

Hans J. Wulff

Empathie als Dimension des Filmverstehens

Ein Thesenpapier¹

Zuschauer werden weder von einem Spielfilm überrumpelt noch lediglich passiv affiziert – sie sind aktiv, suchen die Emotionen, die Filme anbieten und induzieren, um sie auszukosten. Zuschauer gehen ins Kino, um sich bestimmten Gefühlserlebnissen hinzugeben; Komödien machen fröhlich, Horrorfilme lassen schauern, *weepies* weinen. Viele Genrebezeichnungen weisen darauf hin, dass Filme etwas mit uns anstellen, dass es zu ihrem Wesen gehört, unsere Stimmungen zu beeinflussen.

Spielfilme handeln von fiktionalen Situationen, in denen Figuren auftreten, die Erlebnisse haben und Gefühle entwickeln. Dementsprechend gingen und gehen Filmwissenschaftler, Kritiker, Publikum im allgemeinen von einem Modell aus, das die Einfühlung in dargestellte Emotionen, die Empathie², ins Zentrum stellt. Und im Allgemeinen folgt daraus eine weitere Zuspitzung: Es sei vor allem die Figur, nicht der Inhalt oder spezifische Verlauf der Geschichte, die zu einer Modifikation der Affekte beim Rezipienten führt. Die Emotion der Figur entsteht nach dieser vereinfachten Sicht eins zu eins auch beim Zuschauer, so als ob allein durch das Zeigen einer Gefühlsregung immer die gleiche Emotion ausgelöst würde. Und wie selbstverständlich ging man außerdem davon aus, dass sich der Zuschauer in der Regel nur auf *eine* Figur, auf die Haupt-

- 1 Das vorliegende Skript gibt einen Ausschnitt aus einer mehrjährigen Beschäftigung mit den Phänomenen der Empathie wieder. Ohne die Anregungen und Einwände meiner Freunde – Jens Eder, Gottlieb Florschütz, Britta Hartmann, Vinzenz Hediger, Klemens Hippel, Karl Juhnke, Niels Martens, Ingo Mertins und zahlreicher anderer – wäre mir vieles verborgen geblieben. Besonderen Dank schulde ich Christine Noll Brinckmann, die ungefähr gleichzeitig das Thema anging und die dem Artikel ausführlichen Kommentar widmete.
- 2 In der *Encyclopedia Britannica* heißt es zum Stichwort „Empathie“: „*empathy* – the ability to imagine oneself in another’s place and understand the other’s feelings, desires, ideas, and actions. It is a term coined in the early 20th century, equivalent to the German *Empföhlung* and modeled on *sympathy*.‘ The term is used with special (but not exclusive) reference to aesthetic experience. The most obvious example, perhaps, is that of the actor or singer who genuinely feels the part he is performing. With other works of art, a spectator may, by a kind of introjection, feel himself involved in what he observes or contemplates. The use of empathy is an important part of the counseling technique developed by the American psychologist Carl Rogers“ (*Encyclopedia Britannica*, Internet Version, 2000).

figur, einlässt, um sich mit ihr zu „identifizieren“, gefühlsmäßig mit ihr zu verschmelzen. Eine Art Verwechslung scheint hier angenommen zu werden, wie sie wohl gelegentlich vorkommen mag, aber nur als Sonderfall einer allgemeineren Interaktion zwischen Zuschauern und Figuren.

Diese pauschale Vorstellung von der Gefühlsanalogie vermischt zweierlei, das bei genauerem Hinsehen differenziert werden muss: Sie unterscheidet nicht zwischen *Gefühlsübernahme* und *Gefühlsverständnis* – eine Unterscheidung, der im angelsächsischen Raum, im Anschluss an Richard Wollheim, das Begriffspaar „*central*“ und „*acentral imagining*“ korrespondiert.³ Beim *zentralen Imaginieren*, der empathischen Einfühlung, versetzt sich der Zuschauer aus der Innenperspektive „an den Ort“ des Empathisierten, wiederholt dessen Gefühle in der Tat mehr oder weniger analog – wenn auch mit einer gewissen Distanz –, lacht mit der Figur, empört sich mit ihr. Beim *azentralen Imaginieren* dagegen genügt es, wenn der Zuschauer die beobachtete Regung richtig diagnostiziert, er braucht sie nicht selbst zu empfinden. Er denkt sich in die Figur ein, rekonstruiert kognitiv ihre Situation und versteht mithilfe dieser Rekonstruktion Motive und Reaktionen.

Das Doppelgesicht dieser Ausprägungen von Empathie durchzieht viele Definitionen, auf die man in der medienspsychologischen Literatur trifft, ohne dass die entsprechende Unterscheidung immer klar getroffen würde. Denn der Begriff der „Empathie“ scheint beides zu umfassen und verführt nachgerade dazu, beide Möglichkeiten zu vermischen. Doch auch mit der oben skizzierten Unterscheidung sind noch nicht alle Zuschauererfahrungen erfasst. Denn neben dem emotionalen Verständnis und neben der Übernahme von Gefühlen kommt es zugleich zu eigenständigen affektiven Reaktionen der Zuschauer, die eine ganz andere Färbung beinhalten können: zum Beispiel Ekel statt Freude, Angst statt Erleichterung, weil wir vielleicht mehr wissen als die Figuren und ihre Lage anders einschätzen oder weil wir ihre moralischen Werte nicht teilen.

In diesem Zusammenhang ist auch auf die sogenannten „*A emotions*“ nach Ed Tan zu verweisen („*A*“ steht für *artefact*, im Gegensatz zu den „*F emotions*“, die sich auf die Fiktion beziehen; vgl. dazu Tan 1996, vielerorts). Die *A-Emotionen* sind Reaktionen des Zuschauers auf das Werk. Sie können zum

3 Azentrale Imagination lässt sich sprachanalytisch als Aussage „X imaginiert, dass Y geschieht“ nachbilden; zentrale Imagination wäre dagegen von der im Deutschen kaum wieder gebbaren Form „X imaginiert Y ing“ (etwa: „X stellt sich beim Vollzug von Y vor“). Wollheims fundamentale Unterscheidung ist von Murray Smith aufgegriffen worden; vgl. Wollheim 1984, 74, passim; die sprachanalytische Unterscheidung aus Wollheim 1974, 59; vgl. außerdem Smith 1995, 76ff; Smith 1997, 413, passim.

Beispiel, je nach Gefallen oder Missfallen, aus Bewunderung oder Empörung über die ästhetischen Entscheidungen, die im Werk getroffen werden, bestehen. A-Emotionen sind meistens nicht-empathisch, beziehen sich nicht auf die fiktionale Welt (und sollen deshalb hier nur am Rande berücksichtigt werden).

Nun stellen die filmischen Figuren keine selbständigen Entitäten dar, sondern sind in die Erzählung eingebunden. Deren Zusammenhang und formale Mittel erweckt sie allererst zum Leben, charakterisiert sie und bildet das Feld intentionaler Orientierungen und Energien, das für die empathische Nachbildung so wichtig ist. Erst der Horizont von Erzählung und Sinn, den die Geschichte den Figuren bietet, wirkt sich auf die Reaktionen der Zuschauer aus. Bestimmte Perspektiven auf die Figuren oder Konflikte, bestimmte Konstellationen oder Motivbögen vermögen die Empathie zu verstärken oder zu vermindern. Nicht zuletzt kann zum Beispiel die Filmmusik dazu beitragen, die Gefühlslagen vorzubereiten und das Geschehen emotional zu interpretieren. Manchmal mag es in der Tat nur darum gehen, eine einzelne Figur in dieser Weise emotional aufzuladen. Doch typischerweise beruht das fiktionale Erlebnis gerade auf dem Zusammenspiel verschiedener Figuren in einem *sozialen Feld*. Die Konsequenzen dieser komplexen Struktur für die Gefühlsentwicklung der Zuschauer wird im Folgenden genauer untersucht.

Komponenten der Empathie im Spielfilm

Wenn die empathischen Prozesse global die *Beziehungen zwischen Rezipienten und Figuren* im Kontext eines Spielfilms betreffen, so bietet sich zu ihrer Beschreibung ein mehrstufiges Modell an. Die verschiedenen Ebenen und Formen der empathischen Interaktion sind miteinander verbunden, wirken aufeinander ein oder können sogar gegeneinander arbeiten. Nur im seltenen Fall treten sie isoliert auf.

(1) Es gibt eine Reihe von *basalen* Reaktionen der Zuschauer auf die filmischen Figuren, die auf einer weitgehend vorbewussten Leib-Koppelung an das Leinwandgeschehen beruhen (und ähnlich auch in der Realität vorkommen). Diese körperliche Anverwandlung des Leinwandgeschehens wird in der neueren Literatur meist als *motor mimicry* oder als *somatische Empathie* bezeichnet.⁴

4 Vgl. dazu die perspektivenreichen Überlegungen in Brinckmann 1999, passim. Danach ist der Nachvollzug abgebildeter Bewegung eine *primäre Beteiligungsform* des Zuschauers am Leinwandgeschehen im Medium der körperlichen Beteiligung (oder, genauer, einer phänomenologischen *Leib Beteiligung*).

