

Hans J. Wulff

Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hrsg. v. Matthias Brütsch [...]. Marburg: Schüren 2005, S. 377-394 (= Zürcher Filmstudien. 12.).

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-131>.

Ich werde im folgenden das *Moralisieren* als einen besonderen Typus empathischer Aneignung von Filmen betrachten. Zunächst werde ich narrative Methoden der Ethik skizzieren und auf das Problem zu sprechen kommen, daß das ethische Planspiel und die Fiktionen des traditionellen Erzähl-Kinos und seiner narrativ-fiktionalen Logik bis zum heutigen Mainstream-Film einander verwandt sind, allerdings einige essentielle Differenzen aufweisen. Sodann werde ich auf den Zusammenhang und die Besonderheiten moralisch-empathischer Prozesse eingehen. Zunächst ist der Text- vom Rezeptionsaspekt zu trennen. Textseitig stößt man einerseits auf eine die Erzählung begleitende gegenseitige Evaluation von Verhalten durch die Figuren eines Films, andererseits auf eine moralische Globalstruktur, die oft in eine explizite „Moral von der Geschichte“ einmündet. Rezeptionsseitig fällt auf, daß Moralisieren zu den Werthorizonten des Alltagsverhaltens offen ist und gelegentlich die Grenzen der Fiktion transparent werden, daß es aber auch zur starken Abgrenzung der Werthorizonte der Diegese und der Zuschauerwirklichkeit kommen kann [1].

1. Moralisieren im Kino und Planspiele der Ethik

Eine der bedeutendsten narrativen Disziplinen ist die Ethik. Die Ethik lebt von Geschichten, in denen wertorientiertes Handeln als Handeln in einem Problem- und Konfliktfeld vorgeführt wird. Geschichten illustrieren und exemplifizieren das abstrakte Problem, indem sie abstrakte Wertediskurse mit den konkreten Horizonten der Handlung vermitteln. Das Kino als Ort des Geschichtenerzählens ist darum oft ein Ort, an dem auch ethische Probleme diskutiert werden. Die Geschichten des Kinos haben ethische Dimensionen. Das Kino ist deshalb keine moralische Anstalt *per se*. Aber das Interesse des Zuschauers am Verständnis eines ethischen Konfliktes oder Dilemmas korrespondiert mit der Bereitschaft, die Antworten von Figuren auf die Wert- und Zielprobleme, in die sie in ihren Geschichten verstrickt werden, ko-

gnitiv und vor allem affektiv zu begleiten. Neben Kognition, Empathie und Emotion tritt so eine vierte Ebene der Textaneignung, die bislang wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. *Moralisieren* ist ein spezifischer Rezeptionsprozeß bzw. eine besondere Ebene der Rezeption (ähnlich Carroll 1998, 331). Es ist Teil der Aktualgenese des Textes und besteht in einer Evaluation der Handlungen und der Figuren, der sozialen Orientierungen in der abgebildeten Welt, der explizit geäußerten Werturteile und der Annahmen über die Motivation von Handlungen und dergleichen mehr.

Zuschauer evaluieren das Leinwandgeschehen permanent. Moralisieren ist eine Bewegung der rezeptiven Tätigkeit zwischen dem Innen und dem Außen der Illusionierung. Sie ist eine Grenz- und Gratbewegung, die die Kraft der Fiktion mit dem verbindet, was der Rezipient in die Wahrnehmung der Fiktion einbringt. Sympathie und Empathie, Gerechtigkeitsempfinden, Genre- und Formelwissen interagieren mit dem Moralisieren, können es aber weder ersetzen noch vollständig erklären. Auch lassen sich Rechtfertigungen für Verhaltensweisen nicht immer dadurch finden, daß Figuren auf der Suche nach dem „guten Leben“ oder dem „Glück“ sind oder daß sie ihre oder ihrer Familie „Ehre“ verteidigen. Vielmehr entstehen Rechtfertigungen in manchmal komplexen Planspielen, in denen Kontexte aufgerichtet werden, die Entscheidungen schwer machen und gelegentlich Verhalten legitimisieren, das der Zuschauer in der Realität nie gutheißen würde.

Darin ähneln die Spiele der Fiktion tatsächlich den *Planspielen* der empirischen Ethik. Manchmal scheint es eine simple Güterabwägung zu sein, auf die das Problem hinausläuft. Das Verfahren ist meist simpel: Man legt Probanden die Beschreibung einer Problemsituation vor, nach der sie entscheiden sollen, wie sie mit dem Problem umgehen oder wie sie es zu lösen versuchen würden. Ein Beispiel: Zwei Loren haben sich in einem Bergwerk selbständig gemacht. In der einen sitzen fünf Personen, in der an-

deren sitzt nur eine. Nur eine der Loren kann gerettet werden, indem eine Weiche umgelegt wird - welche Lore wird gerettet werden? Wird keine weitere Information gegeben, scheint hier ein simples utilitaristisches Prinzip zu gelten - ein Toter ist akzeptabler als fünf Tote.

Die Gewichtung der Entscheidung verändert sich für den Probanden aber essentiell, wenn einzelne Figuren im Umfeld der Geschichte als Sympathieträger aufgebaut sind, wenn ihnen das Geschehen Leben, Wünsche, Ängste und Hoffnungen verliehen hat. Dann geht der Zuschauer *empathisch vorbelastet* in das Entscheidungsdilemma hinein, zumal dann, wenn die Geschichte ihm die Perspektive einer Figur angeboten hat. Was bewegt den Probanden also, wenn er weiß, daß der einzelne in der Lore kurz davor steht, den geheimen Traum seines Lebens endlich zu verwirklichen und die immer schon geliebte Frau an sich zu binden? Die Variationen des Gedanken-Experiments nähern das Szenario immer stärker den Fiktionen an. Wie verändert sich die Entscheidung (oder besser: die Haltung zum Gang des Geschehens), die dem Probanden abgefordert ist, wenn man sich offenkundig in einer fiktionalen Geschichte befindet? [2] Immerhin ist der Zuschauer *handlungsentlastet* - gleichgültig, wie sich die Geschichte fortentwickeln wird, braucht er für sich keine praktischen Implikationen zu ziehen, ihm können keine falschen oder unterlassenen Handlungen angelastet werden und er braucht nicht einmal explizite moralische Schlüsse zu ziehen oder Urteile zu fällen. Die Fiktion unterliegt zudem einem *Gerechtigkeitsversprechen*, auch darum ist der Zuschauer normalerweise entlastet. Ein überraschendes Geschehen ist in aller Regel absehbar, es sorgt dafür, daß niemand tatsächlich geschädigt und daß der Mörder zudem gestellt und bestraft wird (oder einzeln in den Tod geht). Natürlich: auf das unsichere Spiel kann sich der Zuschauer nicht verlassen, poetische Gerechtigkeit ist nicht einklagbar [3]. Der Fortgang des Geschehens kann das enttäuschen und düpieren, was Zuschauer erwarten und erhoffen. Die Entwicklung der Geschichte durchläuft immer wieder Phasen, in denen eine Entscheidung abgefordert und der Zuschauer dem moralisch-ethischen Dilemma der Geschichte und der Figuren ausgesetzt wird. Die rezeptiven Effekte am Ende - das Gefühl des Triumphs, der Ohnmacht, der Rührung, der Empörung - antworten auf die Entwicklungsmöglichkeiten des Problem-Szenarios, loten den Raum der affektiven Haltungen aus, die man zum Verlauf einnehmen kann.

