

---

## Empathie, Affekt und die «ethische Wende» in Kultur- und Medienwissenschaft

Besprochen von MICHAEL WEDEL

Medien, Film und Fernsehen zumal, vermitteln nicht nur Informationen, sie produzieren auch Emotionen. In der Regel verlaufen dabei beide Prozesse, der Prozess der Informationsvermittlung und der Prozess der emotionalen Affizierung, parallel zueinander und sind reziprok aufeinander bezogen. Sie gewinnen dadurch eine Komplexität, die ihre jeweilige theoretische Fassung und analytische Sondierung vor nicht zu unterschätzende Herausforderungen stellt. Die medienwissenschaftliche Forschung ist diesen Herausforderungen lange eher ausgewichen, als dass sie sich ihnen gestellt hätte. So haben sich zum Beispiel strikt narratologisch bzw. kognitionspsychologisch ausgerichtete Ansätze immer wieder auf Positionen zurückgezogen, die in der Wechselwirkung von intentionaler Kodierung und rational gesteuertem Verstehen diskursiver Zusammenhänge das dominante Wahrnehmungsmuster von Filmen und Fernsehsendungen erkannten. Die Frage, welchen Anteil die emotionale Involvierung des Zuschauers an Verstehensprozessen hat, ist von der internationalen Forschung spät, von der deutschsprachigen Film- und Fernsehwissenschaft gar erst in den letzten Jahren entschiedener in den Blick genommen worden.<sup>1</sup>

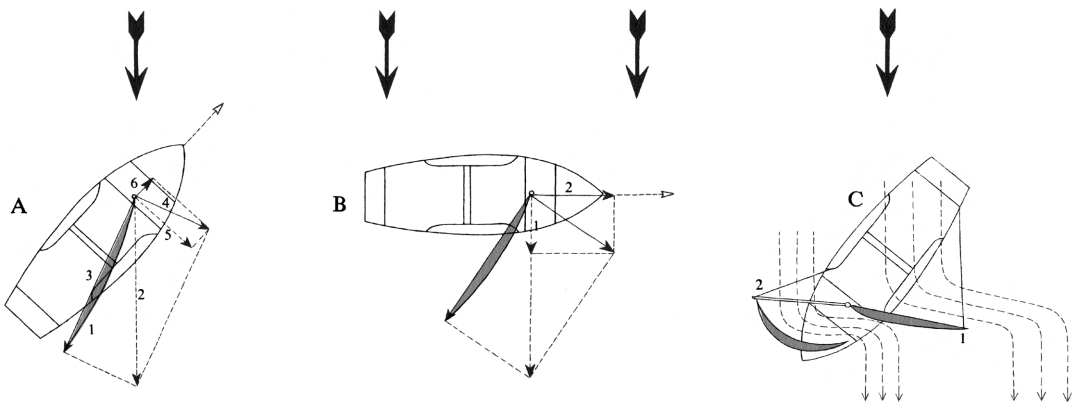
Angesichts des offensichtlichen Affizierungspotenzials von Film und Fernsehen – ganz zu schweigen von interaktiven Digital-Formaten wie Computerspielen – mutet die reichlich verspätete Hinwendung zur emotionalen Wirkungsdimension medial vermittelter Erfahrung umso befremdlicher an. Auch scheint sie weniger fachspezifisch motiviert zu sein als vielmehr wissenschaftsstrategisch im Zusammenhang mit jüngeren Tendenzen einer kulturwissenschaftlichen Emotionsforschung zu stehen, der es darum geht, textsemiotische und rezeptionsästhetische Ansätze mit Theoremen der philosophischen Ästhetik und Erkenntnissen der Verhaltensbiologie, klinischen Psychologie und der Neuropsychiatrie zu verbinden.<sup>2</sup> Allgemein ist hier zu beobachten, dass klassische ästhetische bzw. psychoanalytisch inspirierte Konzepte subjektiver Gefühlsübertragung, wie die der «Einfühlung» oder der «Identifikation», von einer theoretischen Modellierung

abgelöst werden, die «Affekt» und «Empathie» als zentrale Größen medialer Emotionalisierung betrachtet.<sup>3</sup>