(2) Wie oben bereits beschrieben, kommt es zum zentralen und azentralen Imaginieren, zu Gefühlsübernahmen und zu kognitiven Vorstellungen darüber, wie eine filmische Figur sich in einer bestimmten Situation fühlt, was sie empfindet. Dabei handelt es sich um spontane Prozesse, die typischerweise schnell vergehen und sich auf alle Figuren, die an einer Situation beteiligt sind, erstrecken können; es sind Prozesse, die unseren Alltagsreaktionen, wenn wir andere Menschen beobachten, verwandt sind und die Basis für jedes zwischenmenschliche Verständnis bilden.

(3) Die Leinwandfiguren treten in soziale Interaktion miteinander, wobei der Zuschauer ihre jeweiligen intentionalen Horizonte simulierend nachbildet. Dies wird durch die Perspektivität der Erzählung und der Darstellung gefiltert und partiell gesteuert, basiert also auf einer formalen textuellen Grundlage. Ähnlich sind auch die dramatischen Rollen und die Konfliktstrukturen Vorgaben, woran sich soziale Empathie orientieren kann. Als Regel gilt, dass Empathie nicht isoliert und auf einzelne Figuren gerichtet ist, sondern dass ein feldartiger Zusammenhang von Konterperspektiven der beteiligten Figuren und der von ihnen vollzogenen Situationsinterpretationen den „eigentlichen“ Zielpunkt der empathisierenden Tätigkeit bildet. Die Gliederungsformen des sozialen Lebens sind zugleich der Rahmen der Empathie. Wiederum lassen sich also verschiedene Formen der Integration unterscheiden. Von der Interaktions-episode über die Szene bis zur ganzen Geschichte entstehen Kontexte und konventionelle Rahmen, in denen das empathische Feld konturiert wird.

(4) Eine eigene Qualität haben die *moralischen Interaktionen* zwischen Zuschauern und Leinwandgeschehen (respektive Leinwandfiguren), in denen das Geschehen evaluiert und bewertet wird – und die wiederum dazu dienen, den Zuschauer im Verhältnis zum Text zu positionieren. Es ist deutlich, dass die moralischen Dimensionen der empathischen Prozesse stärker von den Einstellungen und Haltungen beeinflusst sind, welche die Zuschauer in die Rezeption einbringen, als allein durch die textuelle Organisation des Werteraums. Zu unterscheiden ist zwischen der Moral der Figuren, der Moral der erzählten Welt, der Moral des Enunziators und der Moral der Zuschauer.

(5) Schließlich ist Empathie auch auf einem ganz abstrakten Niveau nachzuweisen, wenn der Zuschauer zu Themen der Rede Stellung bezieht. Auch der Regenwald, bedrohte Tierarten oder die Rechte von Ausländern können in empathischer Perspektivität der Rezeption aufgehen. Man könnte hier von

einer *kulturellen* oder *begrifflichen Form des Empathisierens* sprechen. Offenbar interagiert die Werthaltung des Textes mit der Wertperspektive des Zuschauers.

Ein ähnliches Modell der empathischen Prozesse, das allerdings in den höheren Stufen der Teilnahme undifferenziert und allgemein-unverbindlich bleibt, hat Zillmann (1991) vorgeschlagen. Auch er geht von einer Integration der verschiedenen Stufen des Empathisierens aus, von einer Überlagerung unterschiedlicher Formen der Reaktion:

Comparatively primitive processes, such as motor mimicry and involuntary excitatory responses, are viewed as being superseded by complex cognitive processes, with these latter processes taking control of the experience in determining its final status.(1991, 151)

Gerade gegen die von mir zuletzt genannte Form eines „kulturellen Empathisierens“ ließe sich einwenden, dass man es hier mit Formen von *Engagement*, nicht von Empathie zu tun habe. Ich will dennoch an empathischen Zügen dieser Bindung an Texte festhalten, weil sie von emotionalen Haltungen und Prozessen begleitet ist, die über eine reine Parteinahme weit hinausgehen.

Differenzbewusstsein und empathische Tiefe

Es versteht sich, dass die Gefühlsentwicklung im Kino auch von der Tagesform der einzelnen Zuschauer und überdies von ihrer individuellen Fähigkeit und Neigung, sich in fiktionale Figuren hineinzusetzen, abhängig ist. So können die Filme jeweils nur Angebote machen, auf die man mehr oder weniger heftig einsteigt. Vor allem aber hängt die persönliche Empathiebereitschaft auch von der Art dieser Angebote ab: Figuren, deren Situation oder auch Persönlichkeitsprofil und kulturelles Ausdrucksspektrum den Zuschauern vertraut sind, werden leichter analoge Gefühle auslösen als Figuren aus ganz anderen Lebenskreisen, deren Verhalten weniger verständlich ist. Man könnte diese Bedingung verkürzen und sie als simple „Erfahrungsnähe“ auslegen. Je näher nach dieser Annahme eine abgebildete Figur an der Erfahrungs- und Ausdruckswelt des Zuschauers angelegt ist, desto leichter fiele jenem das Empathisieren mit ihr.⁵

5 Je entwickelter die Fähigkeit der empathischen Teilnahme ist, desto höher ist die soziale Mitleidensfähigkeit, prosoziale Effekte (einschließlich Toleranz) steigen an. Entsprechend wäre zu fragen, ob die Umkehrung des Arguments ebenfalls sinnvoll ist: Die antisozialen Effekte

Dieser Punkt ist folgenreich: Zum einen würde die Möglichkeit des Verständnisses der fremden Figur immer mehr abflachen, je unvertrauter sie ist, historische, generische, ethnische und historische Differenz würde den empathischen Zugang bis zur Unmöglichkeit des Nachvollzugs erschweren; zum zweiten bleibt zu fragen, wie man Figuren empathisieren kann, die von grundlegend anderer Art sind – Roboter, Außerirdische, Tiere, Andersgeschlechtliche etc.

In allen Rezeptionsprozessen bleibt das Bewusstsein des *Unterschiedes* zwischen Zuschauer und Figur erhalten, „es fällt gemeinhin nicht schwer, Eigenes und Fremdes zu unterscheiden“ (Brinckmann 1997, 60). Diese Differenz basiert sehr oft – wenn nicht sogar grundsätzlich – darauf, dass dem Zuschauer die Grenze zwischen Fiktion und eigener Realität bestens bekannt ist. Er sieht im Kino auch solche sozialen Umgebungen und Vereinbarungen, zu denen er „eigentlich“ keinen Zutritt erhalten würde. Picard (1997, 36) macht in diesem Zusammenhang auf einen bemerkenswerten Unterschied aufmerksam: Hört man vom Tod einer Frau, die man nie getroffen hat, mag sich Kummer (*grief*) einstellen, aber in einer (kognitiv) vermittelten Art und Weise. Betrifft der Tod eine Person eigener Bekanntschaft, ist der Affekt ausgeprägter und wird vor allem von somatischen Reaktionen begleitet. Offenbar ist die fiktionale Rezeptionssituation ein Zwischending zwischen jenen beiden Formen – die Affekte, die durch die Illusionierung des Verstehens induziert sind, greifen ja tatsächlich in die physiologischen Prozesse ein, finden einen auch körperlichen Niederschlag.