Sie setzen immer ein Verständnis der Situation voraus, in dem die Gerechtigkeit des Ausgangs in Frage steht.

Die *diegetische Illusion* schafft einen eigenen Interpretationsrahmen, der sich qualitativ von den Kommunikations- und Handlungssituationen des Alltagslebens unterscheidet - hier geht es um den komplexen Nachvollzug moralvalenter Handlungen, ihrer Begründung und intentionalen Herleitung, um Systeme von Werten und Tugenden, um generische Konventionen und anderes mehr. Eine *Protomoral*, wie sie Bergmann/Luckmann für alltägliche moralische Kommunikation hypostasieren (1999, 24ff), ist nicht auszumachen. Vielmehr geht es um komplexe Prozesse des moralischen Adaptierens, Ausgleichens und Bewertens.

Moralisieren ist Teil der Aneignung des Textes durch den *Adressaten*. Dazu zählt zum ersten der Nachvollzug oder die Simulation der moralisierenden Tätigkeiten der Akteure (dies ist eine Dimension eines empathischen Nachvollzugs der Geschichte). Er richtet sich darüber hinaus auf den Verlauf des Geschehens und auf seine generischen Qualitäten. Das Moralisieren des Zuschauers ist *dramaturgisch basiert*, fußt also auf dem Wissen des Zuschauers um dramatische Konventionen und Regeln. Immerhin umfaßt es einen kommunikationsethischen Kontrakt, der Text und Zuschauer bindet. Das Moralisieren des Zuschauers dient nicht allein dazu, abgebildetes Verhalten zu beurteilen oder nur zu evaluieren, sondern positioniert den Zuschauer im Verhältnis zum dargestellten Geschehen. Der Zuschauer legitimiert und sichert seine eigene Beziehung zum Geschehen ab. Er ist nicht nur Zensor dessen, was er sieht, sondern ist auch mit dem eigenen Verhältnis zum Text beschäftigt. Darum sind Grenzfälle interessant - wenn Zuschauer verstört sind oder auch wenn sie Positionen einnehmen, die nur schwer oder gar nicht legitimierbar sind. Das Empathisieren mit Tätern, die nicht durch Motive der Rache entlastet sind, findet nur im äußersten Ausnahmefall statt - und es lohnt, darüber nachzudenken, weil Zuschauer offensichtlich eine Art *moralischer Selbstkontrolle* ausüben, die die gesamte Aktualgenese einer Rezeption begleiten.

2. Empathisieren und Moralisieren

Es sind die Figuren, die die Zuschauer ansprechen und binden. „Der Held braucht das Stück“, heißt es lakonisch bei Mamet (2001, 42). Die Figur kann nur dann zur Entfaltung kommen, wenn sie in den Horizont des Dramas eingerückt wird. Das Drama ist der *Kontext* der Figuren - und sie hängen umgekehrt vom Gang des Geschehens ab, können nur handelnd und erleidend jene Tugenden hervorbringen, auf die sich die Tätigkeit des Moralisierens bezieht. Die Geschichte der Figuren ist ein zweiter Kontext, den das Drama entfaltet, und sie umfaßt oft eine moralische Entwicklung, einen tiefen Lernprozeß, der die Figur fundamental ändert. Darum gehören Subthemen wie Selbsterkenntnis und Selbstreflexion, moralisches Wachstum, die Beziehung der Figur zur Verantwortung, aber auch solche nichtmoralischen Werte wie Freundlichkeit und Lustigkeit zum fundamentalen Bestand der Figur im Kontext des Stücks (ähnlich Kupfer 1999, 8).

Wenn das *Empathisieren* als Teil des Filmverstehens in einem weiten Sinne das simulierende Nachvollziehen der Figuren und ihrer inneren Dynamiken, der sozialen Prozesse und Beziehungen, in die eingebunden sind, und der dramatischen Beziehungen der Handlungsrollen ist, ist nicht nur ein besonderes psychologisches und soziologisches Fremdverstehen bezeichnet, sondern auch ein Eindringen in die Wertewelten der Diegese und ihrer Figuren vermeint. Das Verstehen von Texten umfaßt das *Moralisieren*, das Verständnis moralischer Konflikte, die Evaluation von Handlungen, die Attribuierung und Bewertung von Tugenden [4]. Das Moralische folgt weder zeitlich noch logisch dem Verstehen von Texten, sondern ist notwendiger Bestandteil jeder Aktualgenese. Den *Prozessen des Moralisierens* korrespondiert eine *Dramaturgie des Moralischen* - weil der Text jene Prozesse der Rezeption steuert und mit Material versorgt. Ob man nun das Moralisieren dem Empathisieren zuschlägt oder es für eine eigene Ebene der Textaneignung hält, soll hier nicht das Thema sein - sie stehen in enger Beziehung zueinander, das mag als Ausgangsbestimmung genügen.