Als durchaus repräsentativ für diese übergreifende kulturwissenschaftliche Trendwende können die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Fritz Breithaupt gelten, die in *Kulturen der Empathie* zu einer schlüssigen Theorie ausgearbeitet sind.<sup>4</sup> Aus drei grundlegenden Elementen kulturell induzierter Empathie-Phänomene – ihrer Verzeitlichung, Situationsbedingtheit und dem notwendigen Akt der Parteinahme innerhalb einer triadischen Struktur der Konfliktbeobachtung – synthetisiert Breithaupt ein Modell narrativer Empathie, das anderen Prozessen der emotionalen Anbindung, z. B. eben jenen der «Einfühlung», «Identifikation» oder «Sympathie/Antipathie», funktional vorgelagert ist. Können die genannten Prozesse laut Breithaupt als «Formen der kommunikativen Reziprozität von Emotionen» verstanden werden, so kommt der Empathie eine besondere Funktion zu, insofern sie «erst ermittelt, worin in bestimmten Situationen eine Sympathie-Leistung bestehen könnte» (S. 111). In ihrer grundlegenden katalytischen Funktion ist Empathie ihrerseits abhängig von der «Urszene der Parteinahme» (vgl. S. 16) im Prozess eines je spezifisch verlaufenden «Mechanismus der Narration» (S. 114). Entsprechend wird der Begriff von Breithaupt wie folgt definiert:

Empathie ist die Zugehörigkeit, die man empfindet, wenn man die Partei für den einen (und nicht den anderen) ergriffen hat. Hervorgerufen wird diese Zugehörigkeitsempfindung durch die (emotionalen und rationalen) Strategien, durch die man seine Entscheidung zur Parteinahme narrativ legitimiert. Ein mögliches Ende der Zugehörigkeitsempfindung ergibt sich aus dem Ende des Konflikts, in dem sich der andere befindet. (S. 116)

Die Entwicklung empathischer Gefühle setzt damit immer auch einen aktiven Zuschauer voraus, dessen Rezeptionsakt über die reine Beobachtung hinaus zumindest zwei funkti-



onal aufeinander bezogene Leistungen umfasst: Zum einen die kausale Verknüpfung einzelner Begebenheiten und die kritische Evaluierung der im Verlauf der Narration angebotenen Erklärungen, inklusive der Projektion alternativer Szenarien. Sowie zum anderen die Entscheidung, wessen Partei bei diesem narrativen Brückenbau, der normative wie auch individuelle oder kulturelle Kriterien involviert, ergriffen wird (vgl. S. 165)

Das Modell narrativer Empathie als Parteinahme impliziert zugleich die Zurückweisung einer als imaginäre Verschmelzung der Perspektiven von Zuschauer und Figur gedachten Identifikation, die auf Ähnlichkeit beruht und situationsunabhängig ist. Es operiert vielmehr mit einem prozessual-dynamischen und radikal konstruktivistischen Subjekt-Begriff. Jeder Vorstellung von einem «essentiellen Ich» als Grundlage einer «intimen Zweierbeziehung», als die Identifikation seit Theodor Lipps oft verstanden worden ist, wird auf diese Weise auf beiden Seiten der Boden entzogen. Als Kernstruktur von Empathie disqualifiziert Breithaupt die identifikatorische Logik entsprechend als «ein eher kulturell-historisch determiniertes Vorurteil» (S. 166).

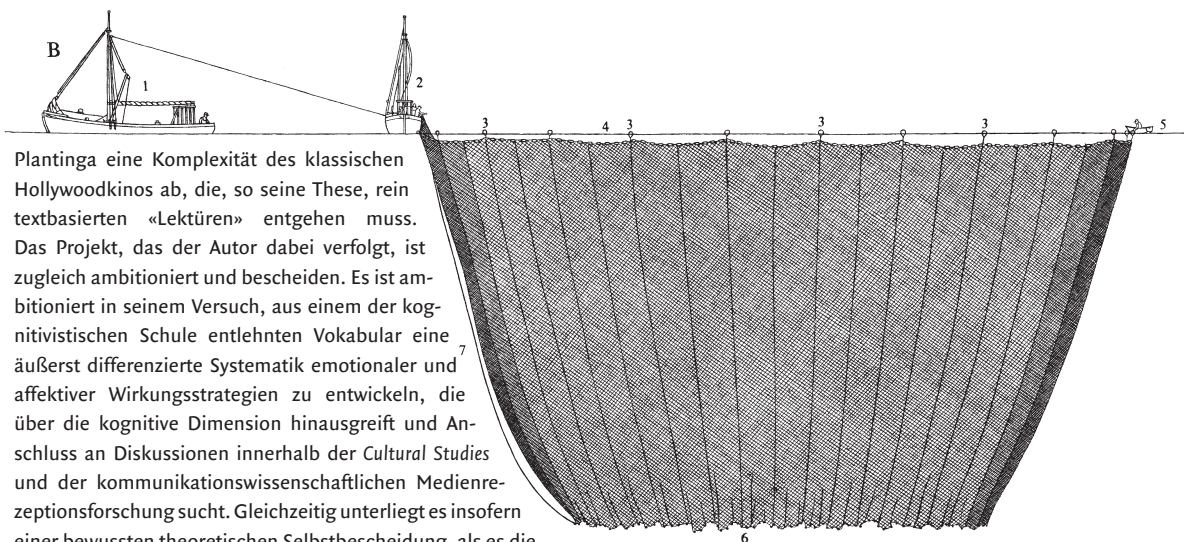
Als Fallstudien zur Analyse von narrativer Empathie in fiktionalen Werken dienen Breithaupt in erster Linie literarische Werke (vor allem E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* und Theodor Fontanes *Effi Briest*). Obwohl einzelne Fernsehsendungen und Filmbeispiele im Verlauf der Argumentation nur am Rande Erwähnung finden, wird den technischen Medien als solchen doch an verschiedenen Stellen hervorgehobene Bedeutung bei der kulturellen Konstruktion narrativer Empathie zugestanden (vgl. S. 147, 151, 156). So besteht die Besonderheit der filmischen Induktion von Empathie darin, dass sie «Möglichkeiten der Teilnahme außerhalb des Narrativen» bietet:

Zum einen ist der Film bestens geeignet, Affekte wie die emotionale Ansteckung hervorzurufen, oder mittels Spiegelneuronen unmittelbare Synchronisation mit dem

Zuschauer zu bewirken. Zum anderen kann die durch die Kamera vorgegebene Perspektive (etwa: «subjektive Kamera») dem Zuschauer die Auswahl der Perspektive abnehmen. Insofern dem Zuschauer damit ein Teil seiner Entscheidung abgenommen wird, erweist sich der Film als weniger narrativ, da der Zuschauer weniger Spielraum findet (und seiner Parteinahme teilweise enthoben ist [...]). Die neue und nicht-narrative Aufgabe, die dem Zuschauer damit zufällt, ist diejenige der schnellen Anpassung an vorgegebene Perspektivwechsel. (S. 145)

Die von Breithaupt an dieser Stelle nur kurz und schematisch angerissenen Möglichkeiten eines primär ästhetisch definierten, sinnlich vermittelten Affizierungsvermögens des Films öffnen ein weites Feld jenseits des Narrativen, das sich auf ähnliche Weise auch für andere Formen emotionaler Anteilnahme geltend machen lässt.

Am Beispiel des US-amerikanischen Kinos hat Carl Plantinga ihnen in seinem jüngsten Buch einen systematischen Fassungsversuch gewidmet, dem die Unterscheidung zwischen Emotionen als *concern-based construals* und der breiter angelegten Kategorie der Affekte zur Bezeichnung jeder Art von Gefühlszuständen und Zuständen sinnlich-körperlicher Erregung zugrunde liegt. Wie für Breithaupt Empathie, so beinhalten Emotionen für Plantinga generell eine stärkere kognitive Komponente, da sie narrativ motiviert, situationsbedingt und auf die Anliegen und Bedürfnisse der jeweiligen Zuschauer bezogen sind, während affektive Erfahrung jeder bewussten Durchdringung unzugänglich bleiben kann (S. 29). Das Filmerlebnis eines klassischen Hollywoodfilms konstituiert sich demnach als ein Agglomerat von Emotionen und Affekten, das von Plantinga in einen ganzen Katalog von Unterkategorien aufgefächert wird: direkte, sympathetische / anti-pathetische, Artefakt- und Meta-Emotionen verbinden sich hier mit Strategien der affektiven Präfokussierung und der affektiven Mimikry. Aus der Gesamtheit der möglichen Effekte und ihrer charakteristischen Orchestrierung leitet