Wenn das Empathisieren ein Sich-Eintasten in die fremde Figur ist, so bedeutet dies zuallererst, die Figur *in ihrem Handlungskontext* zu verstehen. Das heißt nicht, sie zu akzeptieren, sie glaubwürdig zu finden oder gar mit ihr zu sympathisieren. Es ist wahrscheinlich vernünftig, von einer *empathischen Tiefe* des Nachvollzugs zu sprechen: Gegeben sei eine Figur, sie ist in wenigen Zügen

steigen mit der Verengung dessen, was als „vertraut“ erscheinen kann. Vgl. dazu auch Dorr/Doubleday/Kovacic 1984, 112: Die Anteilnahme von Zuschauern an Figuren, die ihnen selbst ähnelten, so die Autoren, sei höher als die an fremden Figuren; vgl. darüber hinaus *ibid.*, 116. Die These scheint sich auch empirisch nachweisen zu lassen: Sapolsky/Zillmann (1978) zeigten einen Film über einen Geburtsvorgang – und Frauen, die selbst Entbindungserfahrungen hatten, zeigten deutlich stärkere emotionale Reaktionen als die anderen Versuchspersonen. Scheinen derartige Ergebnisse darauf hinzudeuten, dass das Empathisieren persönlichkeitsgebunden oder zumindest für individuelle Erfahrungen sensibel ist, will ich hier an einem Modell festhalten, das die Prozesse der Einfühlung situativ und textgebunden verankert und so einen „Pfad der Rezeption“ vorgibt, der Rezeptionsemotionen ansteuert, die eben nicht so stark variieren, wie sie es tun müssten, wenn persönliche Kenntnis oder Einstimmung ihre Voraussetzung wären.

angedeutet, die partiellen Handlungen müssen nun vom Zuschauer zum Bild eines Individuums *ausgearbeitet* werden. Empathisch hergestellte Vorstellungen von Figuren sind gegenüber dem, was Filme von ihnen zeigen können, *expandiert*. So, wie Zeichen im Zeichenprozess in *more developed signs* übersetzt werden müssen (nach den Worten von Charles Sanders Peirce), ist es notwendig, Handlungen von Figuren zu Konstrukten von Personen zu entwickeln und deren individuelle Charakteristika zu entwerfen; die Figur ist als sozialer oder soziopsychologischer Typus in ihr Milieu hinein zu interpretieren. Eine Figur zu empathisieren bedeutet also rezeptive Arbeit aufzuwenden. Es handelt sich um Ableitungen und Typifizierungen, wie sie ähnlich im Alltagsleben vorgenommen werden. In diese Richtung scheint auch Carroll in seinen Überlegungen zum Horror-Erleben zu tendieren. Er nennt den relevanten Vorgang „*assimilation*“ und versteht darunter das Folgende:

[...] having a sense of the character's internal understanding of the situation; that is, having a sense of how the character assesses the situation. [...] I must have a conception of how the protagonist sees the situation; and I must have access to what makes her assessment intelligible (1990, 95).

Carroll setzt die *Intelligibilität* der zugeschriebenen Handlungsmotive und -affekte als zentral an, eine Eigenschaft, der die Tendenz zur Stereotypie von Figuren sicherlich entgegenkommt. Tatsächlich ist deutlich, dass die meisten textbezogenen affektuellen oder emotionalen Prozesse ohne ein kognitives Pendant (oder sogar einen kognitiven Vorlauf) nicht zustande kommen könnten (so auch Grodal 1997, 87f). Nun sind die Prozesse des Textverstehens grundsätzlich Zeichenprozesse, somit an die Interpretation der Ausdrucksmittel rückgebunden. Emotionale Prozesse über der Folie der Filmrezeption können nicht primär sein, sondern stehen immer im Rahmen der Geschichten und Szenen und somit in einem bestimmbareren semiotischen Horizont von Relevanz und Sinn. *Intelligibilität* meint genau die Fundierung der Prozesse der Zeicheninterpretation in einer grundlegenden Rationalität des Zeichenbenutzers, in der Durchsichtigkeit und Konventionalität der Operationen, die er durchführt (vgl. Wulff 1999, Kap. 1).

Ich betrachte diese Prozesse hier als *analytische Bewegungen*, welche die Figur nicht nur in den Horizonten ihrer Ziele zu lesen versuchen, sondern in einen viel weiteren Kontext einbetten – es geht vor allem um das Ausloten von normativen Rahmen und Handlungsbegrenzungen, in denen etwa die Genrebindung des Geschehens wesentlich besteht. Vieles an diesen Prozessen mag *automatisiert* ablaufen und sich auf Schemata und Stereotypien stützen. Gerade

Nebenfiguren gelangen kaum über diese stereotype Flachheit hinaus. Ein Schaffner ist ein Schaffner, er tut seinen Job, er hat eine professionelle Rolle. Das genügt in vielen Szenarien, ihn ebenso pauschal wie ausreichend zu empathisieren. Und manche Angebote bieten funktionierende Geschichten mit Figuren an, die kaum je die Flachheit des Stereotypischen überschreiten (man denke an Fernsehserien oder manche Genrefilme).

Sympathie und Empathie

Offensichtlich haben wir es bei der Empathie mit einem komplexen Phänomen zu tun. Es geht um die gefühlsmäßige Bindung an eine Figur, um den Nachvollzug ihrer Gefühle, weniger um eine schlichte „Versetzung“, um bloßen Nachvollzug oder naiv verstandene „Identifikation“. Ich habe eine Leitfigur gefunden, eine junge Frau, die fröhlich ist; meine empathische Bindung ist aber nicht allein auf sie gerichtet, das nachlebend, was sie zu erleben scheint. Ein einfaches Beispiel kann klären, dass die Zuwendung zu Figuren mehrdimensional ist: Ein Hai ist im Wasser, die Heldin schwebt in größter Gefahr, *und ich bange um sie, obwohl sie fröhlich ist*. Carroll hat sich in seinem Buch über Horrorfilme relativ deutlich gegen die Annahme einer *character identification* gewandt – das beschriebene Beispiel aus Steven Spielbergs JAWS (DER WEISSE HAI, USA 1975) stammt von ihm (Carroll 1990, 90).⁶

Es geht nicht allein um ein *feeling-with*, sondern ebenso ein *feeling-for* (in dieser Doppelung auch bei Zillmann 1991, 141), das in der empathischen Bewegung auf eine Figur enthalten und in einer Theorie der Empathie zu beschreiben ist. Eine *Doppelposition*, die der Zuschauer einnimmt, welche jeweils unterschiedliche emotional-affektive Intensität in sich tragen kann: Hier geht es nicht um simple Textverarbeitung, um Informationsaufnahme und -interpretation, sondern um eine viel komplexere, höchst kontextsensible Positionierung des Zuschauers als einer Größe, welche am Geschehen teilhat und diesem gleichzeitig gegenübergestellt ist.⁷

6 Das Beispiel findet sich auch bei Neill 1996, 177. Dagegen nimmt Grodal (1997, 89ff) Empathie und Identifikation als zwei verschiedene Formen der Partizipation des Zuschauers an der erzählten Welt.

7 Eine ähnliche Widersprüchlichkeit der Gefühle oder Haltungen zu einer Figur treten nach Zillman beim Antagonisten auf: Der Zuschauer kann dem beobachteten Handlungsträger gegenüber gegenläufige Affekte verspüren wie die, welche nahelägen, wenn er die Figur empathisierte. So mag sich Genugtuung einstellen, wenn der verhassten Person Unglück widerfährt (1991, 153). Zillmans Beobachtung deutet auf eine fast regelmäßig zu beobachtende Doppelorientierung der induzierten Gefühls- und Affektbewegungen des Zuschauers hin, die nicht

Wenn hier von *Empathie* die Rede ist, sind die Prozesse, die zum „Mitfühlen“ führen, durchaus von Bedeutung. Empathie ist etwas, das an der Handlungsline entlang verläuft, und sie richtet sich sogar auf die negativen Figuren, die Angst auslösen oder aber gespanntes Mitleiden mit dem Helden erzeugen können, vorausgesetzt, sie sind stark genug, ihn ernsthaft in Gefahr zu bringen.

Doch sei zur Differenzierung der beiden Zuwendungsformen Sympathie und Empathie zurückgekehrt. Nach Pfister (1978) bedarf eine Figur einer gewissen Durchzeichnung und einer gewissen Nähe zu realen Personen, wenn sie *Sympathie* auf sich ziehen soll. Ist sie allzu schematisch angelegt, ist sie vor allem zu eindimensional positiv oder negativ gezeichnet, sei das Entstehen von Sympathie gehemmt. Dort heißt es:

Ist die Differenz zwischen der Figur und den Zuschauern so groß, dass ein imaginativer Nachvollzug von deren Fühlen, Denken und Wollen nicht mehr gelingt, wird Sympathie oder Antipathie in die Distanz bewundernden oder verabscheuenden Erstaunens gerückt (1978, 27).

Das Empathische erscheint dabei nur als Sonderfall des Sympathischen. Die Alternative ist also *Nachvollzug* (hier als Umschreibung von Sympathie respektive Antipathie) oder *Erstaunen*. Die Sympathie, wie Pfister sie auffasst, ist in dieser Sicht gleichzeitig eine Funktion des Nachvollziehens der Handlungen einer Figur (der Empathie) und wird zwischen den beiden Polen Bewunderung und Abscheu austariert. Diese Beschreibung ist jedoch unvollständig, weil es Nullstufen der Sympathie geben könnte, Zustände zwischen Zustimmung und Ablehnung. Sympathie kann aber nur erfahren werden, wenn sie eine „Ladung“ hat – sei es, dass der Sympathisierende sich zur Figur hingezogen fühlt oder von ihr abgestoßen ist. Fehlende Sympathie ist kein Zustand „zwischen“ diesen Polen, sondern schlichtes Desinteresse.

nur antagonale Figuren betreffen: Die Affekte, die empathisch induziert sind, können mit denen der Figur kongruieren (die Figur freut sich, und der Zuschauer freut sich gleichermaßen). Dies bleibt aber wohl die Ausnahme: Häufiger ist vermutlich der Fall, dass sie mehrschichtig sind und nicht nur jene Gefühlslagen umfassen, denen die Figur Ausdruck verleiht. Ich sehe, dass der verliebte Held in Paul Thomas Andersons *PUNCH DRUNK LOVE* (USA 2002) glücklich ist und in den Gängen eines Supermarkts eine verzückte kleine Tanznummer andeutet – und ich verstehe sein Glück und bin gleichzeitig amüsiert über die Tolpatschigkeit und Bärenhaftigkeit seiner Bewegungen. Der Kongruenz der Innenbedeutungen eines Tuns tritt eine zweite affektive Bewertung hinzu. Auch dann, wenn sich Genugtuung einstellt, wenn die böse Figur öffentlich bloßgestellt wird (wie am Ende von Robert Altmans *COOKIE'S FORTUNE* [USA 1999]), wird zugleich die Peinlichkeit des Geschehens von innen her erfasst. Empathische Prozesse ebnen keinen einfachen Weg zu den Affekten, die sich effektiv beim Zuschauer einstellen.