Die Verhältnisse sind natürlich kompliziert und moralisches Verstehen läßt sich keinesfalls auf die Frage nach der Rechtmäßigkeit von Figurenverhalten reduzieren. In Gregory LaCavas New-Deal-Komödie *MY MAN GODFREY* (USA 1936) versteckt die intrigante Schwester eine wertvolle Kette unter dem Bett

des Butlers Godfrey. Die Polizei soll die Kette finden und Godfrey als Dieb bestrafen. Der von falschem Verdacht Bedrohte findet aber die Kette, die Durchsuchung ist erfolglos. Viel später wird Godfrey der Intrigantin die Kette vorhalten und den schlimmen Plan entlarven (und dadurch eine wunderbare, eigentlich ganz unglaubliche Wandlung der Figur auslösen). Was ist hier Recht, was Moral? Der Rechtsapparat mit seinen Verfahren ist involviert. Das Moralische betrifft aber die Charaktere. Die Handlung, die Indizien einer Straftat zu fälschen, ist nicht nur strafbar, sondern auch moralisch verwerflich. Die „gefälschte Straftat“ weist auf ein *eigentliches Motiv* hin, das mit dem Charakter der bösen Schwester zusammenhängt. Das Empathisieren mit den Figuren gerät in Konflikt mit dem Moralisieren. Die Suche nach *eigentlichen Motiven* unterwandert die Evaluation des Geschehens nach seiner juristischen Beurteilung. Das Verständnis der Figur entlastet ihre juristische Verantwortlichkeit. Sie entzieht sie nicht dem juristischen Apparat, aber sie macht die (Straf-)Tat einsehbar als Mittel, eine andere Figur intentional und willentlich anzusprechen.

Am Beispiel von *MY MAN GODFREY* zeigt sich, wie vielschichtig die Intrige in die Entwicklung des Figurenfeldes einbezogen ist. Hinsichtlich einer ursprünglichen Affinität der Täterin zum Opfer: Die intrigante Schwester ist eigentlich erotisch zu Godfrey hingezogen, er hat sie aber mehrfach in für sie manchmal blamabler Weise zurückgewiesen. Hinsichtlich der Implikationen, die die Vorgeschichte für sie hat - ihre Intrige kann gelesen werden als Hinweis auf verletzte Eitelkeit und als Versuch, persönliche Rache zu nehmen. Hinsichtlich der Strategie, mit dem sie dem Mann schaden will - sie beginnt einen Angriff auf seine soziale Integrität und sein Ansehen. Hinsichtlich der sozialen Unverschämtheit, mit der vorzugehen sie bereit ist - es ist gemeinhin verboten und unziemlich, Dienstboten falschem Verdacht auszusetzen. Daß die Intrigantin sich sogar über die ökonomische Macht und ihre moralischen Implikationen hinwegsetzt, verschärft noch den Eindruck, daß sie von Rachsucht und von unkontrolliertem Haß angetrieben ist - und daß sie somit zumindest partiell nicht wirklich verantwortlich für das ist, was sie getan hat.

Nun wäre es aber fatal, das Moralische als Charakterlehre auszulegen. Das Beispiel deutet in eine Richtung, die die moralischen Implikationen als Motive der Handelnden und als innerfilmische Strategi-

en der Regelung des Wünschens und Begehrens ansieht. Der Horizont moralischen Urteilens variiert in anderen Geschichten. Gerade Presse-Geschichten sind interessant, weil sie oft deklarierte Berufs- oder Standestugend und Geschichte gegeneinander treiben. Die Screwball-Komödie *NOTHING SACRED* (1937, Wesley Ruggles) erzählt die Geschichte einer jungen Frau, der ihr Arzt fälschlicherweise eine Radiumvergiftung attestiert - und aus der kleinen Falschmeldung in der Zeitung wird eine große Geschichte. Die Frau läßt sich darauf ein, Heldin einer *story* zu werden, weil sie dadurch das bedrückend kleine Dorf Warsaw verlassen kann, in dem sie lebt. Sie wird zur Betrügerin, die vorgeblich an einer Radium-Vergiftung sterben wird, die aber die Zeit vor dem körperlichen Verfall im Vergnügungsleben New Yorks verbringen will. Der *New York Morning Star* baut sie als attraktive *celebrity* und Auflagenbringerin auf, und überall in New York wird sie als Zeugin des nahen eigenen Todes unter Tränen gefeiert, als tapfere Frau, als amerikanische Heldin. Der Film handelt am Ende nicht etwa davon, daß das falsche Spiel aufgedeckt wird, sondern davon, der betrügerischen Kranken einen betrügenden Abgang zu verschaffen. Der Schein ihrer Lügengeschichte muß bis zum Ende aufrecht erhalten bleiben, weil nicht nur der Reporter, der sie in die Öffentlichkeit gebracht hat, sondern auch die Zeitung und andere öffentliche Institutionen korrumpiert würden, flöge der Betrug auf.

In diesem Kontext ist die oft emphatisch vorgetragene Tugendlehre des Journalismus nur rhetorisch gesetzt, der Film handelt eigentlich davon, daß der Öffentlichkeit eine geschlossene und rührende Geschichte vorgesetzt wird - ungeachtet dessen, ob sie stimmt oder nicht. Die patriotische Emphase, die die junge Frau auf sich gezogen hat, darf nicht als „ergaunert“ erscheinen, das würde die Geschichte und die öffentliche Gefühlskultur zerstören. Darum wird die Geschichte der jungen Frau zu Ende inszeniert. *NOTHING SACRED* deklariert auf der einen Seite die journalistische Ethik und zeigt auf der anderen, daß die Öffentlichkeit ein Produkt ist, das nach anderen Werten bemessen wird. Es stehen gleich mehrere Interessen und Verpflichtungen im Konflikt:

- (1) Berufsethik, Berufstugend, Verpflichtung des Berufs für den einzelnen Journalisten;
- (2) Pflicht zum wahrhaftigen Bericht für die Zeitungen;
- (3) Notwendigkeit der Auflage, Weckung des Publikumsinteresses, Sensationsorientierung der Zeitungen;

(4) Öffentlichkeit als symbolischer Raum, Teilnahme der Institutionen am öffentlichen Lebens vermittelt durch Stellvertreterfiguren, Wahrung der eigenen Seriösität durch die Werte, die mit den Stellvertretern assoziiert sind.

