MURRAY SMITH

Was macht es für einen Unterschied? Wissenschaft, Gefühl und Film

Wittgenstein machte sich einst lustig über die »Wissenschaft der Ästhetik« und schrieb ihr das absurde Ziel zu, uns zu sagen, »welcher Kaffee gut schmeckt« (WITTGENSTEIN 1966: 11). Wittgensteins Bemerkung verdichtet eine Reihe von Annahmen, die hier von Bedeutung sein werden – insbesondere, dass das Gebiet der Ästhetik als Wissenschaft aufgefasst werden könnte; dass Ästhetik sich hauptsächlich oder ausschließlich mit dem Phänomen des ›Geschmacks‹ oder der Wertung beschäftige; und dass Geschmack per se ungreifbar, unvorhersehbar und idiosynkratisch sei – also jenseits jeder Methode, die man als ›(natur)wissenschaftlich‹ (*scientific*) bezeichnen könnte.

Die skeptische Haltung zur Ästhetik *als einer Wissenschaft* und allgemeiner zur Relevanz wissenschaftlicher Erkenntnisse *für die Ästhetik* hat sich bekanntlich verbreitet, seit Wittgenstein diese Perle der Weisheit von sich gab. George Dickie behauptete am Höhepunkt von Wittgensteins Einfluss auf die angloamerikanische Ästhetik, dass naturwissenschaftliches, empirisches Wissen, welchen Wert es auch sonst besitze, für unser Denken über Kunst und ästhetische Phänomene keine Rolle spiele (DICKIE 1962). Und C. P. Snows bekannte Kritik der tiefen Spaltung zwischen den ›zwei Kulturen‹, der geistes- und der naturwissenschaftlichen, als zweier weitgehend unabhängiger Diskursfelder, wurde von F. R. Lewis kurz abgefertigt, der sich wie Wittgenstein der begrifflichen und methodologischen Autonomie der Geisteswissenschaften gewiss war (SNOW 1963; LEAVIS 1962). In der deutschen philosophischen Tradition wird die Spaltung zwischen Geistes- und

Naturwissenschaften wohl am nachdrücklichsten mit Wilhelm Dilthey verbunden. In jüngerer Zeit und in engerer Verbindung mit unserem Forschungsfeld hat Greg Currie die Frage aufgeworfen, ob die kognitive Filmtheorie bei der Beschäftigung mit filmischer Bedeutung (*cinematic meaning*) nicht besser bei der Alltagspsychologie bliebe, und hat damit nahe gelegt, dass die Filmtheorie durch die großen Kaliber der wissenschaftlichen Psychologie wenig oder nichts zu gewinnen habe (CURRIE 2004: 158-159, 164). Zwischenzeitlich ist die Autorität der Naturwissenschaften auch durch Poststrukturalismus, Wissenschaftstheorie und -geschichte sowie Positionen der ›post-analytischen‹ Philosophie in Frage gestellt worden.

Ein Gezeitenwechsel hat vielleicht noch nicht stattgefunden, doch die Strömungen sind mittlerweile turbulenter geworden. Als Gegenströmungen zum Skeptizismus haben sich in den letzten 30 Jahren die *kognitive Ästhetik* und die *evolutionäre Ästhetik* entwickelt, wie ich sie hier nennen will, d.h. die Erforschung der Kunstproduktion und -rezeption im Lichte der kognitiven Psychologie sowie der Evolutionsbiologie und -psychologie, nebst ihrer Vorläufer und Abkömmlinge wie der *empirischen Ästhetik* und der *Neuroästhetik*. Zwar würde wohl keine dieser Forschungsrichtungen behaupten, uns sagen zu können, welcher Kaffee am besten schmeckt, doch sind sie alle grundlegend damit befasst, unsere Kunsterfahrung in einen Kontext naturalistisch aufgefasster menschlicher Erfahrung einzuordnen (und dadurch zu verstehen und zu erklären), d.h. der Erfahrung einer bestimmten Spezies unter bestimmten Umweltbedingungen und mit bestimmten evolutionär entwickelten Präferenzen und Prädispositionen. Weit davon entfernt, Kunst als Phänomen jenseits solcher materiellen Voraussetzungen anzusehen, besteht das Ziel der kognitiven und evolutionären Ästhetik gerade darin, unser Verständnis von Kunst in diese materiellen Voraussetzungen einzubetten und zu erklären, wie spezifische ästhetische Phänomene aus den allgemeinen, evolvierten Merkmalen menschlichen Verhaltens und menschlicher Kognition hervorgehen. Kurz, ihr übergreifendes Ziel besteht darin, eine *naturalisierte Ästhetik* zu entwickeln.

Natürlich besteht das bescheidenere, begrenztere Ziel einzelner Arbeiten oft nur darin, ein spezifisches ästhetisches Phänomen durch den Rückgriff auf einzelne naturwissenschaftliche Konzepte zu erhellen. Ob solche begrenzten Anleihen mittelfristig vertretbar sind, hängt jedoch von der allgemeinen Kohärenz der Integration natur- und humanwissen-

schaftlicher Erkenntnisse ab. Selbst wenn die Frage einer naturalisierten Ästhetik nicht explizit gestellt wird, wirft jede Argumentation, die die Spaltung zwischen den ›zwei Kulturen‹ überbrückt, diese Frage implizit auf, egal wie eng umrissen ihr unmittelbarer Untersuchungsbereich auch sein mag. Aus demselben Grund stärkt jeder Nachweis, dass ein spezifischer naturwissenschaftlicher Begriff für ein spezifisches ästhetisches Problem relevant ist, die These, dass ein naturalistischer Ansatz der Ästhetik insgesamt kohärent und vertretbar ist.

Aus verschiedenen Gründen sind Emotionen in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Sie bilden offensichtlich einen integralen Bestandteil alltäglicher Existenz; ein normales menschliches Leben ist ein Leben durchdrungen von Emotion. Unsere Emotionen sind von wechselnder Intensität, doch ihre vollständige Abwesenheit ist eher selten. Daher überrascht es kaum, dass Emotionen allgemein in enger Verbindung mit den meisten Kunstformen gesehen werden, auch wenn ihr genaues Verhältnis zur Kunst umstritten ist. Emotionen bilden daher eine zentrale Fallstudie für das allgemeinere Projekt einer kognitiven und evolutionären Ästhetik. Zudem entspricht die Emotionsforschung der letzten 150 Jahre im Kleinen einer der zuvor angedeuteten fundamentalen Kontroversen zur Erforschung menschlichen Verhaltens. Auf der einen Seite steht die Ansicht, dass Emotionen insgesamt oder zum großen Teil universale biologische Adaptionen sind, die sich am besten mithilfe naturwissenschaftlicher Methoden erklären lassen – die also als materielle Phänomene mit neuronaler und physiologischer Basis behandelt werden können und die der objektiven Untersuchung, der Zergliederung in Dimensionen und Variablen und damit dem kontrollierten Experiment zugänglich sind. Die gegensätzliche Ansicht besteht darin, dass Emotionen insgesamt oder zum großen Teil kulturell variable Phänomene sind, die am besten mithilfe geisteswissenschaftlicher Methoden erkundet und verstanden werden – durch die detaillierte Ermittlung des Selbstverständnisses einer Kultur, das durch deren Praktiken und Artefakte zugänglich ist, darunter ihr Gebrauch von Emotionsbegriffen und emotionsbezogener Sprache. Mit anderen Worten: Die Erforschung von Emotionen im Allgemeinen und insbesondere ihres Verhältnisses zur Kunst war und ist ein zentrales Konfliktfeld zwischen *Szientismus* (der Vorstellung, dass nichts außerhalb der Naturwissenschaften liegt) und Kulturalismus (der Vorstellung, dass nichts Menschliches außerhalb des Kulturellen liegt).