Ist also von Sympathie die Rede, ist uns die andere Figur nicht „gleichgültig“, die Beziehung ist nicht neutral. Nun müsste man trennen zwischen zwei Stufen der affektiven Bindung: Eine erste *allgemeine Stufe* besteht darin, dass die Beziehung zwischen Zuschauer und Figur eine *affektive Ladung* hat, dass also sympathetische oder antipathetische Beziehungen überhaupt zustande kommen; eine zweite Stufe darin, dass man zwischen positiver Ladung – *der eigentlichen Sympathie* – und negativer Ladung – *Antipathie* – unterscheidet. *Sympathie* in jenem engeren Verständnis meint also ein positives Hingezogensein zu einer Figur.

Sympathie hängt weder automatisch vom Ethos einer Figur noch von ihrer Position innerhalb der Handlung ab: Einer kann aufrecht sein und im Recht und dennoch keine Sympathie auf sich ziehen. Einer kann Protagonist sein und löst dennoch keine positiven Gefühle aus. Sympathie korrespondiert mit persönlichem Geschmack und mit besonderen Vorlieben. Die Vertrautheit mit der Figur spielt ebenso in die Ausformung der sympathetischen Beziehung hinein wie die Nachvollziehbarkeit dessen, worauf sie sich eingelassen hat; ihr moralisches Bewusstsein ist von Belang, ihre Zugehörigkeit zu einer historischen Kaste, ihre Beziehung zu anderen Figuren, ihre individuellen Eigenheiten, zum Beispiel ihr Humor, und ebenso ihre Verkörperung durch einen bestimmten Schauspieler.

Diese Überlegung überrascht nicht: Der Film kennt zahlreiche Protagonisten, die im Zentrum der Geschichte stehen und für die empathische Zuwendung den Anker in der fiktionalen Figurenwelt bilden. Dennoch sind sie nicht sympathisch (in einem alltäglichen Verständnis des Begriffs): Der Mörder in *LE SAMOURAI (DER EISKALTE ENGEL, F/I 1967)* von Melville ist das tragische Zentrum allen Geschehens, an ihm hängt die empathische Tätigkeit des Zuschauers; aber er ist nicht sympathisch. Und auch die Figur des Hannibal Lecter in *SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, USA 1990, Jonathan Demme)* trägt Sympathie nur in ironischer Form – er ist souverän, selbstbestimmt, hat Kontrolle über die Handlung, ein gebildeter Mann und ungebrochener Charakter, der aber in offenem Konflikt mit jedem moralischen Urteil steht. Wollte man hier von Sympathie sprechen, würde das heißen, dass der Zuschauer um der sympathetischen Beziehung willen in der Lage wäre, jede Wertorientierung in der Rezeption aufzugeben oder sie jedenfalls einzuklammern. Das sei durchaus in Zweifel gezogen. Vielmehr scheint es eines besonderen generischen Rahmens zu bedürfen, will man eine Figur trotz ihrer problematischen Werthaltung als Sympathieträger aufbauen. Bei manchen Figuren und in manchen Genres gelingt dieses Unterfangen reibungslos – besonders deutlich kann man das dramaturgische Problem an den Rollenfiguren des Gangsters und des Se-

rienkillers ablesen. In diesen Fällen ist die Differenz zwischen Werthaltungen von Figur und Zuschauer und die trotzdem eintretende Sympathie Teil der genertypischen Figurencharakteristik. Die Figur muss aber auf jeden Fall durch die Intensität, Aufrichtigkeit und Rigorosität ihrer Motive ausgezeichnet sein, sonst würde man ihr Sympathie und empathischen Nachvollzug verweigern.⁸

Empathie und Sympathie hängen, wie gesagt, eng miteinander zusammen, und beide basieren auf der Fähigkeit, uns in andere einzufühlen. Allerdings ist von unterschiedlichen persönlichen Dispositionen auszugehen: Empathische Zuschauer empfinden z.B. größere Sympathie zu einem leidenden Akteur als nicht-empathische (Feshbach 1989, 81). Und auch das moralische Urteil schwankt in Abhängigkeit von der Intensität der empathischen Beziehung: Empathische Zuschauer zeigen stärkere Schuldgefühle oder Betroffenheit, wenn sie Ungerechtigkeit und Diskriminierung auf der Leinwand oder dem Bildschirm sehen.

Respektiert man, dass die Figur eine ganze Reihe von dramatischen Werten und Tugenden verkörpert, könnte man aber auch von der Zuschauer-Sympathie als einer formalen Tätigkeit sprechen, die jene Figuren in den Griff nimmt und mittels ihrer die filminternen Werte erfasst und relativiert. Die Figur, der Sympathie zukommt, hätte dann ein *valeur* im Saussureschen Sinne, der sie von allen anderen Figuren abhebt und als Orientierungsgröße für den Zuschauer qualifiziert. Die Bedingung für das Entstehen von Sympathie liegt dann mehr in der Konstellation der Charaktere als in der Anlage der einzelnen Figur. Das Figurenensemble ist ein soziales Kleinsystem, die Charakteristiken der einzelnen Figuren sind nicht unabhängig, sondern beziehen sich auf systemische Bezüge (vgl. Pfister 1977, 224ff). In diesem Sinne heißt es bei Pfister (1978, 28):

Durch ihr sprachliches und außersprachliches Verhalten werden der einzelnen Figur bestimmte Charaktereigenschaften, Wertvorstellungen und Handlungsmotivationen zugeordnet, die mit denen anderer Figuren korrespondieren und kontrastieren.

Zu dieser systemisch-semantischen Qualität der erzählten Welt treten eine gewisse Menge von Darstellungsstrategien, die für die Sympathie lenkung genutzt werden können:

8 Man könnte sogar den Gedanken verfolgen, dass HANNIBAL (USA/GB 2001, Ridley Scott) auf die Sympathieträgerin aus dem Vorgängerkfilm SILENCE OF THE LAMBS verzichtet, um die Faszinations- und Sympathiepotentiale der Hannibal Lecter Figur auszuschöpfen.

- *Frequenz* und *Dauer* des Auftritts indizieren die Bedeutung einer Figur für die Erzählung;
- der *Fokus* der Darstellung ist meist mit der sympathischen Figur koordiniert;
- die Strategien der *Informationsvergabe* sind funktional mit der Erzeugung von Sympathie gekoppelt,
- die *Perspektivität* der Darstellung ist eng mit Sympathieleitung verbunden – nach Pfister fasst man darunter den „Perspektivismus der Darstellung, die Wahl und Abfolge der Figurenperspektiven, aus denen eine bestimmte Figur betrachtet und kommentiert wird“ (ibid., 29).⁹

Wie reguliert sich nun Sympathie? Möglicherweise gibt es eine Präferenz, im Kino intuitiv die Opferperspektive einzunehmen. Positionen der Macht und Handlungen der Unterdrückung werden gemieden und haben die Tendenz, als antipathisches Umfeld des Geschehens wahrgenommen zu werden. So ist die empathisch naheliegende Position diejenige, die auch die Sympathie organisiert. In Hitchcocks *THE LADY VANISHES* (*EINE DAME VERSCHWINDET*, GB 1938) tritt in einer Nebenhandlung ein Richter mit seiner Geliebten auf. Er hat höchste Angst davor, dass sein Ehebruch entdeckt wird. Eine knappe Szene macht klar, dass der Mann die Frau zu kontrollieren versucht, ihr seine Hysterie aufzwingt. Die Zuschauer charakterisieren die Frau als sympathischer – und das liegt der These folgend daran, dass sie die Opfer- und Unterlegenenposition einnimmt. Beide begehen Ehebruch, darin sind sie gleichgestellt. Aber der eine versucht, Macht über den anderen auszuüben, und er zerstört das egalitäre Verhältnis der beiden gleich wieder, das mindest aus dem gleichermaßen eingegangenen Risiko resultiert und zudem eng mit dem narrativen Motiv „Liebe gegen alle Widerstände der Welt“ verbunden ist.