Entgegen den mehrfach vorgetragenen hehren Verpflichtungen der Presse handelt der Film so von einer ganz anderen Moral - von einem Interessenverbund von Presse und politischen und karitativen Institutionen, der nicht an Wahrheit, sondern an ungebrochenem Schein orientiert ist, sowie vom Bild einer Öffentlichkeit, die massenhafte Bedürfnisse nach Geschichten solcher Art unabhängig von ihrer Authentizität erfüllt. Das Bild der sterbenden jungen Frau ist ein Gegenstand öffentlicher Kommunikation, der nicht nur Aufmerksamkeit, sondern gleich mehrere Formen viel näherer Auseinandersetzung provoziert, sowohl auf der Ebene privater Betroffenheit wie aber auch auf der, das System in Gang zu halten: Affekte des Mitleidens, Phantasien, sich das Unglück auszumalen, das jener jungen Schönen zustieß, Neugierde am Thema des Radiums und der tödlichen Gefahren, die mit ihm verbunden sind, sowie jene sozialen Reaktionen, die zum Betrieb der beteiligten Organisationen (von karitativen Gruppen über das Netz der Zeitungen bis hin zu den politischen Parteien) gewünscht werden.

So deutlich diese Beispiele zeigen, wie komplex die Bezugssysteme sind, die in moralisch-empathischen Prozessen aktiviert werden, so sehr ist auch deutlich, daß es nötig ist, zwei verschiedene Aspekte des Moralischen im Film strikt voneinander zu unterscheiden - Organisations- und Prozeßformen des Moralischen im Film selbst und jene Prozesse, die in der Filmaneignung auftauchen. Erstere sind Bestandteil der Textstruktur, letztere gehören zu den aktualgenetischen Prozessen der Rezeption.

Zunächst zur Moral im Film. Das *Moralische* im Film läßt sich auf zwei Ebenen festmachen - einer globalen, den ganzen Text umfassenden, und einer partikularen, einzelne Elemente des Textes betreffenden. Die erste nenne ich *Moral von der Geschichte*, die zweite *Evaluation der Figuren und der Konflikte*. Die erste sucht die Geschichte insgesamt in einen moralischen Horizont einzurücken und die moralischen Implikationen der Geschichte zu benennen. Die zweite ist feingliederiger, sie tritt als Teil oder als Ebene der Rezeption selbst auf, ist strikt prozessual zu verstehen und hat meist den Charakter einer heuristischen Bewertung des Handelns von Fi-

guren. Eine erste Schicht der moralischen Kommunikation findet sich im Text selbst - als eine Auseinandersetzung der *Akteure* um die Akzeptabilität, Nobilitierbarkeit, Begründbarkeit, Entschuldbarkeit, Nachvollziehbarkeit und Einsehbarkeit von Verhalten (vgl. dazu Keppler 2000) [5]. Es sei festgehalten, daß dabei ein dichtes Netz von evaluativen Äußerungen der Akteure des Spiels entsteht, das als „innere Moral der Geschichte“ angesehen werden kann. Die zweite Schicht tritt aus der Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Text hinzu, sie antwortet ebenso auf die inneren Strukturen der Geschichte wie auch auf die Arten, wie sie dargeboten und im Text selbst kommentiert wird.

Die Diegese umfaßt auf beiden Ebenen eine Wertewelt, in die der Zuschauer eindringen muß, will er das Geschehen begreifen. Beide Ebenen - die *dargestellte moralische Auseinandersetzung* ebenso wie die *Moral von der Geschichte* - sind Gegenstand dramaturgischer Arbeit, beide werden inszeniert, um dem Zuschauer das Verständnis der Wertedimensionen der Geschichte zu erleichtern. Smith nimmt die durch die Perspektivität der Darstellung angebotene Führung der Sympathie (*alignment*) und die moralische Evaluation (*allegiance*) als zwei unterschiedliche Prozesse, die oft konkordant ausgeführt werden, die aber auch diskordant werden können. Interessanterweise benutzt er den Terminus *allegiance*, der soviel wie „Treue“ oder „Anhänglichkeit“, vor allem aber „Bürgerpflicht“ bedeutet. Die Bindung des Zuschauers an die Geschichte ist maßgeblich durch die Figuren der Handlung gesteuert, und sie manifestieren sich in Handlungen, denen moralische Qualitäten zugeschrieben werden können.

Gilt nun ein „Treue-Verhältnis“ als eine der initialen Unterstellungen, mit denen der Zuschauer in den Rezeptionsprozeß eintritt, so ist damit eine der wichtigsten Voreinstellungen benannt, unter denen die Figuren aufgebaut werden. Die Regel: Ich eröffne den Prozeß der Illusionierung und nehme die erste Figur (die Figur des *alignment*) als diejenige, die für mich auch ein moralischer Anker in der dargestellten Welt sein kann [6]. Viele Strategien der Exposition dienen womöglich dazu, zunächst diesen Anker zu setzen und die erste Figur der empathischen Einfindung zu normalisieren. *Verankerung* heißt nicht, daß damit auch die Figur des „Guten“ eingeführt sei. Vielmehr ist damit jene Figur bezeichnet, von der aus das empathische Feld (Wulff 2002) eines Films perspektiviert wird [7].

Zur Modellierung der Operationen des Zuschauers beim Verstehen der verschiedenen Ebenen moralischer Kommunikation im Text ist es nützlich, auf eine häufig getroffene Unterscheidung dreier Aspekte der Moral zurückzugreifen: den Handlungsaspekt (seine konativen Dimensionen), den Gefühlsaspekt (die affektiven Qualitäten) und den Urteilsaspekt (eine kognitive Tatsache). Die Schichtung des Charakters als handelndes, fühlendes und urteilendes Wesen ist für den simulierenden und empathisierenden Nachvollzug der fiktionalen Figur wichtig, weil jene in normativen, emotionalen und argumentativen Zügen nachgebildet werden muß. Ausgangspunkt ist die Aktion, die Geschichte und das Ausdrucksverhalten der Akteure. Das Zentrum aller Aufmerksamkeit aber bildet die *Handlung*. Der Zuschauer nimmt Figuren nur in dem wahr, was sie tun. Man ist das, was man tut (ähnlich Döbert 1980, 50). Das Handeln der Figuren unterliegt einer permanenten, während der ganzen Handlung des Films währenden *Evaluation* durch den Zuschauer. Auch diese hat wiederum zwei qualitativ ganz verschiedene Stufen - eine *innere*, im Text selbst dargebotene Form, in der die Figuren gegenseitig Verhalten und Einstellungen beurteilen und kommentieren, und eine *äußere*, in der der Zuschauer moralisch involviert ist und urteilend den Figuren und der Handlung entgegentritt.