1. Die Emotionen in biokultureller Perspektive

Das kulturalistische Verständnis der Emotionen betrachtet diese als ›kulturell konstruiert‹. Die Emotionen, die wir empfinden und denen wir Bedeutung zuschreiben, sind demnach so tief in die Besonderheiten einer Kultur eingebettet, dass kaum ein Aspekt emotionaler Erfahrung, außer vielleicht der allgemeinen physischen Erregung, kulturübergreifend ist. In dieser Perspektive reflektieren Emotionen »die menschliche Anbindung und Teilnahme an verschiedenen Lebensformen«, um J. L. Mackies Charakterisierung moralischer Kodes aufzugreifen (MACKIE 1977: 36; vgl. auch SMITH 2003: 18, 34-36). In starkem Kontrast zu dieser Ansicht steht die Theorie der Emotionen als angeborene ›Affektprogramme‹, innerhalb derer Emotionen größtenteils durch eine spezifische neuronale und physiologische Architektur festgelegt sind. Dieser These zufolge sind Emotionen, zumindest die ›basalen‹ und bedeutsamsten unter ihnen, universal beobachtbar, zeigen in verschiedenen Kulturen wenig oder keine Variationen in ihrem Ausdruck oder ihrer Bedeutung und sind daher höchstwahrscheinlich Teil unseres genetischen Erbes. Wo der biologische Ansatz das Emotionserleben mit der Wahrnehmung ›basaler‹ Fokalfarben vergleicht, die interkulturell nicht zu variieren scheint (BERLIN/KAY 1969), sieht der Kulturalist eine stärkere Ähnlichkeit des Emotionserlebens zum Einnehmen sozial vorgeschriebener ›Rollen‹ (AVERILL 1980). Diese radikalen Positionen verfechten dementsprechend unterschiedliche Methoden zur Untersuchung von Emotionen, der Kulturalismus die Methoden geisteswissenschaftlicher Interpretation, der bio-genetische Ansatz die Methoden der Naturwissenschaften.

Ich werde hier dafür argumentieren, dass keine dieser Positionen, zumindest in ihrer extremen Form, wirklich plausibel und der Aufgabe angemessen ist, ein differenziertes Verständnis der Emotionen und ihrer Rolle in den Künsten zu entwickeln. Zugleich werde ich die Auffassung in Frage stellen, dass eine einzelne ›Methode‹, die traditionell als naturwissenschaftlich-erklärend oder geisteswissenschaftlich-verstehend charakterisierbar wäre, für diese Zielsetzung ausreicht. Dagegen werde ich für eine *biokulturelle* Sichtweise argumentieren, welche die dichotomen Ansichten über Emotionen und ihre Erforschung zurückweist.

Wie sehen Emotionen also aus einer biokulturellen Perspektive aus? Eine Emotion ist ein dynamisches, somatisches und kognitives Erfassen der Bedeutsamkeit eines Phänomens – eines Objektes, einer Person,

eines Ereignisses, einer Situation – durch ein handelndes Wesen (*agent*). Das Ziel oder *Objekt* einer Emotion kann real oder bloß imaginiert sein; so kann etwa ein emotionsauslösendes Ereignis real oder fiktiv sein. Emotionen sind dynamisch, weil sie eher Prozesse als einfache Zustände sind; sie sind somatisch, weil sie typischerweise verschiedene körperliche Systeme involvieren, etwa die inneren Organe, das periphere Nervensystem sowie die neuronalen Systeme, von denen unsere kognitiven Zustände in erster Linie abhängen. Eine Emotion beginnt mit dem, was Jenefer Robinson eine *affektive Bewertung (affective appraisal)* nennt, die sich durch Geschwindigkeit und relative Ungenauigkeit auszeichnet (ROBINSON 2005: 41-47), die also ›quick and dirty‹ ist, ein ›Bauchgefühl‹. In dieser Hinsicht gleichen Emotionen eher Wahrnehmungen als Gedanken: Sie registrieren Umwelt-Ereignisse auf direkte Weise, sind schnell (und daher anfällig für ähnliche Irrtümer wie die Wahrnehmung) und vielleicht in mancher Hinsicht kognitiv nicht zu erfassen. Die Schreckreaktion kann als prototypisch für diese erste, initiierende Stufe der Emotion angesehen werden: eine dramatische physiologische Reflexreaktion, die uns innehalten lässt und unsere Aufmerksamkeit neu ausrichtet. Diese anfängliche Bewertung ist affektiv – ›nicht kognitiv‹ – in dem spezifischen Sinn, dass sie über bestimmte neuronale Wege verläuft, welche die für Kognition zuständigen Teile unseres Gehirns (den frontalen Kortex) umgehen (LEDOUX 1996: 163-165). Diese Beschreibung der ersten Stufe des emotionalen Prozesses grenzt die hier vorgestellte Emotionskonzeption, die sich auf neurowissenschaftliche und evolutionstheoretische Erkenntnisse stützt, von rein ›kognitivistischen‹ oder ›urteilsbasierten‹ Ansätzen ab (etwa NUSSBAUM 2001).

Eine affektive Bewertung setzt einen Folgeprozess der kognitiven Verarbeitung (*cognitive monitoring*) in Gang, wobei ›kognitiv‹ hier abermals spezifisch auf solche Kognitionen eingegrenzt sein soll, die mit Aktivierung des frontalen Kortex verbunden sind. Diese kognitive Verarbeitung beginnt schnell, es handelt sich nur um wenige zusätzliche Sekundenbruchteile, bis wir beispielsweise bemerken, dass das, was wir für eine Schlange gehalten haben, in Wirklichkeit ein Ast ist. Wenngleich kognitive Verarbeitungsprozesse schnell beginnen, können sie doch als eine Abfolge kognitiver Neubewertungen wesentlich länger andauern. *Wie* lange, hängt von der Art der *Emotionsepisode* ab – »der emotionalen Transaktion zwischen einer Person und ihrer Umwelt«, eine Transaktion, die »aus mehreren Unterereignissen zusammengesetzt sein kann,

aber als intern konsistent wahrgenommen wird« (SMITH 2003: 39; nach FRIJDA 1993).