Doch wie soll man die Rede über „Sympathie“ (oder ähnlich von „Empathie“) objektivieren und an die Texte anknüpfen? Neill (1996, 179) verweist auf Abel Ferraras *BAD LIEUTENANT* (USA 1992) – einen Film über Einsamkeit. Wenn nun aber „Einsamkeit“ zentrale Stimmung und Thema dieses Werks bildet, muss sie der Figur „von innen her“ attribuiert werden; man kann Mitleid

9 Nachgerade ohne einen solchen Kontext ist allenfalls die Sympathie beschaffen, die *Stars* in die Rezeption eines Films importieren. Star zu sein ist eine Funktion *für jemanden*, die an die Person eines Schauspielers assoziiert ist. Die ‚Bindung an einen Star‘ kann nur besagen, dass dieser grundsätzlich als Figur der Sympathie angesehen wird. Allerdings: Diese Aussage ist brüchig und sollte so nicht stehen bleiben. Im Starsystem achtet man in der Regel darauf, dass der Star kongruent mit seinem Image besetzt wird, Ausnahmen sind selten. Der Star hat keine negativen Rollen inne, weil diese Antipathie induzieren können. Spricht man über Sympathie, muss man auch über Antipathie reden.

mit der Lage des Protagonisten haben oder ihn bedauern, aber man kann ihm nicht „von außen“ Einsamkeit zuordnen. Dazu bedarf es einer perspektivischen Bewegung, welche seine Befindlichkeit in einer primär-empathischen Bewegung von innen fasst und sie damit einem Urteil, einer sekundär-sympathischen Qualifizierung zugänglich macht. Dieses würde einer Gegenüberstellung *von innen/von außen* das Wort reden: Jede Versetzung in eine Figur und jede Bestimmung ihrer Emotionen aus ihrem eigenen Blick heraus wäre *empathisch*, jede Bestimmung des Urteils über die Figur, ihre Lage, ihr Verhalten dagegen wäre *sympathisch*. Ist dies eine sinnvolle Scheidung? Begrenzt man dann nicht wiederum die empathischen Prozesse der Versetzung auf das Doppel des zentralen und azentralen Imaginierens, von dem eingangs die Rede war?

Schichtungsmodell

Zur Klärung sei etwas weiter ausgeholt. Empathisieren ist ein denkbar komplizierter und vielgestaltiger Prozess. Brinckmann (1997) bringt den Sympathie-/Antipathie-Effekt in Verbindung mit spontaner *Zuneigung* und der jeweiligen *Erzählperspektive*, aber auch der *moralischen Billigung* und der *geteilten Lebensanschauung*. So können gefühlsbetonte Einstellungen entstehen, die mit dem emotionalen Befinden der Figur nichts zu tun haben – „wie etwa Rührung, Belustigung, Abscheu oder Mitleid angesichts einer Person, die ihrerseits gerade Angst empfindet“ (Brinckmann 1997, 63). Empathische und sympathische Reaktionsformen erfolgen unabhängig voneinander, können einander sogar widersprechen. („So ist es möglich, im Kino gleichzeitig zu hoffen und zu fürchten, dass ein Mörder gefasst wird“, [ibid.]) Und sie bleiben in ästhetischer Distanz zum Material, das die Prozesse auslöst und steuert: Man kann die *schauspielerische Leistung* wahrnehmen und bewundern (oder verwerfen), ohne dass es wichtig wäre, ob eine Figur Protagonist oder Antagonist ist und Sympathie genießt oder Antipathie auf sich zieht.

Aspekte und Schichten desselben Prozesses also. In einer anderen Aspektivierung lässt sich auch mit einem Modell der empathischen Beteiligung arbeiten, das in einer ersten Vorstellung vier qualitativ unterschiedliche Stufen umfasst:

(1) Im ersten Schritt ist die *Geschichte als Raum der intentionalen Beteiligung* von Figuren an einem Geschehen aufzubauen, seien die Intentionen von der Geschichte diktiert (reaktive Helden) oder von ihnen selbst in Geltung gebracht (initiative Helden). Die Geschichte wiederum gehört in einen generi-

schen Kontext, der auch als Vorentwurf möglicher und wahrscheinlicher Figurenintentionen anzusehen ist.

(2) Sodann ist die *Szene als intentionales Feld* zu konturieren, in dem die Figuren nicht isoliert, sondern als kleines soziales System fungieren, so dass sie als reziproke, als oppositionelle, als voneinander abhängige oder unabhängige, einander behindernde usw. Größen erkennbar werden. Dabei gilt es, intentionale Orientierungen von Figuren hinsichtlich der Handlungsmöglichkeiten, der Wahrscheinlichkeit von Erfolgen (oder Misserfolgen) abzuschätzen. Die Szene ist dabei auch der nähere Kontext, der das Verhalten als Ausdruck intentionaler Orientierungen, aber auch von Blockierungen, von internalisierten Reglementierungen lesbar macht, die das abgebildete Subjekt daran hindern, Intentionen auszuleben (moralisches Diktat, Klassenbindung etc.). Beispiele sind etwa Filme von James Ivory wie *THE REMAINS OF THE DAY* (*WAS VOM TAGE ÜBRIG BLIEB*, GB 1993).

Gelegentlich findet sich, noch unterhalb des Szenenniveaus, der Rahmen der einzelnen Handlung, der empathische Tätigkeit binden kann. Vor allem misslingende oder nur schwer vollziehbare Handlungen sind zu nennen. Ich nehme die Handlung aber als einen Sonderfall der Szenenbindung des Intentionalen, weil gerade handlungsdominierte Filme wie zum Beispiel Slapsticks zeigen, dass sich einzelne Handlungen zu ganzen Handlungsszenen ausweiten können, in denen die einzelnen Aktivitäten eigentlich Versuche zu einer beabsichtigten Handlung darstellen.

(3) Über die intentionalen Rahmen von Geschichte und Szene hinaus ist die *Affektorientierung von Figuren* Gegenstand der Aneignung – Wünsche, Ängste, Hoffnungen etc. Zum Teil sind Affekte naheliegend und aktionsabhängig. In Spannungsszenen geht es gelegentlich ums Überleben, um das Wiedererlangen der Initiative und Ähnliches. Hier entsteht ein affektives Nahfeld, in dem Figuren verstanden werden können (das ich an anderer Stelle „Problemfeld“ genannt habe [vgl. Wulff 1999, 204ff]). Zum Teil sind Affekte aber weniger naheliegend und beziehungsabhängig. Gedacht ist dabei vor allem an intendierte (oft kaum erreichbare) soziale Beziehungen, seien sie familiärer Art, seien sie erotischer Natur. Hier tut sich ein Feld der Wünsche auf, dem die Erfahrung des Wirklichen und das Wissen darüber entgegenstehen.

(4) Am Ende ist zu berücksichtigen, dass Affekte nicht angeboren und eine anthropologische Tatsache sind, sondern *kulturell* hervorgebracht oder überformt werden und verbunden sind mit globalen Wertorientierung und Wertmustern, welche die Akzeptabilität von Gefühlen, aber auch ihre Ernsthaftig-

keit und Dringlichkeit festlegen. Dass die Vereinigung zum Paar oder zur Familie als Schlusspunkt einer affektuellen Bewegung zweier (oder mehrerer) Figuren aufeinander zu anzusehen ist und als Schluss einer Geschichte funktionieren kann, liegt zum einen daran, dass der jeweils andere in der Affektbewegung von Figuren vermeint und intentionales Ziel ist (so dass es eine „interne Schließungstendenz“ gibt); zum anderen daran, dass die Vorstellung des Paares oder der Familie kulturelle Werte darstellen (so dass das Zusammenkommen der Figuren einem gesellschaftlichen Projekt entspricht und auch in dieser Hinsicht die Schließung möglich wird). Weitaus schwieriger sind die negativen Formen affektuelle Bindung zu verstehen – die Bindung des Hasses wie in Ridley Scotts *THE DUELLISTS* (*DIE DUELLISTEN*, USA 1977) oder in Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (GB 1975), die Bindung der Rache wie im Motivkreis der Rachegeichten, der Affekt des Töten-Wollens wie in den Serienmördergeschichten, die Motive des extremen Altruismus und der Selbstaufgabe, wenn sie als paradox-heldische Tugenden gefeiert werden wie in Roland Joffés *THE MISSION* (*MISSION*, GB 1986) oder als heldische Taten wie in *MORGENROT* (D 1937, Gustav Ucicky).