Populäre Filme laufen fast immer auf eine Moral hinaus, auf eine *summa* und auf eine Evaluation des Geschehens. Viele Filme geben dem Zuschauer Hilfestellungen, zu jener Implikation am Ende zu gelangen. Die *Moral von der Geschichte* faßt explizit, was die Erzählung sonst nur als Implikation nahe legt. Die Moral kann im einfachsten Falle als „Moralsatz“ explizit formuliert werden. Gerade einfache Formen wie manche Fabeln und vor allem Legenden ziehen die *summa* der Erzählung meist selbst - und es mag mit dem autoritativen kommunikativen Verhältnis zusammenhängen, das derartige Formen mit sich führen und das ihnen oft genug zugrundeliegt, daß der selbstbewußte und unterhaltungssuchende Zuschauer sie meist als störend empfindet - als Bevormundung, als Bruch der diegetischen Illusion und als (störenden) Wechsel des Registers.

Dies hängt wesentlich mit der kommunikativen Konstellation zusammen, die der moralischen Ermahnung innewohnt oder sie begleitet. Reiht man sich als Zuschauer in die Zuschauerrolle ein, als sei man Teil einer Gemeinde, die die gemeinsamen

Glaubenssätze feiert und affirmiert, ist der *moralische Kernsatz* eine Aussage im Bereich des Eigentlichen - die Geschichte illustriert und exemplifiziert eine *Tugendregel*, einen *Glaubenssatz* oder eine *Wertaussage*. Darum ist es durchaus richtig und wegweisend, derartige Stellen „preachy“ zu nennen (Kozloff 2000, 56) - weil die Beziehung zwischen Text und Zuschauer eher an die sozial-kommunikative Beziehung der Predigt als an die des Geschichtenerzählens gemahnt. Manchmal gerät die Deklaration der Moral zum Plädoyer, manchmal zum Glaubensbekenntnis, manchmal zur Predigt - gemeinsam ist allen diesen Formen, daß die bekenntend-moralisierende Figur aus dem Gang des Geschehens heraustritt, nicht mehr in die Kette der narrativen Ereignisse gebunden ist. Er agiert auf einer „allgemeinen“ Basis. Ist der Zuschauer aber nicht bereit, die Rolle des Gemeindeglieds zu übernehmen, gerät er in Konflikt mit dem Text und mit der eigenen Bereitschaft, das Verhalten der Figuren und das Drama auch moralisch zu evaluieren. Das Gefühl, bevormundet zu sein, basiert auf einem gestörten oder nicht akzeptierten Rezeptionsverhältnis.

Das Ziehen einer expliziten moralischen Bilanz in Form eines *Moralsatzes* ist deshalb so problematisch, weil der Vorgang die Illusionierungsprozesse stört. Der Moralsatz steht in einem anderen fiktionalen und narrativen Modus als seine Umgebung, ist weniger in den Gang der Handlung integriert, geht vom Besonderen der Geschichte auf das Allgemeine der Moral über. Schaltet die Geschichte von der Erzählung der Ereignisse auf die explizite Nennung des Moralsatzes, wird also der Prozeß der Illusionierung gebrochen - „overt moralizing breaks the illusion that viewers are merely overhearing characters talking to one another; it makes plain, that the dialogue is addressed to the audience“, schreibt Kozloff (2000, 56f) völlig richtig. Die Bindung der moralischen Aussage in den Dialog geht zurück, das fiktive Gespräch wird als Gesprächsaufführung durchsichtig, die Rede wird lehrhafte Rede. Oft wird der Moralsatz von einer Autorität geäußert (Kozloff 2000, 58) - und wenn ihm nicht Subtexte oder Figuren entgegenstehen, kann er wiederum eine solche autoritative Aufladung und eine solche moralische Dichte erhalten, daß der Zuschauer aus der Illusionierung herausgeworfen und mit dem Moralsatz plakativ selbst konfrontiert wird. Aus der Geschichte wird (schlechter) Diskurs.

3. Moral und Rezeption

Ich hatte oben Organisations- und Prozeßformen des Moralischen im Film selbst und jene Prozesse, die in der Filmaneignung auftauchen, unterschieden und will im folgenden einige Aspekte des Moralischen in der Rezeption ansprechen. Carroll behauptet (1996; 1998, 319ff), daß die Funktion moralischer Prozesse bei der Lektüre fiktionaler Texte *clarification* sei - demzufolge vermag die fiktionale Erzählung latent vorhandenes moralisches Wissen zu klären. Neue und bis dahin unbekannte moralische Regeln vermöge sie dagegen nicht zu vermitteln - „narratives can contribute to moral reform by deepening our moral understanding by means of engaging that which we already believe and feel with reference to particular cases“ (Carroll 1998, 336).

Doch ist die Behauptung, Zuschauer verhielten sich grundsätzlich affirmativ zum Drama, zu einfach. Immer wieder entstehen Spannungen in der Rezeption, sie ist nicht nur affirmierend-verstärkend, sondern jedesmal eine Herausforderung für die kognitive, emotionale und moralische Tätigkeit des Rezipienten. Das weist auf kommunikationsethische Voraussetzungen zurück. Grice folgend, lassen sich in vielen Äußerungen zwei unterschiedliche Bedeutungsmomente ausmachen:

- (1) ein *exhibitives* Moment, das besagt, daß der Hörer erkennen soll, daß der Sprecher eine bestimmte propositionale Einstellung hat,
- (2) ein *protreptisches* Moment, das besagt, daß der Hörer sich diese Eigenschaft zu eigen machen soll (Wunderlich 1974, 332).

Wunderlich (1974, 332) nimmt als Umschreibung der ersten Form „Der Hörer soll verstehen“, als Äquivalent der zweiten „Der Hörer soll akzeptieren“. Man könnte das erste als Typus des informierenden Sprechens ansehen, das zweite als Form der Persuasion und der Propaganda. Zu fragen ist nun aber, ob vor allem die protreptive Tendenz selbst durchsichtig ist, daß also der Zuschauer angesichts einer propagandistischen Absicht dennoch weiß (und auch wissen soll), daß der Text ihn zu einer besonderen Einstellung führen soll. Das würde bedeuten, daß der Zuschauer in den Prozessen des Verstehens dem Film eine intentionale Grundorientierung zuordnet, sie evaluiert und mit der eigenen Position (im Verhältnis zur Gesellschaft, zur Wertordnung etc.) abgleicht und sich dann wertend und interpretierend verhält - und zwar weitestgehend unabhängig von der Wahrnehmung und Beurteilung

der ästhetischen Qualitäten eines Films. So kann es geschehen, daß man einen Film wie Oliver Stones ANY GIVEN SUNDAY (1999) als ästhetisches Oberflächenphänomen faszinierend finden kann, die Geschichte des Films als konventionell eingruppiert und die ideologische Position für verwerflich und nationalistisch ansieht. Eine gespaltene Rezeptionsposition entsteht so, zwischen Faszination und Ablehnung aufgespannt (und schwankend). Und auch die exhibitiv Form erweist sich als schwieriger - auch entsteht ein Spannungsverhältnis, wenn der Zuschauer sich in Nichtübereinstimmung mit der angebotenen propositionalen Einstellung befindet. Man kann einen Film, dessen ideologische Verankerung man keinesfalls teilt, trotzdem genußvoll rezipieren, weil die Wert-Position des Erzählers oder des Textes durchsichtig ist und eingeklammert werden kann, so daß die Aufmerksamkeit selbst sich auf andere Elemente des Textes richten kann.