Bin ich einmal sicher, dass ein Ast keine Schlange ist, ist auch keine weitere Bewertung notwendig (obwohl der anfängliche Schreck meine Aufmerksamkeit auf weitere schlangenförmige Dinge lenken kann). Doch wenn ich mich mit einem Kollegen streite, dessen Bemerkung ich als Kritik meiner Arbeit aufgefasst habe, kann meine anfängliche Einschätzung seiner Bemerkung (›Ja, er wollte mich wirklich beleidigen!‹) einer ganzen Reihe von Neubewertungen weichen (›Vielleicht habe ich ihn vorher gekränkt‹; ›Er hat mich zwar beleidigt, aber unabsichtlich‹ usw.). Im Extremfall können ganze Beziehungen durch die Ambivalenz solcher modulierender Bewertungsfolgen charakterisiert sein.

Dieses zweite Beispiel zeigt auch, dass die initialen, schnellen und vorläufigen affektiven Bewertungen, die für Emotionen charakteristisch sind, nicht allein durch einfache physische Ereignisse wie den Anblick eines schlangenförmigen Objektes oder ein lautes Geräusch ausgelöst werden können, sondern auch durch komplexe Kognitionen (ROBINSON 2005: 61-75), wobei wir von der emotionalen Reaktion auf eine ›innere Umwelt‹ sprechen können. Kürzlich ging ich beispielsweise die Bankauszüge mehrerer Monate durch, als mir plötzlich klar wurde, dass mir für vergessene Rechnungen hohe Mahngebühren abgezogen worden waren. Ein emotionaler Moment: Ein Adrenalinstoß riss mich aus meinem schlafwandlerischen Zustand und fokussierte meine Aufmerksamkeit auf die Mahngebühren und ihre Ursache. Ich war alarmiert und, nach kognitiver Bewertung, bestürzt über meine Vergesslichkeit. Es ist kein Zufall, dass solche komplexen und doch plötzlichen Gewahrwerdungen mithilfe einfacherer physischer Modelle beschrieben werden – ›Ich verlor den Boden unter den Füßen‹, ›Es traf mich wie ein Schlag ins Gesicht‹ – weil sie affektive Bewertungen derselben Art und Intensität wie rein physische Wahrnehmungen auslösen können. *Aufwallungen des Denkens*, *Upheavals of Thought*, der Titel von Martha Nussbaums Hauptwerk zur Emotion, gibt ein weiteres Beispiel dafür, wie komplexe Werturteile in physische Metaphern gefasst werden.

Der ›Ausgangspunkt‹ des Emotionsprozesses – die anfängliche affektive Bewertung – scheint durch das begrenzte, doch universale Spektrum von Reaktionen gekennzeichnet zu sein, die mit dem Begriff der ›Grundemotionen‹ (oder vielleicht besser: ›Grundaffekte‹) verbunden sind: mit Überraschung, Angst, Glück, Ärger, Ekel, Traurigkeit, möglicherweise

Scham. Zu diesen Emotionen gehören charakteristische Gesichtsausdrücke (Beispiele dafür stelle ich später vor). Die nachfolgende kognitive Verarbeitung ermöglicht jedoch feinere Unterscheidungen, die komplexe Emotionen hervorbringen, und es ist offensichtlich dieser Bereich, in dem kulturelle und individuelle Hintergründe eine wichtige Rolle spielen. Festzuhalten ist jedoch, dass dieser Theorie zufolge die komplexen Emotionen sich aus einfacheren, basaleren, biologisch festgelegten (*hardwired*), universalen Bewertungen entwickeln und sich um sie gruppieren. Dieses Bild der Emotionen – als Phänomene, die zu bestimmten Familien gehören, die an einem Pol rohere, primitivere Affekte und am anderen subtile, komplexe, kognitiv differenzierte, kulturell geprägte Emotionen umfassen –, lässt sich bis zu Darwin zurückverfolgen, dessen Buch über die Emotionen weitgehend nach solchen Emotionsgruppen gegliedert ist (DARWIN 1998). Es überrascht kaum, dass auch Paul Ekman, der heutige Hauptvertreter neodarwinistischer Emotionstheorien, diese Ansicht vertritt und beispielsweise innerhalb der Familie des ›Glücks‹ mindestens zwölf emotionale Subtypen unterscheidet, darunter Amüsement, Staunen, freudige Aufregung und weitere Zustände, die sich am einfachsten durch Termini anderer Sprachen ausdrücken lassen, etwa das italienische ›fiero‹, mit dem das Gefühl intensiver Befriedigung nach der lange andauernden Bewältigung schwieriger Aufgaben bezeichnet wird (EKMAN 1994, 2003: Kap. 9).

Es fällt auf, wieviel Spielraum für kulturspezifische Variation hier besteht, trotz der biologischen Grenzen der Kultur, die das biokulturelle Modell implizit setzt. Die komplexen Emotionen mit ihrer erheblichen kulturellen Variabilität werden nicht aus dem Nichts heraufbeschworen oder auf einer leeren Tafel entworfen, sondern entstehen auf dem Terrain unseres evolutionären Erbes, wie es sich etwa durch die Grundemotionen manifestiert. Es besteht in der Tat ein unendlicher Spielraum für die Elaboration, Vermischung und Nuancierung solcher Grundemotionen innerhalb ›verschiedener Lebensformen‹, doch die Emotionen spezifischer Kulturen, und damit die, die wir selbst fühlen, sind in der Biologie verankert.

Dabei können wir zwar zu analytischen oder experimentellen Zwecken distinkte Emotionsepisoden unterscheiden, wie ich es getan habe. In Wirklichkeit ist unser Emotionserleben jedoch gekennzeichnet durch Wechselwirkungen, Überlappungen und beträchtliche Fluktuation: Emotionen verändern häufig durch kognitive Verarbeitungsprozesse ihre

Tönung und manchmal ihre Grundfarbe; verschiedene ›Ströme‹ eines übergreifenden emotionalen Prozesses fließen zusammen und erzeugen mehr oder weniger komplexe Mischungen von basalen und ›höheren‹ Emotionen. So kann sich Ärger über eine wahrgenommene Beleidigung in Peinlichkeit oder Reue über die eigene Reaktion wandeln, auch wenn ich nach wie vor glaube, dass mein Ärger gerechtfertigt ist, aber merke, dass mein Zeigen dieses Ärgers innerhalb des sozialen Kontextes unpassend war. Man kann zudem festhalten, dass ein Großteil des kognitiven wie affektiven Bewertungsprozesses unterhalb der Bewusstseinsschwelle verläuft und sehr komplex und veränderlich ist und dass deshalb die Ausdrücke, mit denen wir unsere Emotionen beschreiben, am besten als »zusammenfassende Urteile« (*summary judgments*) (ROBINSON 2005: 81) verstanden werden sollten. Die fluide Komplexität emotionaler Erfahrung mit ihren verschiedenen Bewusstseinsgraden und dem Wechselspiel zwischen unmittelbarer Reaktion und der Fortentwicklung kognitiver Einschätzungen wird in dem Roman *Thinks…* von David Lodge ausgezeichnet erfasst. Ralph Messenger hat gerade entdeckt, dass seine Frau eine Affäre hatte, und erwägt verschiedenste Argumente darüber, wie er sich dazu stellen und wie er reagieren sollte:

> »Ralph formulierte diese Argumente nicht explizit, aber sie waren, wie man sagt, im Hintergrund seines Bewusstseins, als er innerlich wütete über Carries Verrat, ihre widerliche Liebhaberwahl und die Verletzung seines Stolzes und Selbstwertgefühls. Allmählich übten die Argumente einen mildernden Einfluss auf seine Rache- und Vergeltungsgedanken aus. Er wurde ruhiger und kontemplativer; sein Fahrstil, der zu Beginn der Reise gefährlich schnell gewesen war, war kontrollierter, als er die Ausläufer von Cheltenham erreichte; und als er schließlich zum Haus am Pitville Lawn kam, war seine Stimmung eher mürrisch als wütend« (LODGE 2002: 338).

Bemerkenswert ist auch die Bedeutung von *Stimmung* innerhalb dieser fiktiven Handlung. Lodges Verwendung dieses Wortes stimmt ungefähr überein mit einer weithin akzeptierten Unterscheidung der Emotionsphilosophie und -psychologie: der Unterscheidung zwischen Emotionen im engeren Sinn und ihren affektiven Verwandten, den Stimmungen. Während eine Emotion ein affektiver Zustand ist, der sich auf einen Gegenstand richtet (z.B. Trauer über den Verlust einer geliebten Person), handelt es sich bei einer Stimmung um einen diffuseren affektiven Zustand, dem ein Bezugsobjekt in diesem Sinn fehlt. Man kann sich mehr oder weniger bedrückt, heiter oder ängstlich fühlen, ohne dass dieses

Gefühl auf irgendein bestimmtes Objekt gerichtet wäre. In *Thinks…* löst sich Ralphs Ärger, eine Emotion mit einem klaren Objekt, der Affäre seiner Frau, allmählich in eine ›mürrische‹ Stimmung auf. Wie Greg Smith gezeigt hat, spielen diese objektlosen affektiven Zustände eine wichtige Rolle, indem sie uns Orientierung geben und uns für spezifischere Emotionen disponieren, nicht zuletzt in fiktionalen Filmen (SMITH 2003).

2. Ein Beispiel: *Heimat* und Emotion

Welche Relevanz hat nun ein solcher emotionstheoretischer Ansatz, der sich auf die evolutionäre und neurologische Emotionsforschung stützt, für unser Erleben und Verstehen eines Filmkunstwerks? Aus Platzgründen werde ich mich hier auf die Darstellung von Emotionen in Filmen und auf unser *Erkennen* emotionaler Zustände von Figuren konzentrieren; weitaus mehr könnte noch gesagt werden über die Auslösung emotionaler Zuschauerreaktionen (SMITH 1995). Aus mehreren Gründen habe ich als Beispiel den epischen deutschen Filmzyklus *Heimat* gewählt (R: Edgar Reitz 1984, 1992 und 2004). Zunächst könnte das differenzierte und weithin anerkannte Kunstwerk *Heimat* als (natürlicher?) Gegenstand des Kulturalisten angesehen werden. Um ein solches Werk zu verstehen und zu schätzen, ist es notwendig, sich in die Kultur zu versenken, aus der das Werk entstand. Mit dieser Sichtweise ist der Gedanke verbunden, dass nur diejenigen, die in der relevanten Kultur sozialisiert wurden und Teil von ihr sind, das Werk vollständig erfahren können. Das macht mich, einen Briten mit lediglich indirekter Kenntnis deutscher Kultur und Geschichte, der von der deutschen Sprache fast nichts versteht, zumindest zum Teil zum Außenseiter. Wie und auf welcher Basis könnte ich das Kunstwerk also verstehen?

Zweitens ist *Heimat* kein Hollywoodfilm. Einer verbreiteten Argumentation zufolge werden Hollywood-Blockbuster in der Absicht produziert, möglichst viele internationale Märkte zu erobern, und basieren deshalb mehr als andere Filme auf universellen psychologischen Fähigkeiten und Situationen. Vielleicht können Blockbuster wegen ihres Schwerpunkts auf primitiven Thrills und Spektakeln mithilfe der Evolutionspsychologie verstanden werden, aber wie verhält es sich bei Kunstwerken, die sich an begrenztere Publika mit spezifischem kulturellen Wissen richten?

Mein dritter und letzter Grund hängt mit einer kulturellen Tradition zusammen, die für *Heimat* von erheblicher Bedeutung ist: dem europä-

ischen Modernismus in der Kunst. *Heimat* ist ein Werk des späten Modernismus; auf leichte, doch hartnäckige Weise vermittelt es einen Eindruck der Selbstbezüglichkeit und des Experimentellen. Nach modernistischem Empfinden sind Hollywoodprodukte mit ihrer leichten, kulturübergreifenden Zugänglichkeit ein intellektuell nährstoffarmer Brei – oder schlimmer, hinter der Maske des Universellen verbreiten sie in Wirklichkeit kulturspezifische Interessen. Im Extremfall haben sich modernistische Künstler dagegen sogar ›gegen die Natur gestellt‹. Modernistisches Filmschaffen stellt für den Biokulturalismus also eine stärkere Herausforderung dar als die international populäre Filmproduktion im Hollywoodstil. Ich habe *Heimat* ausgewählt, weil es sich um einen besonders schwierigen Testfall für meine biokulturelle Konzeption der Emotionen handelt.

Aus Platzgründen konzentriere ich mich auf eine einzelne Szene der letzten Folge von *Heimat 3*, *Abschied von Schabbach*. Obwohl die Szene von eher moderater Dramatik und Emotionalität ist, exemplifiziert sie die emotionsgeladene Interaktion, die für Spielfilme typisch ist. Da die Szene sich zudem im letzten Film der dritten Reihe ereignet, nach mehr als 40 Stunden Handlung, hat sie wesentlich mehr dramatisches Gewicht, als es isoliert betrachtet scheinen könnte. Die Bedeutung der Szene liegt in ihrer Verbindung zu dem Handlungsstrang, der Clarissas starken Unabhängigkeitsdrang und ihre ambivalente Beziehung zur Mutter zum Thema hat. Clarissa ist ihrer Mutter, Frau Lichtblau, die sie alleine aufgezogen hat, eng verbunden. In ihren mittleren Jahren nimmt Clarissa die Mutter jedoch häufig als erdrückend wahr. In der betreffenden Szene lösen Clarissa und Hermann seine Wohnung auf, die überflüssig geworden ist, seit sie sich ihr Leben als Paar im restaurierten Haus über dem Rhein in der Nähe von Schabbach fest eingerichtet haben. Die Stimmung der Szene, ihr allgemeiner affektiver Ton, ist nostalgisch, entspannt und kontemplativ, da der Verkauf der Wohnung das Paar an vergangene Zeiten erinnert. Ein Anklang tiefer Sorge wird jedoch spürbar, als Hermanns Zukunftsbegeisterung Clarissa zu der Aussage bewegt, dass sie nach ihrer Krankheit zu einem so grenzenlosen Optimismus nicht mehr fähig sei. Beim Verlassen der Wohnung sprechen Hermann, Clarissa und die Maklerin über ein paar fehlende Schlüssel. Als Clarissa lächelnd aus der Wohnung tritt, folgt ihr Blick zwei Umzugshelfern und trifft auf ihre Mutter, die die Treppe heraufkommt. An diesem Punkt beginnt die deutlichere ›emotionale Handlung‹ der Szene.