Es fällt auf, dass die Helden dieser Filme letztlich individuelle und asoziale Ziele verfolgen, ohne Rücksicht darauf, ob sie mit ihrem Verhalten soziales Einverständnis herstellen. Dagegen sind die Helden der „Happy End-Filme“ sozial ausgerichtet. Weil ihr Verhalten mit den Konterperspektiven rechnet, induziert es auch ein empathisches Spiel in der Rezeption, das die reziproken Wahrnehmungen der fiktionalen Welt nachvollzieht. Individualistisch orientierte Helden stehen in einem eher konflikthaft angelegten Sozialfeld, und womöglich ist der kognitive und moralische Aufwand, den ein Zuschauer erbringen muss, um die Spannung zwischen Ich und Umwelt zu begründen und akzeptabel zu machen, in solchen Fällen höher und weniger automatisiert als in Filmen, die auf eine sozialverträgliche Beziehung von Akteur und Sozialwelt ausgerichtet sind.¹⁰

Nun sind nicht alle empathischen Reaktionen bündig und schlüssig, nicht immer lassen sich die verschiedenen Komponenten des empathischen Urteils widerspruchlos vereinbaren. Manchmal geraten die Affekte in Widerstreit,

10 Diese vierte, einen Rahmen von Begründung und letztem Sinn setzende Ebene des empathischen Nachvollzugs ist die Basis für die sogenannten *Metaintentionen*, die den Figuren als sozialen Wesen und als Repräsentanten sozialer Identität beigegeben und weniger als psychologische denn als kulturelle Tatsachen zu verstehen sind und aus der pragmatischen Bindung des Textes resultieren: Die Figur repräsentiert Tugenden und Werte, exemplifiziert Verhalten in ethischen Konflikten und ähnliches mehr – sie ist eben auch eine Funktion des Erzählens und eng mit der Moral von der Geschichte verbunden; vgl. Wulff 2001.

konfrontieren einander, bleiben inkompatibel. Es entsteht ein *diskordanter Affekt*, wie Zillmann sagt (1991, 155ff).¹¹

Das empathische Feld

Es ist deutlich geworden, dass *Empathie* nicht als partikulare und individuelle Bindung anzusehen ist, sondern als eine Aktivität, die sich auf das ganze Feld der Figuren und Handlungen richtet. Darum umfasst die empathische Bewegung nicht allein das Sich-Versetzen in die intentionale Lage und die damit verbundene Gefühlswelt *einer* „empathisierten Figur“, sondern meint ein Nachbilden der intentionalen Orientierung aller beteiligten Figuren. Zur Empathie gehört die *Konterempathie* – ein vielleicht missverständlicher Begriff. Gemeint ist ein notwendiges zweites Bezugsstück, woran das empathische Eindringen in fiktionale Figurensysteme gebunden ist. Am Beispiel einer fiktionalen dyadischen Beziehung muss ich nicht nur verstehen, was etwas für die *eine* Figur bedeutet, sondern auch, wie sie die andere Figur versteht; und ich muss zugleich verstehen, wie jene andere Figur die erste interpretiert und welche Hypothesen sie darüber hat, was dieses Etwas für jene bedeutet. Es geht in der Empathie fiktionaler Figuren also darum, ein Geflecht von „reziproken Wahrnehmungen“ zu simulieren. Einer möglicherweise „primär“ empathisierten Figur steht ein Gefüge anderer, „sekundärer“ Figuren gegenüber, die gleichfalls empathisiert werden müssen – und dabei geht es um die wechselseitigen Wahrnehmungen und Interpretationen der Figuren untereinander.¹²

Gerade in dieser Eigenschaft zeigen sich Empathie und Sympathie als zwei verschiedene Beziehungen zu den Figuren der diegetischen Welt: Sympathie ist ein Kontexteffekt, der eine Verankerung der Rezeption im Text möglich macht, der die Nähe des Zuschauers zu Figuren reguliert und vor allem für die moralische Evaluation einen Ruhepunkt definiert (ähnlich Kupfer 1999). In vielen Geschichten bilden Sympathie und Antipathie Gewichtungen auf einer Skala, finden sich keine wirklich antipathisch empfundenen Figuren. Die Sympathieskala reguliert die Distanz zwischen Rezipient und Figur.

Diesem Komplex steht der Empathie/Konterempathie-Komplex entgegen – hier geht es nicht mehr darum, Sorge zu haben um jemanden und dabei eine Erwartung des Geschehens zu entwickeln, in der die Perspektive desjenigen, um

11 Vgl. dazu auch Zillmann/Cantor 1977; Wilson et al. 1986; Zillmann/Bryant 1975.

12 Diese Vorstellung ist angeregt durch die Überlegungen in Laing/Philipson/Lee (1971), die an (realen) Paarbeziehungen derartige Geflechte gegenseitiger Wahrnehmungen zu rekonstruieren suchten.

den man sich sorgt, enthalten ist. Sondern es geht darum, auch die antagonalen Figuren in eine zusammenhängende Erwartung zu bringen, die ihre Schädigung, die Minderung ihrer Macht oder ihre Verletzung ins Auge fasst und darin den Beziehungstyp „Antagonist“ präzisiert. Empathien wie Konterempathien beschreiben denjenigen, auf den sie gerichtet sind, umfassen wesentlich Handlungs- oder Ereigniserwartungen; und sie stehen nicht allein – Empathien sind von Konterempathien, Konterempathien von Empathien begleitet, bedingen sie, bringen sie hervor. Das empathische Feld ist ein Gefüge reziproker Figurenentwürfe. Gibt es empathische Beziehungen, denen keine konterempathischen zur Seite stehen? Nein – kein Film ist denkbar, der ausschließlich aus konterempathischen Beziehungseffekten bestünde. Selbst wenn es keine sympathiegetragene Verankerung des Zuschauers im Film gibt, bedarf er eines „empathischen Zentrums“, um die verschiedenen intentionalen Orientierungen und wechselseitigen Wahrnehmungen imaginieren zu können.

Erinnert sei an die berühmte „Cottage-Episode“ aus Hitchcocks *THE 39 STEPS* (*DIE 39 STUFEN*, GB 1935): Hannay, der flüchtende Held, hat für die Nacht Unterkunft auf einem einsam gelegenen Gehöft gefunden. Während der Hofbesitzer noch draußen ist, spricht Hannay mit der jungen Ehefrau, die von den modernen Dingen der Großstadt schwärmt, von denen sie in dem ärmlichen und asketisch-strengen Leben auf dem Lande abgeschnitten ist. Der Mann beobachtet das Gespräch durch das Fenster, vermutet, die beiden flirteten miteinander. Er tritt überraschend in die Küche, aber Hannay rettet die Situation, unterschiebt der jungen Frau, sie habe das Stadtleben kritisiert. Eine Koalition zwischen beiden ist geschmiedet. Die Tageszeitung liegt auf dem Tisch. Auf der ersten Seite ist Hannays Bild abgedruckt – und noch bevor der Mann einen Blick in die Zeitung hat werfen können, hat jener das Bild bemerkt. Auch die junge Frau ist aufmerksam geworden – doch nach einem kurzen Blickwechsel während des Tischgebets signalisiert sie Hannay ihr Stillschweigen. Der Mann hat bemerkt, dass zwischen den beiden etwas vorgegangen ist, wird erneut und erst recht misstrauisch. Sein Verdacht scheint sich zu bestätigen, als er von außen einen heftigen Wortwechsel in der Küche beobachtet.

Die Szene ist ein Kabinettstück, an dem man die wechselseitigen Interpretationen der Figuren studieren kann: der flüchtende Held, der sich unbedingt verbergen muss; die junge Frau, die unter einer bedrückenden Ehe leidet, eingesperrt, von Lebenslust, Altersgenossen und modernem Leben rigoros abgeschnitten; der bigotte, autoritäre und selbstgerechte Mann, der die ländliche Einsamkeit nicht nur aus Armut, sondern auch aus Herrschsucht gewählt hat. Die Koalition von Hannay und der jungen Frau ist zunächst aus dem Thema des „städtischen Lebens“ gespeist, das jedoch nur als Stellvertreter

für einen unterdrückten Selbstbestimmungswunsch der jungen Frau fungiert; sie weiß, dass er um die tiefere Bedeutung des Themas weiß, und dieses bewirkt ihr Stillschweigen, als sie entdeckt, dass er gesucht wird. Auch die Eifersucht und das Misstrauen des namenlosen Mannes, der in der bedrückenden Enge seiner Wahrnehmungsfähigkeit den heimlichen Informationsaustausch der beiden für erotisches Geplänkel hält, ist empathisch zugänglich, kann „von innen her“ verstanden werden. Die Spannung der Szene entsteht aus der Differenz der wechselseitigen Wahrnehmungen – und deren Nachbildung ist genau die Aufgabe empathisierender Teilnahme.