Rezeptionen sind nicht unbedingt *homogen*, heißt das, sondern vereinen unter Umständen ganz verschiedene Positionierungen des Zuschauers zum Text [8].

Im zeitlichen und modalen Rahmen der Rezeption kann der Zuschauer probeweise in andere epistemische Haltungen eintreten als diejenigen, die er im Alltag einnimmt. Ein Film wie Frankenheimers SECONDS (1966) ist auch eine Einladung, sich zumindest für eine ganze Weile auf paranoide Weltwahrnehmung einzulassen - eine Haltung, die die meisten Zuschauer in der Normalwelt nicht einnehmen wollen würden. Die Fiktion ist eine zeitliche und modale *Enklave* in der umgebenden Alltagswelt. In sie einzutreten, geschieht freiwillig, aber sie vertraut auf die epistemische und narrative Autorität des Textes. Man mag diesen Prozeß und die damit verbundene Auslieferung an den Sinnhorizont des Erzählens als eine relativ automatisch eingenommene Position des Zuschauers ansehen, wie es z.B. Wilson (1995, 51) behauptet. Es spricht aber einiges dafür, daß sich der Zuschauer nicht tatsächlich ausliefert, sondern sich der Tatsache, daß er im Kino ist und einer fingierten Erzählung zusieht, immer bewußt bleibt. Er hat ein grundsätzlich reflexives Verhältnis zur Tatsache der Fiktion, was sich in den Prozessen der Einklammerung äußert.

Es scheint evident zu sein, daß es eine recht intime Interaktion zwischen den moralischen Urteilen von Texten und Zuschauern gibt.

It is obvious [...] that narrative films articulate, more or less explicitly, ideologies, doctrines, religious ethics, and so forth; and it is equally obvious that our reactions to these clusters of beliefs and values will depend entirely upon our own moral, political, and religious beliefs (Smith 1995, 189).

Die Relativität der Evaluation des Figurenverhaltens und der moralischen Argumentation ganzer Filme hängt offensichtlich damit zusammen, daß der Standort des Zuschauers nicht vernachlässigt werden kann. In den moralischen Urteilen, die die Rezeption begleiten und die aus ihr resultieren, finden sich Verweise auf das moralische Selbstbild des Rezipierenden, würde das *in nuce* heißen. Gerade in der moralischen Bewertung von Geschichten und Handlungen und Entscheidungen im Rahmen narrativer oder dramatischer Konflikte stellt der Zuschauer einen Rückbezug zur Realität her. Er weiß zwar, daß eine Geschichte fiktiv ist, aber er greift in Verständnis und Beurteilung auf normatives Handlungswissen zurück, das die Grenze des Fiktionalen sprengt. In diesem Sinne spricht Kanzog von einer allgemeinen Funktion der *Normrekapitulation* und der Kompensation unterdrückter Handlungen (Kanzog 1991, 109).

Diese Beschreibung der Funktionen der Normwahrnehmung in fiktionalen Texten hat zwei Grundlagen: (1) Kanzog unterstellt wohl eine wechselseitige Beziehung und Bedingung von Norm (oder Normwissen) und ihrer Instantiation in Handlungen - die sowohl im realen wie im fiktionalen Kontext stehen können. Es besteht ein beständiger *Rückkoppelungskreislauf* zwischen Norm und Instantiation, so daß Normen maßgeblich durch die Tätigkeit der Evaluation beobachteter oder vollzogener Handlungen stabilisiert werden. Die Stabilisierung steht im funktionalen Zentrum der moralischen Evaluation von Texten und Alltagshandlungen, weil nur in einem stabilen Rahmen von Wertewissen Handeln möglich ist. (2) Weil die Evaluation der moralischen Dimensionen des Handelns strikt darauf angewiesen ist, die einzelne Handlung im (diegetischen, narrativen, sozialen, szenischen etc.) *Kontext* zu verstehen, zu legitimieren und zu problematisieren, ist die Untersuchung moralischen Urteilens eine textwissenschaftliche Disziplin. Wenn das Moralische nicht außerhalb der Realisierung von Handlungen in einem narrativen und dramatischen Horizont vollzogen werden

kann, und wenn die Untersuchung der moralischen Qualitäten von Handlungen ihre Situierung in entsprechende Kontexte voraussetzt, dann ist das Moralisieren eine primäre Dimension der Rezeption von Texten. Narrativisierung und Dramatisierung verbessern die Möglichkeiten, die moralische Dimensioniertheit von Handlungen auszuloten, weil sie die Kontexte präzisieren, essentialisieren und so zuspitzen, daß im Konflikt nicht allein Figuren, sondern vor allem moralische Positionen organisiert werden. Konfliktstrukturen sind Ordnungsformen moralischer Gegensätze und Dilemmata, würde das heißen.

In eine ähnliche Richtung geht Smith' Überlegung, zumindest im klassischen Hollywoodfilm das Setzen eines moralischen Schlusses und den Aufbau eines moralischen Zentrums als konventionelle Ordnungs- und Orientierungsstrategien zu vermuten. Er schreibt:

Classical Hollywood films require, I propose, moral ‚resolution‘ and a moral centre. Moral resolution entails that the text makes the moral status of characters clear (if not in the course of the narrative, then at its end, as in the mystery film). A moral centre entails a locus of positive moral value. This is perhaps the more fundamental than the ‚happy ending‘ of the classical Hollywood film, since the latter is dependent on a moral centre. That is, for a happy ending to be recognised as such, we must have previously identified a morally desirable character and outcome (1995, 213f).