ABBILDUNG 1 A UND B
Hier sollte eine Bildüberschrift stehen

Quelle: hier kommt eine Quellenangabe hin

Die emotionale Episode lässt sich in drei Phasen oder Teilereignisse gliedern. Das erste beginnt, als Clarissa ihre Mutter entdeckt. Ihr Lächeln, das der allgemein entspannten und gemeinschaftlichen bisherigen Stimmung entspricht, verschwindet im Moment des Erkennens plötzlich. Sie macht buchstäblich ein langes Gesicht [Abb. 1a, 1b]. Dies ist der Moment der affektiven Bewertung und der Beginn eines neuen Emotionszyklus, der mit der bisherigen Stimmung und den mit ihr verbundenen Emotionen bricht. Clarissa empfindet eine Form der Überraschung; ihr Gesicht weist zwar höchstens ansatzweise deren charakteristischen Ausdruck auf, das Verschwinden ihres Lächelns zeigt ihre überraschte Reaktion in diesem Kontext jedoch an. Die anfängliche affektive Bewertung wird sehr schnell durch einen kognitiven Verarbeitungsprozess abgelöst, was klar wird, indem sich Clarissa ihrer Mutter zuwendet und wieder lächelt, allerdings eher vorsichtig [Abb. 2]. Nachdem Clarissa die Überraschung verdaut hat, rätselt sie nun über deren Ursache, das unerwartete Auftauchen ihrer Mutter.

Als Clarissa die Stufen heruntergeht, um ihre Mutter, die sich offenbar mehrere Stockwerke hoch bemüht hat, zu begrüßen und ihr zu helfen, zeigt ein Schnitt zu einer neuen Einstellung Hermann und die Maklerin, die ins Treppenhaus kommen. Hermanns glücklicher Ausdruck ist ebenfalls verschwunden, und während Clarissa ihre Haltung schnell wiedergewinnt und wieder (wenn auch vorsichtig) lächelt, als sie auf ihre Mutter zugeht, verfestigt sich auf seinem Gesicht ein Ausdruck der Besorgtheit oder Konsterniertheit (seine Augenbrauen signalisieren Irritation, sogar etwas Ärger) [Abb. 3]. Die Maklerin neben Hermann lächelt derweil fortwährend, als wenn es den fundamentalen Wandel im emoti-

ABBILDUNG 2 UND 3
Hier sollte eine Bildüberschrift stehen

Quelle: hier kommt eine Quellenangabe hin

onalen Grundtenor der Handlung gar nicht gäbe. Sie erfasst nicht, dass die unangekündigte Ankunft von Clarissas Mutter eher mit Problemen verbunden sein könnte als mit Freuden, und scheint Clarissas und Hermanns besorgte Gesichtsausdrücke die gesamte Szene hindurch völlig zu ignorieren.

Ein Schnitt bringt uns zurück zu einer Halbtotalen der Mutter, die die Treppe hoch geht, während Clarissa ihr mit dem Rücken zur Kamera entgegenkommt. Gleichzeitig platzt Clarissas Mutter mit der Eröffnung heraus, dass sie nicht nur von ihrem Altersheim in Wasserburg hergekommen sei, um Tochter und Schwiegersohn zu besuchen, sondern dass sie aus dem Heim weggelaufen sei, weil sie es verabscheue. Diese Eröffnung initiiert die zweite Phase der Emotionsepisode, denn in diesem Moment werden die Konsequenzen ihres Auftauchens deutlich. Der Kontrast zwischen der ersten und der zweiten Phase der Emotionsepisode zeigt, dass Emotionen sowohl durch komplexe Kognitionen als auch durch einfache physische Ereignisse ausgelöst werden können. Während die anfängliche Überraschung durch das Erscheinen der Mutter ausgelöst wird, wird die alarmierte Sorge der zweiten Phase durch die kognitive Einschätzung hervorgerufen, dass Frau Lichtblau aus dem Altersheim geflohen ist.

Die Auslösung einer neuen affektiven Bewertung – und damit eines neuen Unter-Ereignisses innerhalb der Emotionsepisode – wird evident, als Clarissa sich zurück zu Hermann wendet, wobei ihr Gesicht nun einen Ausdruck tiefer Sorge oder Alarmiertheit trägt, am deutlichsten vermittelt durch ihr Stirnrunzeln (das Hermanns Gesichtsausdruck im Moment der Ankunft ihrer Mutter ähnelt) [Abb. 4]. Nun verschwindet ihr Lächeln nicht allein, wie bei der anfänglichen Emotionsreaktion, sondern ein

ABBILDUNG 4 UND 5
Hier sollte eine Bildüberschrift stehen

Quelle: hier kommt eine Quellenangabe hin

neuer Ausdruck nimmt seinen Platz ein. Ein Gegenschuss auf Hermann und die Maklerin verweilt auf Hermanns fortdauernder sichtbarer Sorge über die Situation. Diese Sorge verbindet sich offensichtlich mit Unruhe über die Anwesenheit der Maklerin; seine Augen zucken nervös in deren Richtung, wobei er seine Haltung zu wahren sucht.

