate aus *New York Times*, 31. 1. 1928, bei Bunn (wie Anm. 4), 97 f.
- 6 Die Geschichte der Payne Fund Studies ist aufgearbeitet worden von Garth S. Jowett, Ian C. Jarvie, Kathryn H. Fuller, *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*, Cambridge 1996. Ein knapper Überblick findet sich bereits bei Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York 1994 (erstmals 1975).
- 7 Vgl. Ruckmicks methodische und theoretische Erläuterungen in Christian Ruckmick, «How do Motion Pictures Affect the Attitudes and Emotions of Children? The Galvanic Technique Applied to the Motion-Picture Situation», *Journal of Educational Sociology* 6 (1932/33), 210–216.
- 8 Vgl. hierzu Jowett, Jarvie, Fuller (wie Anm. 6), 70.
- 9 Vgl. die Übersicht, die Blumer über seine Datenbasis gibt: Blumer (wie Anm. 1), 3–12.
- 10 Vgl. hierzu insbesondere das dritte Kapitel von *Movies and Conduct*, «Imitation by Adolescents». Blumer (wie Anm. 1), 20–58.
- 11 Ebd., 74.

- 12 Ebd., 126.
- 13 Ebd., 74.
- 14 Ebd., 127.
- 15 Ebd., 116.
- 16 Ebd., 128.
- 17 Ebd., 126.
- 18 Ebd., 130.
- 19 Ebd., 129.
- 20 Ebd., 131.
- 21 Blumer machte in den «motion-pictures autobiographies» auch paradigmatische Fälle von «emotional detachment» aus. Vgl. ebd., 132–136.
- 22 Jacob Peter Mayer, *Sociology of Film. Studies and Documents*, London 1946, 11 und 267.
- 23 Vgl. Jacob Peter Mayer, *British Cinemas and their Audiences. Sociological Studies*, London 1948, 14. Mayer stellte u. a. diese teils wörtlich von Blumer übernommenen Fragen: «Were you ever frightened by a film? Describe the scene of the picture. Do you find it hard to control the emotions aroused by films? [...] Did you ever fall in love with your screen idol?» Mayer resümierte ausserdem Blumers *Movies and Conduct* eingehend in einer längeren Passage. Vgl. Mayer (wie Anm. 22), 145–168.
- 24 Vgl. hierzu Mayers Bemerkungen in Mayer (wie Anm. 22), 11, 178 f.
- 25 Vgl. Mayer (wie Anm. 22), 280–282. Mayer stand mit dieser Überzeugung keineswegs allein. Vgl. zu diesem Kontext die Rezension zu *Sociology of Film* von Roger Manvell, «The Cinema and the State: England», *Hollywood Quarterly* 2 (1946/47), 289–293.
- 26 Mayer (wie Anm. 22), 268.
- 27 Mayer (wie Anm. 22), 266.
- 28 Blumer (wie Anm. 1), 203. Zu Blumers «guidance sheet» inklusive sämtlicher Fragen vgl. 203–207; der Wortlaut der drei Aufrufe Mayers findet sich in Mayer (wie Anm. 22), 181 sowie Mayer (wie Anm. 23), 13 f., 153 f.
- 29 Grundlage für die folgenden Ausführungen bilden die bei Mayer abgedruckten Selbstberichte – vgl. Mayer (wie Anm. 22) und Mayer (wie Anm. 23) – sowie die von Blumer in *Movies and Conduct* – vgl. Blumer (wie Anm. 1) – zitierten Passagen aus den «motion-picture autobiographies». Eine Anzahl von – im Appendix bei Blumer sowie bei Jowett, Jarvie, Fuller (wie Anm. 6), 237–280 – integral greifbaren «motion-picture autobiographies» der Payne Fund Studies konnten für diesen Artikel nicht berücksichtigt werden. Der Grossteil der von Blumer erhobenen Selbstzeugnisse ist aber offensichtlich verloren gegangen. Zur diesbezüglichen Quellenlage vgl. Jowett/Jarvie/Fuller (wie Anm. 6), 237.
- 30 Mayer (wie Anm. 23), 145.
- 31 Aus dem Bericht einer 19-jährigen Typistin. Mayer (wie Anm. 23), 65.
- 32 Aus dem Bericht einer 24-jährigen Frau. Mayer (wie Anm. 23), 219.
- 33 Vgl. Blumer (wie Anm. 1), 95 und 99.
- 34 Aus dem Bericht einer 19-jährigen Studentin. Blumer (wie Anm. 1), 96. Blumers Angaben zu den Verfassern bzw. Verfasserinnen sind allerdings unzuverlässig, da er offensichtlich Zitate aus demselben Dokument verschiedenen Autorinnen und Autoren zuordnete. Vgl. Jowett/Jarvie/Fuller (wie Anm. 6), 238.
- 35 Aus dem Bericht einer 14-jährigen Schülerin. Blumer (wie Anm. 1), 100.
- 36 Aus dem Bericht einer 19-jährigen Büroangestellten. Mayer (wie Anm. 23), 71.
- 37 Vgl. Blumer (wie Anm. 1), 107.
- 38 Aus dem Bericht einer 21-jährigen Studentin. Blumer (wie Anm. 1), 66.
- 39 Aus dem Bericht einer 18-jährigen Bankangestellten. Mayer (wie Anm. 23), 74.
- 40 Aus dem Bericht einer 18-jährigen Frau, «taking up dramatic art and music». Mayer (wie Anm. 23), 187 f.
- 41 Aus dem Bericht eines 28-jährigen arbeitslosen Verkäufers. Mayer (wie Anm. 22), 182.
- 42 Aus dem Bericht einer 17-jährigen Schülerin. Blumer (wie Anm. 1), 109 f.