Das implizite Ziel des Mainstream-Kinos ist bis heute die Herstellung von Konsens, um den Zuschauer zu befriedigen und zu binden. So plausibel die These auf den ersten Blick auch scheint, erweist sie sich aber doch als brüchig, wenn man nach den Rändern des Systems fragt, nach Skandalen und Brüchen mit der Norm oder nach den historischen Konditionen. Solche *Dramaturgien der Moral* sind kulturell und historisch unterschiedlich, sie verändern sich und stehen in Konkurrenz.

Die *moralische Evaluation* von Filmen resp. ihrer Dramaturgie steht also nicht fest, sondern ist - wie schon eingangs behauptet - in höchst komplexem Maße mit den Urteilen von Zuschauern verbunden. Gerade in der inneren Modellierung und Ausgestaltung der moralischen Aspekte und Implikationen der Geschichte ist der Zuschauer auf sich selbst verwie-

sen. Und es mag tatsächlich künstlerische Prozesse auszeichnen, daß sie es verstehen, das moralische Urteil von Zuschauern *unsicher* zu machen. Die bisherige Argumentation läuft im Kern darauf hinaus, die *Stabilisierung* vorhandenen Wissens als den gesuchten semanto-pragmatischen Effekt anzusehen, auf den die Rezeption fiktionaler Texte hinausläuft. Dem steht aber eine ästhetisch-moralische Dimension entgegen: Fiktionale Texte können nur dann wirklich interessant sein, wenn Normen außer Kraft geraten oder sich als problematisch erweisen. Manchmal ist von einem *moralischen Ko-Text* gesprochen worden. Darunter versteht man „the set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative“ (Smith 1995, 194). Eigenartigerweise wird aber nicht unterschieden, ob dieser Ko-Text im Text selbst entfaltet ist - mittels der Äußerung von Maximen, mittels Schrifttafeln etc. - oder ob er durch das moralische und soziale Wissen des Zuschauers in die Bedeutungsproduktion der Rezeption hineingezogen wird (so bei Smith 1995, 194f). Der moralische Ko-Text ist oft unsichtbar, weil es schlicht die Wertehorizonte der sozialen Welt sind, in der die Zuschauer leben, die die Maßstäbe von Normalität, von Zulässigkeit, von Erwünschtheit und Verbot bereitstellen, die ein jeweiliger Film nur benutzt.

Auch wenn die Bezeichnung „Ko-Text“ eigentlich in die Irre führt - *Kotext* bezeichnet in der Textlinguistik gemeinhin den textinternen sprachlichen Kontext, wogegen „Kontext“ den situativen Äußerungskontext bezeichnet -, ist der Hinweis auf das die Prozesse des Moralisiereus und die Bedeutung ermöglichende und begründende moralische Alltagswissen sehr ernst zu nehmen. So sehr eine Geschichte auch eine eigene diegetische Wirklichkeit erzeugt, so sehr die Handlungen, ihr Durchführungsmodus, ihre textinterne subjektive Bedeutung, die Kausalität des Geschehens usw. eigenständig sind, so sehr ist die moralische Dimension des Geschehens unabhängig von der diegetischen Illusion. Wenn also der Ethnologe Edwin Hutchins von *referentieller Transparenz* spricht (berichtet bei Smith 1995, 195, 213), weist er genau auf die Verschmelzung illusionierender und interpretierender Tätigkeiten und die stillschweigende Integration vorbewußt angenommener Normen in die Simulation der erzählten Welt hin. Film bildet nicht einfach Realität ab und ist auch keine eigenständige Illusion, sondern er ist *transparent* - so sehr die diegetische Realität auch eigenständig sein mag,

es bleibt die Alltagswelt des Zuschauers „durch den Film hindurch“ sichtbar.

Daß die Vorstellung eines gemeinsamen Wissens als Basis der normativen Absicherung von Handeln auf einen infiniten Regreß hinausläuft, hängt eng mit der Notwendigkeit zusammen, immer wieder neu am besonderen Fall zu evaluieren, mittels welcher Annahmen über Überzeugungen der am Gemeinschaftshandeln Beteiligten - also vermittelt durch das jeweilige vorauszusetzende Wissen - eine moralische Position zum Geschehen gefunden werden kann. Dieser Regreß resp. diese zirkuläre Rückbindung des Moralisieren auf die jeweils kurzfristige Herstellung einer stabilen Beziehung zu einem Geschehen ist logisch nicht zu begrenzen (Baltzer 1999, 42). Weil es nicht möglich ist, normative Aussagen in einem logischen Kalkül festzuschreiben, verlagert sich die Frage nach der jeweils gültigen Bewertung auf die Prozesse des Bewertens selbst: Evaluation statt logischer Ableitung, Kasuistik statt Deduktion. Das macht den Wert der Geschichten aus - sie verdichten Fälle zu Geschichten, Planspiele zu Fiktionen, Arbeit am Beispiel zur lustvollen Beteiligung an fingiertem Geschehen.

Anmerkungen

[1] Die folgenden Überlegungen verdanken Anmerkungen von Jens Eder und Mathias Wierth-Heining außerordentlich viel. Außerdem gehen sie zurück auf intensive Diskussionen der Arbeitsgruppe „Kognitive Dramaturgie des Films“. Insbesondere danke ich Britta Hartmann, Vinzenz Hediger und Ludger Kaczmarek für Hinweise und Einsprüche.

[2] Allzu schnelle Parallelisierung zwischen Fiktion und Alltagswelt sollte skeptisch betrachtet werden. Das Moralisieren ist keineswegs durch die äußere Realität beschränkt, sondern ist ein Teil der Fähigkeit, die möglichen Welten der Fiktion aufzubauen und als Rahmen für Handlungen zu akzeptieren. So ist es normal, daß für den Verlauf einer Kinovorstellung der Handlungsrahmen einer ganz und gar desorganisierten, nur nach rohesten Tugenden organisierten Pseudogesellschaft wie in den Filmen der MAD-MAX-Reihe durchaus ernst genommen werden kann - so daß auch die Prozesse des Moralisieren eingeklammert erscheinen, vielleicht keine oder eine nur rudimentäre Interaktion mit den der Vorstellung vorgängigen Werthaltungen des Rezipienten umfassen.