Während Hermann und die Maklerin auf sie herabsehen, sitzen Clarissa und ihre Mutter auf der Treppe und spricht die Lage mit ihr durch. Wir können den Beginn einer dritten Phase der Emotionsepisode an dem Punkt festmachen, an dem Clarissas Mutter erklärt, dass sie gerne bei Clarissa und Hermann einziehen würde. Ich nehme an, dass hier eine neue affektive Bewertung stattfindet, da Clarissa auf dieses Ansinnen unverzüglich und körperlich reagiert: Sie macht ein langes Gesicht, während sie zurückfährt und sich ihrer Mutter buchstäblich entzieht. Aber Clarissa ist nun bereits eingespielt darin, ihre Emotion zu *kontrollieren*. Sie verarbeitet sie nicht nur kognitiv, indem sie (so kann man annehmen) durchdenkt, worauf sie affektiv reagiert hat und was dies für sie selbst, für ihre Mutter, für ihre Beziehung zu Hermann bedeutet. Sie überlegt auch, was sie nach Kriterien der Angemessenheit und strategischen Klugheit ausdrücken oder verbergen sollte. So bringt Clarissa sehr bald nach dem affektiven ›Schlag‹, den die Idee ihrer begeisterten Mutter, in das Haus am Rhein zu ziehen, ihr versetzt hat, das innerhalb der Sequenz spürbarste Beispiel eines *sozialen Lächelns* hervor [Abb. 5], eines Lächelns, das ihrer Mutter Bestätigung bieten soll, ihrer eigenen gefühlten Emotion jedoch keineswegs entspricht. Die charakteristischen, vielsagenden Züge eines solches Lächelns ergeben sich aus dieser Kombination von Gefühl und Vorausschau; der strategisch angenommene Gefühlsausdruck hat sozusagen ein

ABBILDUNG 6
Hier sollte eine Bildüberschrift stehen

Quelle: hier kommt eine Quellenangabe hin

Leck, durch das das wahre Gefühl dringt (im Kern handelt es sich darum, dass der Muskel *Orbicularis oculi* um das Auge herum nicht wie bei einem spontanen Lächeln kontrahiert; vgl. EKMAN 2003: 15, 206).

Die Szene schließt damit, dass die verschiedenen ›Spitzen‹ emotionaler Intensität abflachen; zurück bleibt eine neue, nüchterne Stimmung, die sich von der vorherrschenden Atmosphäre der ersten Szenenhälfte vor Ankunft von Clarissas Mutter deutlich unterscheidet. Die Ungleichheit der Stimmungen ist begrenzt, denn die heiterere Stimmung wird durch Clarissas zuvor erwähnten Ausdruck der Sorge um ihre Gesundheit überschattet, und dass die neue Stimmung nicht völlig niedergeschlagen ist, bezeugt die ehrliche Erleichterung, die am Szenenende an Clarissas und Hermanns Gesichtern abzulesen ist [Abb. 6]. Hermanns Stirnrunzeln ist endlich verschwunden. Dennoch kontrastiert die Stimmung, mit der wir zurückgelassen werden, spürbar mit der Stimmung zu Szenenbeginn.

Ironischerweise bleibt die Maklerin immer noch hinter der emotionalen Entwicklung zurück und sieht ziemlich hilflos aus, als sich Clarissa und Hermann am Ende der Szene entspannen. Diese Figur, ihr Zweck und ihr inkongruentes Ausdrucksverhalten werfen Fragen auf: Was wollte Reitz damit erreichen, dass er sie innerhalb der Szene so auffallen ließ?

Eine gängigere Behandlung der Figur hätte wohl darin bestanden, sie durch Bildausschnitts- und Verdeckungsstrategien in den Hintergrund zu rücken oder einen dramaturgischen Vorwand für ihr Verschwinden zu liefern. Stattdessen bleibt sie in der Szene aktiv und präsent und zieht nicht nur Hermanns, sondern auch unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die Maklerin verkompliziert die emotionalen Achsen des Dramas, die zwischen Clarissa und ihrer Mutter, Clarissa und Hermann sowie Hermann und seiner Schwiegermutter verlaufen, und wirkt zu einem gewissen Grad auf sie ein. Die Begriffsstutzigkeit der Maklerin ist sowohl merkwürdig als auch leicht komisch; ihre wesentliche Wirkung besteht darin, die melodramatische Intensität der Szene zu dämpfen. In diesem Sinn kann man die Maklerin als Zeichen des Modernismus von *Heimat* auffassen. Natürlich ist sie nur ein kleines und subtiles Beispiel dafür, aber gerade diese Subtilität ist charakteristisch für *Heimat*. Die Präsenz der Maklerin unterbricht den Fluss des zentralen emotionalen Dramas und erzeugt ein paar Verwirbelungen in seiner Bewegung, einen Verfremdungseffekt *en miniature*. Diese Behauptung erscheint weniger überraschend, wenn man sich an die offener modernistischen Aspekte von *Heimat* erinnert: an den Wechsel zwischen Farbe und Schwarz-Weiß-Aufnahmen; die narrativen Sprünge zwischen und innerhalb der Episoden, den Sprüngen und Kurven vergleichbar, die Brecht an die Stelle narrativer Kontinuität setzen wollte; sowie den Fokus auf eine modernistische Musikästhetik, der durch Hermann Simon, die letztlich dominante Figur der gesamten Serie, personifiziert wird. In diesem Kontext ist auch bedeutsam, dass *Heimat* von Reitz als eine Antwort auf die US-Fernsehserie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky 1978) konzipiert wurde. Die Handhabung der inkongruenten Nebenfigur in dieser Szene ist symptomatisch für Reitz' Zurückweisung des ›manichäischen‹ Vollblutmelodramas von *Holocaust* und für sein Engagement für eine alternative, doch nach wie vor emotionale Form des Dramas, eine Art Synthese aus Brechts ›epischer‹ und ›dramatischer‹ Form (BRECHT 1964).

Was lässt sich über die kulturellen Dimensionen der in der Szene dargestellten Situation sagen? Gibt es hier nichts, was Erklärungen jenseits des Universalen erfordert? Verglichen mit Großteilen der Handlung der ersten *Heimat*-Reihe, die die Zeit der Naziherrschaft umfasst, erscheint die Handlung hier ziemlich ›generisch‹ im Sinn von ›nicht kulturspezifisch‹. Doch Kulturalisten sind nicht ausschließlich oder auch nur vorwiegend mit spektakulär spezifischer Sozial- und Politikgeschichte befasst. Sie