- 43 Peter N. Stearns, *American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*, New York 1994. Für die folgenden Anmerkungen vgl. insbesondere das Kapitel «The Need for Outlets: Reshaping American Leisure», 264–284.
- 44 Aus dem Bericht einer 20-jährigen Staatsbeamten. Mayer (wie Anm. 23), 93.
- 45 Aus dem Bericht eines 19-jährigen Arbeiters. Mayer (wie Anm. 22), 186.
- 46 Aus dem Bericht einer 14-jährigen Schülerin. Blumer (wie Anm. 1), 100 f.
- 47 Aus dem Bericht einer 26-jährigen Hausfrau. Mayer (wie Anm. 23), 53.
- 48 Aus dem Bericht einer 17-jährigen Büroangestellten. Mayer (wie Anm. 23), 101.
- 49 Aus dem Bericht einer 18-jährigen Frau, «taking up dramatic art and music». Mayer (wie Anm. 23), 188.
- 50 Zu einer solchen Geschichte vgl. grundlegend Jakob Tanner, «Das Rauschen der Gefühle. Vom Darwinschen Universalismus zur Davidsonschen Triangulation», *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 2 (2006), 129–152, bes. 130 f.
- 51 Der holländische Psychologe und Medienwissenschaftler Ed Tan hat diesen Begriff verwendet. Vgl. Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah 1996.
- 52 Erste Schritte in diese Richtung hat kürzlich der Sammelband von Frank Bösch und Manuel Borutta (wie Anm. 2) unternommen. Vgl. dort (13–41) insbesondere die einleitenden Ausführungen der Herausgeber: «Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven».

Résumé

«Emotional possession» au cinéma. Des sociologues sur les traces des émotions du public cinématographique

Cet article étudie le double rôle que les «émotions» jouent dans les études qualitatives sociologiques d'Herbert Blumer (*Movies and Conduct*, New York 1933) et de Jacob Peter Mayer (*Sociology of Film*, Londres 1946 et *British Cinemas and their Audiences*, Londres 1948) sur le public cinématographique. D'une part, ces études attribuent aux «émotions» une fonction clé dans la réception cinématographique: elles parlent d'un état d'«emotional possession», dans lequel les spectateurs et spectatrices sont transporté-e-s. D'autre part, le public cinématographique a lui-même droit à la parole dans ces études: des «sujets émotionnels» renseignent en détail sur les sentiments qu'ils éprouvent au cinéma et réfléchissent sur l'impact de ces sentiments sur leur vie.

(Traduction: Janick Schaufelbuehl)