Plantinga eine Komplexität des klassischen Hollywoodkinos ab, die, so seine These, rein textbasierten «Lektüren» entgehen muss. Das Projekt, das der Autor dabei verfolgt, ist zugleich ambitioniert und bescheiden. Es ist ambitioniert in seinem Versuch, aus einem der kognitivistischen Schule entlehnten Vokabular eine äußerst differenzierte Systematik emotionaler und affektiver Wirkungsstrategien zu entwickeln, die über die kognitive Dimension hinausgreift und Anschluss an Diskussionen innerhalb der *Cultural Studies* und der kommunikationswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung sucht. Gleichzeitig unterliegt es insofern einer bewussten theoretischen Selbstbescheidung, als es die «gewöhnliche» Filmerfahrung zum Ziel seiner Beschreibung macht und durch den Rekurs auf eine *folk psychology* der Gefahr einer Übertheoretisierung entgegenzuwirken sucht, durch die die Wirkungskomplexität der beschriebenen Phänomene immer schon eingehegt ist. Beide Tendenzen prägen etwa den Umgang Plantingas mit Begriffen wie «Lust», «Phantasie», «Begehren», die er, von ihrer «technizistischen» Prägung im Rahmen psychoanalytischer Theoriebildung befreit, als umgangssprachliche Formeln in sein Vokabular hinüberrettet, sie dabei aber auch um einen Großteil ihres spezifischen Bezeichnungsvermögens beraubt. Ähnliches gilt auch für die Art und Weise, wie Filmbeispiele zumeist nur als Illustration der auf sie angewendeten Begrifflichkeit herangezogen und oft auf relativ banale Wirkungsstrategien wie die Auslösung von Neugier, Überraschungseffekten oder *Suspense* reduziert werden. Eine Ausnahme bildet die ausführliche Diskussion des Schlussteils von James Camerons *Titanic* (1997), der genauer auf das unterstellte Wirkungskalkül eines emotionalen *Spillover Effect* hin untersucht wird, durch den sich intensive negative Emotionen in den positiven Lustgewinn der Empfindung von Erhabenheit und Bewunderung wandeln. Von der klassischen Katharsis der Tragödienform unterscheidet sich dieser Effekt Plantingas Deutung zufolge darin, dass Mitleid nicht einfach in ein Gefühl von Erhabenheit umschlägt,<sup>5</sup> sondern das eine sich graduell aus dem anderen entwickelt und von diesem profitiert:

The sadness, fear, and pity characteristic of the earlier scenes are replaced, for many audiences, by positive emotions—elevation, admiration, hope, and exhilaration—through a ritual commemoration of Jack (and all he stands for) and an affirmation of transcendence. But what remains of the negative emotions is a physiological residue that provides strength for the positive emotions that replace them; this is the spillover effect. (S. 186)

Nur selten erreichen Plantingas Explikationen des eigenen theoretischen Vokabulars am konkreten Beispiel eine derartige Präzision. Und doch muss auch hier die Grundannahme über das affektive Trajekt des Zuschauers (*for many audiences*) bis zu einem gewissen Grad ebenso spekulativ bleiben wie die Unterstellung, derartige Effekte seien repräsentativ für ein Kino, das von Plantinga auf eine (wenn auch beachtlich lange) Reihe von emotionalen Wirkungsstrategien reduziert und somit einmal mehr einer monolithischen Betrachtungsweise unterzogen wird.

Lisa Cartwrights *Moral Spectatorship* geht ähnlichen Einwänden durch einen deutlicheren Zuschnitt sowohl ihres Untersuchungsgegenstands wie ihres analytischen Zugriffs aus dem Weg. In ihrer Darstellung der affektiven Funktion der Stimme in filmischen Repräsentationen sprach- bzw. hörbehinderter Kinder stützt sie sich auf einen thematisch und historisch klarer umrissenen, wenn auch mit Blick auf die in ihm vertretenen Gattungen keineswegs homogenen Korpus an Filmen, dem u. a. die Spielfilme *Johnny Belinda* (1948), *Mandy* (1952), *Children of a Lesser God* (1986), der Dokumentarfilm *Thursday's Children* (1954) sowie das Hellen-Keller-Biopic *The Miracle Worker* (1962) angehören. In dem auf diesen Korpus angelegten theoretischen Beschreibungsmodell des Verhältnisses zwischen visuell-vokaler Repräsentation und affektiver Zuschauerschaft orientiert sie sich weiterhin an psychoanalytischen Konzepten, verschiebt die Perspektive hier jedoch auf Ansätze der sogenannten «Objektbeziehungstheorie» von André Green, Silvan Tomkins, Melanie Klein, Donald Winnicott oder Heinz Kohut. Dies gestattet ihr, gegenüber einem normativen Subjektverständnis die «interkonstitutive Natur menschlicher Subjektivität» (S. 3) ins Feld zu führen und damit – auf einem vollständig anderen theoretischen Pfad – zu einem ähnlich prozessual verfassten und triadisch gebauten Beschreibungsmodell zu gelangen, wie es auch Breithaupts Empathie- und Plantingas Emotions-Begriff zugrunde liegt:

By returning to the psychoanalytic concept of identification, but not through Lacan, my project follows through some missed conceptual openings for working through rather than closing down the project that emerged around identification and representation. First, I propose that the concept of filmic identification may be reworked by shifting the discussion from identification to a related term: empathy. By «empathy», I mean the reflexive experience of awareness of the thoughts, emotions [...] or concerns of an other or others. [...] My second proposal is that projection and the concept of projective identification can be important aspects of empathetic identification. (S. 23 f.)