sind mindestens genauso interessiert an kulturellen Besonderheiten im Bereich des Alltäglichen (und natürlich ist eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der ersten *Heimat*-Reihe die Darstellung der nationalsozialistischen Zeit als Folge vorwiegend alltäglicher Ereignisse). Auf dieser Ebene drängen sich zwei, drei Dinge auf. Das erste und offensichtlichste ist natürlich die Sprache. Das problemlose Verständnis einer Sprache vermittelt uns direkten Zugang zu einer Welt der Feinheiten des Ausdrucks und der Normen, die wir sonst nur mit Mühe erfassen könnten. Die semiotische Tradition überschätzt jedoch völlig das Ausmaß, in dem die Unkenntnis einer Sprache uns daran hindert, Handlungen ihrer Sprecher zu verstehen. Untertitel und ausführlichere kritische Kommentare tragen zum Verständnis bei. Das Verständnis von Interaktionen in unvertrauten Sprachen ist relativ indirekt und schwierig, aber nicht prinzipiell *unmöglich*, wie radikale semiotische Positionen uns glauben machen wollen. Viele Sprachen besitzen einfache Emotionswörter, die nur mithilfe komplizierterer Formulierungen in andere Sprachen übersetzt werden können, indem man von Emotionen oder Haltungen ausgeht, für die in der Übersetzungssprache einfache Worte vorhanden sind, und diese dann einschränkt bzw. erweitert. So enthält Jiddisch das Wort ›*Naches*‹ für Stolz über die Leistungen der eigenen Kinder (EKMAN 2003, 1997; GOLDIE 2000: 90f. gibt weitere Beispiele). Der Übersetzungsvorgang zwingt uns zu einem Prozess der semantischen Zerlegung des Einzelbegriffs, zum Ausloten der Implikationen und Assoziationen des Emotionswortes. Die durch Übersetzungen ermittelbare Bedeutung ist daher weniger präzise, direkt und automatisch, doch es besteht kein Grund zu der Annahme, dass Übersetzungen kein brauchbares Verständnis des anfänglich unbekannten Emotionsbegriffs ermöglichen. Wäre dies nicht der Fall, wären wir auch nicht fähig, einzelne Worte anderer Sprachen in unsere Ursprungssprache zu übernehmen; im Englischen gäbe es keine ›schmucks‹ (›Schmocks‹) oder ›schmolls‹, und wir hätten nichts, über das wir ›kvetch‹-en könnten [Ein Beispiel im Deutschen wäre ›happy‹ für eine bestimmte Spielart des Glücks; J. E.]. Mangelnde Sprachbeherrschung wirft ganz offensichtlich praktische Verständnisschwierigkeiten auf, aber keine metaphysische Barriere. Ein radikaler Skeptizismus ist hier ebenso wenig am Platz wie in jedem anderen Bereich praktischer Kommunikation.

Über die Sprache hinaus spielt auf basaler Ebene das ›lokale‹ Wissen über solche Dinge wie etwa die Geografie eine Rolle. Wenige ausländische Zuschauer haben eine präzise Vorstellung davon, wo Wasserburg liegt,

was es schwer macht, die Reise und damit den Aufwand und die Risiken von Clarissas Mutter einzuschätzen. Aber es ist leicht, sich dieses Wissen zu verschaffen und es in den Verstehenshintergrund einfließen zu lassen. Zudem ist die genaue Lage von Wasserburg vermutlich auch vielen Deutschen nicht vertraut; sie würden die Lücke auf dieselbe Weise schließen.

Schließlich gibt es noch Wissen über schwerer fassbare Faktoren, etwa soziale Normen. Eine dieser Normen betrifft die Handlung direkt, nämlich die des Verhältnisses zu Eltern und alten Menschen. Welche Verpflichtungen haben Kinder gegenüber ihren Eltern in der betreffenden Kultur? Ist es sozial akzeptiert, seine Eltern im Altersheim unterzubringen oder wird dies kritisch betrachtet? Hier ist die Lage in verschiedener Hinsicht unübersichtlicher. Die Existenz von Altersheimen bezeugt deren Legalität und grundlegende Respektabilität, doch die Einstellungen verschiedener sozialer Gruppen solchen Institutionen gegenüber variieren meist beträchtlich (wie auch die zur Abtreibung). Ein Großteil der Spannung der Szene kommt daher, dass diese delikate Frage direkt berührt wird. Aber wie gewinnen wir kulturellen Außenseiter Zugang dazu? Die einfache Antwort lautet: Die bloße Tatsache, dass diese Dinge innerhalb der Szene inszeniert (*dramatized*) werden, erlaubt uns, sie schrittweise zu verstehen. Etwas zu inszenieren heißt, es auffällig zu machen, es an die Oberfläche zu bringen, es im Detail zu untersuchen, Aspekte betonen, die sonst implizit bleiben würden. Indem wir auf unsere basaleren Fähigkeiten der Erfassung sozialer Interaktionen zurückgreifen, darunter unser Erkennen von Emotionsausdrücken, gelangen wir zu einem Verständnis von Clarissas ambivalenten Gefühlen ihrer Mutter gegenüber, ihrer Mischung aus Furcht, Betroffenheit und Pflichtgefühl. Altern und die Pflege von Eltern und alten Menschen sind universale, biologisch vorgegebene Probleme, die jedem Zuschauer der Szene einen Anhaltspunkt bieten, um die spezifischen Einstellungen dem alternden und verletzlichen Elternteil gegenüber zu entziffern und das Verhältnis dieser Einstellungen zu vorherrschenden sozialen Normen einzuschätzen.

Die Betrachtung der Haltung und Verpflichtung alten Menschen gegenüber macht exemplarisch auf einen weiteren wichtigen Aspekt aufmerksam: Das Spektrum kultureller Normen und Annahmen variiert enorm. Einerseits wird eine Vielzahl von Voraussetzungen jeweils von Westeuropäern, Gesamteuropäern und Nordamerikanern geteilt. Diese Tatsache rechtfertigt den Gebrauch so vager Begriffe wie ›die westliche

Welt‹ oder ›angloamerikanische Kultur‹. Andererseits trägt das Konzept der *Subkultur* der Tatsache Rechnung, dass beträchtliche Variationen und Konflikte zwischen den sozialen Gruppen größerer Gesellschaften zu erwarten sind. Aus diesem Grund gibt es, wenn überhaupt, nur wenige scharfe Grenzen zwischen Kulturen. Kulturen überlappen sich und sind miteinander noch auf viel komplexere Weisen verbunden; sie können weder auf Grundlage der geografischen Grenzen von Nationalstaaten noch auf Grundlage fluiderer Sprachgemeinschaften trennscharf modelliert werden. Daher müssen unsere Vorstellungen über viele soziale Normen, etwa die des Umgangs mit Senioren, und darüber, wer sich ›innerhalb‹ oder ›außerhalb‹ einer betreffenden Kultur befindet, vermutlich drastisch revidiert werden. Wenn innerhalb großer moderner Gesellschaften eine erhebliche Variationsbreite bei Fragen wie der Pflege alter Menschen besteht, ist es wahrscheinlich, dass britische und deutsche Zuschauer Wissensbestände über diese Frage und das mit ihr verbundene Einstellungsspektrum miteinander teilen, gerade weil beide in modernen, europäischen, liberalen Demokratien leben. Die Art und das Ausmaß, in denen jemand ›Insider‹ oder ›Außenseiter‹ einer Kultur ist, kann daher erheblich variieren, und diese Variation hängt von den Dimensionen dieser Kultur ab, um die es jeweils gerade geht.