Am Ende steht eine synthetische Vorstellung: Empathien und Konterempathien lassen sich zu einem *empathischen Feld* synthetisieren. Das Verstehen eines Filmes umfasst den Aufbau des empathischen Feldes. Die Bindung an die Figuren besteht nicht allein im Sich-Versetzen in die Perspektive eines Einzelnen, sondern in der inneren Modellierung des Feldes aller Beteiligten. Eine Geschichte ebenso wie eine Szene ist ein *intentionaler Raum*, ein Handlungsraum, dessen innere Kontur die subjektiven Interpretationen aller Beteiligten umfasst. Darum bedarf das einführende Nacherleben/Miterleben die Simulation der Innensichten, der reziproken Bezugnahmen.

Dies macht das Besondere an den empathischen Prozessen beim Verstehen von Filmen (und anderen Formen fiktionaler Unterhaltung) aus: Ich bin nicht einer einzelnen Figur gegenübergestellt, sondern einem ganzen Sozialsystem. Die empathische Aufgabe besteht darin, das gesamte System zu durchdringen, es hervorzubringen, die Figuren in ihren gegenseitigen Bezügen zu verorten und auszuloten. Das unterscheidet alltägliches Empathisieren von jenem im symbolischen Feld der Textrezeption.¹³ Die Formen sind dabei manchmal ausgesprochen komplex: In *FREE WILLY (FREE WILLY – RUF DER FREIHEIT, USA 1993, Simon Wincer)* empathisiere ich nicht allein die Figur des Jungen, sondern auch die empathische Energie, die er dem Orka-Wal entgegenbringt, so dass am Ende der doppelte Freiheitswunsch – genauer: (a) der Wal möchte frei sein; (b) der Junge glaubt, dass (a); (c) der Junge wünscht, der Wal möge frei sein – ebenso nachvollziehbar ist wie das Bemühen des Jungen, sich um das Tier zu kümmern (ähnlich Grodal 2001, 122).

Die Frage ist aus all diesen Gründen auch nicht, wie das Bild einer einzelnen Figur in der Rezeption aufgebaut wird, sondern wie ein Bild des ganzen Figurenensembles oder gar -systems zustande kommt. Die Figuren kooperieren,

13 vgl. dazu die Auseinandersetzung von Neill (1996, 189) mit Feagin (1988) um die Frage, worin die Differenz von alltäglicher und imaginativer Empathie bestehe!

hängen durch die Handlung zusammen. Entsprechend konfigurieren auch die empathischen Bezüge.

Textuelle Verankerung

Offenbar stehen die Prozesse der empathischen Anteilnahme am Text nicht isoliert, sondern sind in zwei verschiedene Rahmen gebunden, die sie verankern und ihren Verlauf steuern und kontrollieren:

(1) (Die dramaturgische Größe der *Szene* bildet ein Orientierungsfeld, in dem die Absichten der Figuren relativ für sich bestimmt werden können; zugleich muss die Szene als eine Einheit der Handlung und des Handelns entworfen und von innen her konturiert werden. Sie bildet eine primäre Einheit des Verstehens, der Orientierung des Zuschauers im Raum der Geschichte. Ihre gliedernde Bedeutung zeigt sich auch darin, dass sie in Erinnerungsprozessen einen der ersten Orientierungsrahmen darstellt. Einen weiteren derart gliedernden Rahmen bildet natürlich die *Geschichte* selbst. Insbesondere „canonical narrations“, wie sie Bordwell, Staiger und Thompson (1985) für das klassische Hollywood-Kino nachgewiesen haben, liefern Rahmenbedingungen für empathische Verstehensprozesse (vgl. dazu Grodal 1997, 86f).

(2) (Der thematische Grund, auf dem die empathisierende Simulation des Handlungsraums aufruht, sind die *Figuren der Handlung*, deren inneres Profil in der Textaneignung aufgebaut werden und denen der Zuschauer eine „hypothetische Psychologie“ zuordnen muss. Auch kann er sie nicht für sich nehmen, sondern interpretiert sie im Rahmen der generischen Konventionen der Figurenzeichnung.

Natürlich grenzen die Prozesse, die sich auf das Binnenverständnis der Szene und der Charaktere beziehen, unmittelbar aneinander – beide sind nicht unabhängig voneinander, sie realisieren sich wechselseitig. Aber sie sind nicht identisch, sondern betreffen zwei unterschiedliche Dimensionen des simulierenden Nachvollzugs. Man kann die Differenz leicht sehen, wenn man über die Frage nachdenkt, wie Wendungen im Geschehen verursacht sein können. Hier zeigt sich die Unabhängigkeit des Szenischen gegenüber der Konstellation der Figuren. Aber es ist auch deutlich, dass beide Bezugsgrößen den empathischen Prozess rahmen, einander kontrollieren und ergänzen.

Eine allererste Rezeptionsoperation schließt von Handlungen auf die Planstrukturen und die damit verbundenen intentionalen Orientierungen von Ak-

teuren.¹⁴ Betrachtet ein Zuschauer eine Sequenz von Aktionen, versucht er in der Regel, die einzelnen Aktionen auf einen *Plan* zurückzuführen. Pläne inkorporieren schematisierte Ansichten auf Handlungsabsichten und auf tatsächliche Handlungen, die sie realisieren. Planstrukturen sind hierarchisch, enthalten untergeordnete Ziele, umfassen ermöglichende Handlungen. Ohne mit der Wahrnehmung narrativer Strukturen zusammenzufallen, ist die Wahrnehmung von Planstrukturen und -schematisierungen psychologisch höchst wirksam.

Doch bilden diese Prozesse nur die Grundlage für sehr viel komplexere *Abduktionen* vom Verhalten der Akteure auf ihre Kontur als bewusstseinsfähige Teilnehmer an der Handlungswelt. Ich will hier zunächst zur Frage zurückkehren, wie sich die empathisierende Simulation der Figuren und Szenen aus dem Horizont dessen, was der Zuschauer schon weiß, erklären lässt. Ich hatte oben schon angedeutet, dass die *Vertrautheit* einer Figur und ihre gleichzeitige Tendenz zum „flachen“ Charakter dazu führte, lediglich eine Deckung zwischen der Modellierung der Figur und dem, was der Zuschauer *immer schon* weiß, herzustellen. Dagegen macht Neill (1996, 185) zu Recht geltend, dass der Nachvollzug einer Figur ein *imaginatives Projekt* ist, das die Grenzen eigenen Denkens, Glaubens, Genießens und Fühlens durchaus auch in Frage stellt. Unter anderem hängt die Offenheit des empathischen Prozesses damit zusammen, dass es auch um die empathische Ausgestaltung von *Konterperspektiven* und um den Entwurf *möglicher* Personenmodelle geht, die nicht mit der eigenen Lebensrealität übereinstimmen: Männer empathisieren Frauen, Kinder Erwachsene, Rechtschaffene Gangster, Einheimische Fremde. Die empathische Arbeit am Nachvollzug der dargestellten Figuren hat also notwendig eine fantasierende und eine konstruierende Orientierung, die über den schlichten Abgleich der Figur mit der eigenen Erfahrung weit hinausgeht.

Es geht hier nicht um Prozesse der *Übertragung* oder der subjektiven *Projektion*, sondern um den Aufbau schematisierter Figuren. Figuren, weil wir es mit Akteuren der erzählten Welt zu tun haben, die handeln, Absichten haben, die Verantwortung für ihr Tun tragen. Die sich im Konflikt mit anderen befinden, die Handlungen begründen müssen. In all diesem ähneln sie Personen des tatsächlichen Lebens. Aber Figuren sind abstrakter, sie sind Elemente oder Funktionen des Textes, textuelle Größen. Und sie werden in der Rezeption nur in dem Maße entworfen, von innen her konturiert, als Synthese von Hypothesen formiert, *wie es zum Verständnis der Handlung nötig ist*. Der verstehende Nachvollzug ist in einem harten Sinne dem Prinzip der *Signalökonomie* ver-

14 Vgl. zu diesem fundamentalen Prozess Schmidt/Sridharan/Goodson 1978; Lichtenstein/Brewer 1980; Brewer/Lichtenstein 1982; Huitema et al. 1993.

wandt, erfolgt nur in einem Umfang, den das Verständnis der Geschichte verlangt.¹⁵

Natürlich sind Figuren komplex angelegt, weil sowohl ihre *Milieubindung* als auch ihre intertextuelle Bindung in die Figurenarsenale von *Genres* als *Horizonte der Figurenwahrnehmung* aktive Elemente der Rezeption sind. So unterscheidet sich die Antagonistenfigur, ein deutscher Terrorist, in John McTier-nans Kinofilm *DIE HARD* (*STIRB LANGSAM*, USA 1988) deutlich von der von Heinz Hoenig gespielten Rolle, wie sie in der RTL-Stoffadaption *SOS BARRACUDA II* (D 1998, Michel Bielawa) angelegt ist, durch Eigenschaften wie „Diabolik“, „Soziopathie“ und „materielle Gewinnorientierung“.