[3] Mehrfach ist darauf hingewiesen worden, daß der Zuschauer sich auf fiktionale Welten einlassen kann, die unter Umständen fundamental mit seinen alltäglichen Überzeugungen und Annahmen nicht übereinstimmen. Vgl. z.B. Livingston 1996, 161. Diese Tatsache wird nach Wal-

ton *Mutual Belief Principle* genannt (Walton 1993, 150ff) - Wirklichkeitsannahmen zu gegenseitigem Nutzen, von Text und Rezipient geteilt. Die Differenz zu Interpretationsweisen der Alltagswelt ist „in gegenseitigem Einverständnis“ etabliert. Und fester Bestandteil des Fiktionalitätsvertrages ist, daß der Zuschauer, Hörer oder Leser weiß, daß er sich auf *belief systems* und damit auf Kriterien moralischer Evaluation einlassen muß, die nicht seine eigenen sind.

[4] Es ist deutlich, daß Filme nicht allein von *Werten*, sondern auch von *Tugenden* handeln (so auch Kupfer 1999, 92). Nun gehören Tugenden essentiell zur „Wertlehre der Person“, beschreiben, wie eine Figur sein sollte oder sein darf (sowie der Negation beider Bestimmungen). Tugenden sind als werthaft verstandene *personale Einstellungen*, sind *Handlungs- und Verantwortungsbereitschaften*. Darum auch sind Katastrophenfilme wie *THE POSEIDON ADVENTURE* (1972) zutiefst moralische Erzählungen, handeln sie doch davon, wie Figuren unter dem Druck höchster Gefahr es lernen, *tugendhaft* zu handeln (ähnlich Wulff 1985, 98).

[5] Die Figuren evaluieren während der Handlung also nicht nur eigenes Tun und sind dabei auch noch Objekt einer Evaluation durch den Zuschauer, sondern sie beurteilen einander auch gegenseitig. Daraus entsteht schon im Text ein dichtes Netz sozialer Wahrnehmung und Beurteilung, das dem Zuschauer insgesamt angeboten wird. Vgl. dazu Keppler 2000, 2. Natürlich stößt man hier wie im Alltagsleben auf das Problem, daß Werte und Regeln, die Handeln zugrunde liegen oder seinen Rahmen ausmachen, erst dann greifbar werden, wenn gegen den Wert verstoßen und wenn die Regel gebrochen worden ist. Das Moralische ist in vielen Zügen nur *ex negativo* faßbar.

[6] Manche Befunde sprechen für eine deutliche Interaktion zwischen Voreinstellungen des Zuschauers und der Wahl von (moralischen) Sympathiefiguren. Tan/Schoenmakers (1984) konnten am Beispiel eines Stücks von Vaclav Havel über die Prager Dissidenten zeigen, daß Zuschauer sich unzweideutig und automatisch auf die Seite der opponierenden Figuren stellten, darin der eigenen politischen Haltung folgend - zumal das Stück diese Perspektivierung mittels des *good guy bad guy*-Schemas auch als textuelles Format anbot. Differenziertere Auseinandersetzungen mit den Figuren unterblieben (1984, 484).

[7] In eine ähnliche Richtung geht eine Bemerkung bei Smith: „To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction“ (1995, 188).

[8] Emotionale Prozesse finden während der Rezeption auf mindestens drei Ebenen statt: Man kann unterscheiden zwischen solchen, die das Verstehen der Figurenperspektive begleiten („empathisch induzierte Emotionen“), solchen, mit denen sich die Zuschauer zur fiktionalen Welt verhalten („fiktionsbezogene Emotionen“), und solchen, mit denen sie sich zum Artefaktcharakter des Programms verhalten („formbezogene Emotionen“). Letztere hat Ed Tan *artefact emotions* genannt und sie gegen die *fiction*

emotions gestellt (1996, 65, 82). Sein Modell ist gegenüber der hier vorgeschlagenen Dreischichtigkeit der Rezeptionsempfindungen etwas vereinfacht, weist aber auf den relevanten Bruch zwischen einer inhalts- und formbezogenen Wahrnehmung und Qualifizierung des Textes hin. (Die Bemerkung geht auf eine Diskussion mit Vinzenz Hediger zurück.)

Literatur

Baltzer, Ulrich (1999) *Gemeinschaftshandeln. Ontologische Grundlagen einer Ethik sozialen Handelns*. Freiburg/München: Alber.

Bergmann, Jörg / Luckmann, Thomas (1999) Moral und Kommunikation. In: *Kommunikative Konstruktion von Moral. 1. Struktur und Dynamik der Formen menschlicher Kommunikation*. Hrsg. v. Jörg Bergmann u. Thomas Luckmann. Opladen: Westdeutscher Vlg., S. 13-36.

Carroll, Noël (1996) Moderate moralism. In: *British Journal of Aesthetics* 36,3, S. 223-238.

--- (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.

Döbert, Rainer (1980) „Was mir am wenigsten weh tut, dafür entscheid ich mich denn auch“. Normen, Einsichten und Handeln. In: *Kursbuch* 60, S. 43-59.

Kanzog, Klaus (1991) *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer, Ledig.

Keppler, Angela (2000) *Formen der Moralisierung im Fernsehen*. Unveröff. Vortrags-Ms., Soziologentag Köln.

Kozloff, Sarah (2000) *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Kupfer, Joseph (1999) *Visions of Virtue in Popular Film*. Oxford: Westview Press.

Livingston, Paisley (1996) Characterization and Fictional Truth in the Cinema. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. By David Bordwell and Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 149-174.

Mamet, David (2001) *Vom dreifachen Gebrauch des Messers. Über Wesen und Zweck des Dramas*. Berlin: Alexander.

Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Tan, Ed (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.

Tan, Ed / Schoenmakers, H. (1984) Good Guy and Bad Guy Effects in Political Theatre. In: *Semiotics of Drama and Theatre*. Ed. by Herta Schmid & A. van Kesteren. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, S. 467-508.

Walton, Kendall L. (1993) *Mimesis as Make-Belief. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

Wilson, George M. (1995) Morals for Method. In: *Philosophy and Film*. Ed. By Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg. New York/London: Routledge, S. 49-67.

Wulff, Hans J. (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAKs Publikationen.

--- (2002) Das empathische Feld. In: *Film und Psychologie - nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Jan Sellmer u. Hans J. Wulff. Marburg: Schüren 2002, S. 109-121.

Wunderlich, Dieter (1974) *Grundlagen der Linguistik*. Reinbek: Rowohlt.