Was trägt all dies nun zur Beantwortung der Frage bei, die ich im Titel dieses Beitrags aufgeworfen habe? Welchen Unterschied macht die naturwissenschaftliche Emotionsforschung, auf die ich mich gestützt habe, bei der Auseinandersetzung mit Filmen und Filmerleben? Erstens stattet sie uns mit einem präziseren Verständnis dessen aus, was eine Emotion ist, und versetzt uns damit in die Lage, kritische Beschreibungen und Interpretationen zu entwickeln, die für Merkmale von Figuren- und Zuschaueremotionen sensibilisiert sind, die uns sonst entgehen würden. Die Tatsache, dass die hier vertretene, naturwissenschaftlich beeinflusste Emotionstheorie viele Ausdrucksformen und Gesten von *Heimat* genau erfasst, macht zweitens die Vorstellung plausibel, dass ein Großteil der Produktion von Filmen und anderer darstellender Kunst eine mimetische Grundlage besitzt, indem sie nämlich alltägliche Formen des Emotionsausdrucks, von denen viele universal oder interkulturell verbreitet sind, aufnimmt und bestimmten künstlerischen Zwecken anpasst, statt sie zu ignorieren oder zurückzuweisen (vgl. SMITH 2005). *Heimat* ist wohl kaum ein Werk des ungebrochenen ästhetischen Realismus, und doch entspricht der Darstellungsstil vielen Standards der Realität. Drittens

greifen wir, wenn wir im Leben wie im Film uns selbst und anderen allgemeine und grundlegende Emotionstypen zuschreiben, viel eher auf reale Merkmale der Welt zurück – und Merkmale der körperlich Handelnden, der Personen oder Figuren, auf die wir uns beziehen –, als dass wir »eine Auswahl gegenwärtiger westlicher Vorstellungen [...] auf die Erfahrung Anderer« projizieren oder sie ihnen aufzwingen würden, wie Catherine Lutz annimmt (1988: 225). Unser Verständnis ist ohne genaues Erfassen des kulturellen (und noch spezifischeren) Kontextes unvollständig, nicht aber prinzipiell falsch. Unsere Wahrnehmung der affektiven Zustände anderer über ihr mimisches und übriges Ausdrucksverhalten mag nur zu rudimentären Interpretationen führen, aber es handelt sich dabei nicht *per se* um Fehlinterpretationen.

Die hier vorgestellte biokulturelle Konzeption der Emotionen legt daher nahe, dass bei der Beschäftigung mit Werken aus mehr oder weniger unvertrauten Kulturen unser Wissen über Emotion und Emotionsausdruck eines der wichtigsten Orientierungsmittel ist. Der Emotionsausdruck bietet Zuschauern einen Ansatzpunkt, der es ihnen in Kombination mit weiteren kulturübergreifenden Konstanten sowie anderen, dem Film entnommenen Wissensformen ermöglicht, auch höchst komplexe und kulturspezifische Vorstellungen und Darstellungen zu verstehen. Ein basaler Emotionsausdruck alleine ist hermeneutisch nicht ausreichend, da er stets nur im Kontext vollständig verstanden werden kann. Doch aus demselben Grund kann die Bedeutung eines Bildes oder einer Sequenz nicht vollständig vom Kontext allein abhängen; dann wären wir mit dem Problem eines infiniten Regresses der Kontexte konfrontiert und die Unterscheidung zwischen ›Text‹ und ›Kontext‹ selbst ginge verloren. Daher erfüllt der basale Emotionsausdruck die zentrale Funktion expressiver oder semantischer Grundeinheiten (*expressive / semantic primitives*), die bei der Suche nach Bedeutung einen kontextunabhängigen Beginn *in medias res* ermöglicht.

Wenn man eine biokulturelle Perspektive einnimmt, kommt also die wechselseitige Abhängigkeit universaler und kultureller Dimensionen emotionalen Erlebens zum Vorschein. Dies steht in scharfem Kontrast zur einseitigen Betonung der Kultur durch die Kulturalisten, für die, um es mit Greg Smith zu sagen, »Emotionen nicht außerhalb der Kultur und der formenden Kräfte der Gesellschaft verstanden werden können« (2003: 18). Wenn wir diese These so verstehen, dass »eine gegebene emotionale Episode nicht vollständig außerhalb ihres Kontextes

verstanden werden kann, zu dem auch einschlägige kulturelle Normen zählen«, dann scheint die biokulturelle Position nicht unvereinbar mit dem Kulturalismus zu sein. Wenn wir die These aber als Extremposition in der Weise verstehen, dass »Emotionen ganz allgemein *überhaupt nicht* außerhalb der Kultur verstanden werden können«, stellt sie uns vor ein unauflösliches Rätsel. Denn es ist nicht klar, wie ein heranwachsendes Kind oder ein erwachsener Besucher je eine spezifische Kultur verstehen könnte, wenn es keine Anhaltspunkte jenseits oder unterhalb von ihr oder in ihrem Gewebe gäbe. Doch diese Verstehensleistung hat jeder Leser dieses Beitrags zumindest einmal in seinem Leben vollbracht. Es ist nicht der geringste Vorzug der hier vorgestellten biokulturellen Position, dass sie dieses zentrale Faktum der menschlichen Existenz erklärt.

Aus dem Englischen von Jens Eder.

Literaturverzeichnis

AVERILL, J. R.: A Constructivist View of Emotion. In: PLUTCHIK, R.; H. KELLERMAN (Hrsg.): *Emotion: Theory, Research, and Experience*. Vol. 1. New York 1980, S. 305-339

BERLIN, B.; P. KAY: *Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley 1969

BRECHT, B.: *Brecht on Theatre*. Edited and translated by John Willett. London 1964

CURRIE, G.: Cognitive Film Theory. In: CURRIE, G. (Hrsg.): *Arts and Minds*. Oxford 2004, S. 153-172

DARWIN, C.: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Hrsg. v. Paul Ekman. London 1998

DICKIE, G.: Is Psychology Relevant to Aesthetics? In: *The Philosophical Review*, 71(3), 1962, S. 285-302

EKMAN, P.: All Emotions are Basic. In: EKMAN, P.; R. J. DAVIDSON (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York 1994, S. 15-19

EKMAN, P.: *Emotions Revealed: Understanding Faces and Feelings*. London 2003

FRIJDA, N. H.: Moods, Emotion Episodes, and Emotions. In: LEWIS, M.; J. M. HAVILAND (Hrsg.): *Handbook of Emotions.* New York 1993, S. 381-403

GOLDIE, P.: *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford 2000

LEAVIS, F. R.: *Two Cultures? : The Significance of C. P. Snow; with an Essay on Sir*

Charles Snow's Rede Lecture by Michael Yudkin. London 1962
LEDOUX, J.: *The Emotional Brain: the Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York 1996
LODGE, D.: *Thinks...* London 2002
LUTZ, C. A.: *Unnatural Emotions. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago 1988
MACKIE, J. L.: *Ethics: Inventing Right and Wrong*. Harmondsworth 1977
NUSSBAUM, M.: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. New York 2001
ROBINSON, J.: *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford 2005
SMITH, G. M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge 2003
SMITH, M.: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995
SMITH, M.: Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution. In: BRÜTSCH, M.; V. HEDIGER; U. V. KEITZ; A. SCHNEIDER; M.TRÖHLER (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005, S. 289-312
SNOW, C. P.: *Two Cultures; and A Second Look : an Expanded Version of ›The two Cultures and the Scientific Revolution‹*. Cambridge 1963
WITTGENSTEIN, L.: *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Compiled from notes taken by Smythies, Y.; R. Rhees; J. Taylor; C. Barrett. Oxford 1966