Cartwrights für die Analyse ihrer Filmbeispiele in Anschlag gebrachten Kernkonzepte der «projektiven Identifikation», der «Introjektion», «Inkorporation» und des «potenziellen Raumes» eröffnen nicht nur die Diskussion um die Relevanz psychoanalytischer Theoriebildung für die Analyse affektiver Filmwirkungen neu. Sie verlagern zugleich, in Fortführung früherer Arbeiten von Mary Ann Doane und Kaja Silverman, den Schwerpunkt von der Ebene des Visuellen in den Bereich des Akustischen, wo die affektive Scharnierfunktion von Sprachvermögen und Stimmwahrnehmung sowohl in den intersubjektiven Binnenverhältnissen der Fiktion als auch im Außenverhältnis zum Zuschauer in den Vordergrund tritt.

Gerade weil die Ansätze und Gegenstände der drei besprochenen Bücher sich so sehr voneinander unterscheiden, erscheinen ihre Gemeinsamkeiten symptomatisch für die übergeordneten aktuellen Tendenzen der kultur- und medienwissenschaftlichen Emotionsforschung. Zu ihnen gehört der bemerkenswerte Umstand, dass alle drei Autoren jene Formen von Gemeinschaft, die von den untersuchten Empathie-, Emotions- und Affekt-Phänomenen hergestellt werden, nicht nur akribisch in ihrer narrativen und ästhetischen Verfasstheit ausmodellieren, sondern auch kritisch auf ihre moralischen und gesellschaftlichen Implikationen hin befragen: Im Akt der emotionalen Parteinahme generiert Empathie immer zugleich auch Antipathie, das Gefühl von subjektiver Teilhabe immer zugleich auch die Konstruktion und Ausgrenzung eines «Anderen». Ungeachtet der Grabenkämpfe zwischen verschiedenen theoretischen Schulen und ihren Begrifflichkeiten auf diesem boomenden Forschungsfeld besteht in der Tatsache seiner «ethischen Wende» am Ende vielleicht die wichtigste Erkenntnis.

<sup>1</sup> Zu nennen sind hier die Kieler Jahrestagung der GfM im Jahr 2000 und der entsprechende Tagungsband: Jan Sellmer, Hans J. Wulff (Hg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg (Schüren) 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Bd. 10); der aus einer Zürcher Tagung zu Ehren Christine Noll Brinkmanns resultierende Band: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler, Ursula von Keitz (Hg.), *Kinogefühle. Emotion und Film*, Marburg (Schüren) 2005 (Zürcher Filmstudien, Bd. 12); sowie die internationale Tagung der Society for Cognitive Studies of the Moving Image (SCSMI) 2006 in Potsdam, deren Beiträge in zwei Sammelbänden dokumentiert sind: Joseph D. Anderson, Barbara Fisher Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images*, Newcastle (Cambridge Scholars Publishing) 2007; Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.), *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin (Vistas) 2008 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 62).

<sup>2</sup> Ein prominentes Beispiel für diese Tendenz ist im deutschsprachigen Raum der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Exzellenzcluster *Languages of Emotion: www.languages-of-emotion.de*, gesehen am 7. 7. 2009.

<sup>3</sup> In der Filmtheorie kann der gehobene Stellenwert beider Begriffe einerseits auf den Affekt-Begriff im Rahmen der Kino-Philosophie von Gilles Deleuze zurückgeführt werden, andererseits auf die Entdeckung der sogenannten «Spiegelneuronen» als neurologischer Basis von Empathie. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989, insbes. 123–170; Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Empathie und Spiegelneuronen. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. das von Fritz Breithaupt zusammen mit Claudia Breger als Gastherausgeber verantwortete Sonderheft «Empathie und Erzählung» der *Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVJ), Heft 3, Stuttgart (Metzler) 2008.

<sup>5</sup> Breithaupt unternimmt eine ähnlich gelagerte Revision des Katharsis-Effekts in der klassischen Tragödientheorie. Für ihn stellt die «aristotelische Schere», die sich in der Katharsis öffnet, das Kernparadox empathischer Erfahrung dar. Vgl. Breithaupt, *Empathie*, 139 ff.

#### Literatur:

Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009.

Lisa Cartwright, *Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*, Durham, London (Duke University Press) 2008.

Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 2009.