Sympathien und Empathien hängen eng mit der generischen Zugehörigkeit des Films zusammen. Genres selektieren Rollen und Rollenkonfigurationen, sie enthalten eigene Wahrscheinlichkeiten hinsichtlich der Motive der Figuren, ihrer Handlungsmöglichkeiten etc. Manche Emotionen treten in einigen Genres gar nicht auf oder sind ausschließlich Frauen oder Männern vorbehalten. Genres sind folgenreiche Rahmeneinstellungen (und das ist im Sinne der *default values* gedacht, wie wir sie aus der Schema- und Skriptentheorie kennen). Sie fungieren als vorgefundene und vorgegebene Tatsachen des Handlungs- und des Seelenlebens der Figuren, die in diesen Werten bestehen bleiben, wenn sie nicht ausdrücklich verändert werden. Ein Film wie *SUPPORT YOUR LOCAL SHERIFF* (*AUCH EIN SHERIFF BRAUCHT MAL HILFE*, USA 1968, Burt Kennedy) spielt mit den *defaults*, wenn er den Sheriff dem im damaligen Western obligatorischen Duell ausweichen oder ihn offen zugeben lässt, er handele aus Angst. Das alles resultiert in Lachen, weil sich das Genre und die Rigorosität seiner Voreinstellungen (hier als Enge der Möglichkeiten der Handlungs- und Entwicklungsmöglichkeiten des Helden) exponiert.

Wenn nun empathische Aktivität entfaltet werden soll, bedarf es der Unterstellung von Handlungsmotiven. Der Nachvollzug von Handlungen ist nur möglich, wenn deren Motive bekannt sind. Darum besteht Empathisieren zum einen in der Analyse von Handlungen auf ihren subjektiv-teleologischen Sinn hin, zum anderen im Entwurf des Handlungsfeldes der Figur, der Kalkulation ihrer Möglichkeiten.

Empathie ist – in populären Mainstream-Dramaturgien – strikt gekoppelt an die *Kontexte* des Handelns, an die *Sozialwelten* der Erzählung, an das *Personegefüge*. Sie ist zurückbezogen auf dramaturgische Grundkonstrukte – die Ziele der Figuren sollen klar sein, der Konflikt sei scharf formuliert und deut-

15 Ähnlich Grodal 1997, 92; auch Smith (1997, 413f) konzediert, dass die Imagination eines Handlungsraums „von innen her“ nur *partial* sei.

lich an das Gefüge angebunden, der Fortgang der Ereignisse kausal eng verzahnt. Alle diese *Techniken der Kontextformierung* dienen dazu, einen Rahmen herzustellen, der die Figuren als empathisierbares Feld von Bezugsgrößen enthält. Dramaturgie dient dazu, die empathische Bewegung zu ermöglichen, sie anzubahnen und informationell so weit anzureichern, dass das Sich-Versetzen gelingt.¹⁶

Dagegen könnte man versucht sein, *Sympathie* ganz dem individuellen Geschmacksurteil zuzuweisen. Dann hätte man es mit einem Beziehungsurteil zu tun, das möglicherweise von den Rollen, die der Akteur oder gar der Star spielt, absehen könnte. Sympathie hängt aber viel enger mit den Rollen zusammen und ist vermutlich eine Funktion der *relativen Information* – Brody in *JAWS* ist Protagonist und gefährdet, *ergo* Sympathieträger. Ohne diesen Kontext wäre er neutral. Auch der von Alain Delon gespielte Killer Jeff in Melvilles *LE SAMOURAI* ist Protagonist und gefährdet – und diese über die reine Figurencharakterisierung hinausgehende Stellung in der Geschichte, die der Film erzählt, schafft eine Affinität zur Sympathiesuche des Zuschauers. Und wenn ihm auch noch diverse Figuren gegenüberstehen, die nicht integer sind, sondern intrigant, eigennützig und wortbrüchig; dann kann eine moralisch und sozial höchst problematische Figur wie Jeff dennoch zum Sympathieträger werden. Das ist eine besondere Redeweise von „Sympathie“: Sympathie als *Kontexteffekt*, als Kontextfunktion. Darin ist sie der Empathie verwandt – auch diese bedingt eine Kontextualisierung des Beobachteten in den Rahmen der Geschichte, der sozialen Situation und der umfassenderen Konstellation sowie der Horizonte von Sollen, Wollen und Wünschen.

Perspektivität

Wichtig ist es auf jeden Fall, die Empathie-Frage mit der *Perspektivität* der Erzählung zu kombinieren, kombiniert zu denken. Versteht man die empathischen Prozesse in der Rezeption von Spielfilmen als den *Aufbau einer fiktiven sozialen Handlungswelt*, so werden in der empathischen Tätigkeit die verschiedenen Ziele der Akteure und das Gefüge ihrer komplementären Wahrnehmungen

16 Mehrfach ist auf die Kontextabhängigkeit der Affekte hingewiesen worden. Dabei wird gelegentlich das Goffmansche *Rahmenmodell* auch zur Modellierung des Affektuellen vorgeschlagen; vgl. Hepp 1995, 212ff. Es dürfte deutlich sein, wie kompliziert eine Rahmeninterpretation ist. Zur Kontextbindung von Ausdrucksgestus und bewirkender Szene vgl. Zillmann 1991, 137f. Zillmann macht darauf aufmerksam, dass Ausdruck oft vage ist und dass der jeweilige Kontext nicht festlegt, wie die emotionale Reaktion auf ihn sein wird.

gen, ihrer Beziehungsdefinitionen sowie ihrer kognitiven und emotionalen Reaktionen aufeinander und auf das Geschehen gleichermaßen zugänglich. Die Handlungswelt, die im empathischen Entwurf simuliert werden muss, ist ein *intentionaler Raum*, und zwar nicht nur ein Raum des manifesten Geschehens, sondern vor allem einer der Interpretationen, der Absichten und Pläne. Darum ist die empathische Tiefe des Prozesses nötig. Es ist unabdingbar, sich in die Innensicht der Sozialwelt einzulassen, sprich: die Sicht der Beteiligten zu adaptieren. Die Perspektive der Erzählung spielt bei alledem eine wichtige Rolle, weil sie die *thematische Gewichtung* der Figuren festlegt, weil sie die fundamentalen dramatischen Rollen von *Protagonist und Antagonist* festlegt, weil sie die Verteilung und das Maß der *Sympathie* reguliert. Es sind also vor allem solche Übergänge in einem Film, in denen der „informationelle“ Standort wechselt, in denen sich die Strategie der Informationsvergabe ändert und Perspektiven auftreten, die im Bisherigen nicht möglich waren. Ein Beispiel ist René Clements *LE PASSAGER DE LA PLUIE* (*DER AUS DEM REGEN KAM*, I/F 1969), der am Anfang wie ein Thriller ganz aus der Perspektive des Mädchens erzählt, dem die Geschehnisse, die über es hereinbrechen, unergründlich vorkommen. Dann wechselt der *dominante Perspektivpunkt*, und der von Charles Bronson gespielte geheimnisvolle Fremde ist nicht mehr der Verfolger und mögliche Vergewaltiger, sondern erweist sich als patriarchalischer amerikanischer Agent. Der Problemlöseraum wird von innen her neu aufgebaut, das Feld von Sympathie/Antipathie neu konturiert.¹⁷

Eine Figur hat ein Geheimnis. Bangt der Zuschauer mit ihr um die Aufdeckung? Ist ersichtlich, warum sie etwas vor den anderen verbirgt? Und hat die Einvernahme für das Geheimnis etwas damit zu tun, dass man den Unterlegenen zu schützen wünscht? Letzteres würde darauf hindeuten, dass es einen Unterschied macht, ob der Täter ein Geheimnis hat oder das Opfer. In *THE SIXTH SENSE* (USA 1999, M. Night Shyamalan) weiht ein kleiner Junge einen Psychiater in sein Geheimnis ein, sich rückversichernd, dass der Arzt niemandem davon erzählen werde. Natürlich weiß der Zuschauer, dass die Vertraulichkeit des Aktes zur dargestellten Welt gehört und die beiden Akteure die Intimität ihres Vertrages wahren werden. Er weiß, welche Bedeutung es für den Jungen hat,

17 Solche Übergänge enthält auch das Korpus der TV Spielfilme – ein Indiz dafür, dass die Modulation der empathischen Prozesse in dieser Gattung als eine strukturelle Antwort auf die Werbeunterbrechung eine eigene Bedeutung hat. Gerade die Strategie, die Geschichte in relativ kurzen Spannungsbögen zu erzählen, so dass mit der Werbeunterbrechung auch in der Erzählung ein scharfer Bruch vollzogen werden kann, manifestiert sich vor allem in der Veränderung des erzählten Problemlöserraums und umfasst sehr häufig die Modulation des empathischen Feldes. Zur Dramaturgie von TV Spielfilmen vgl. Wulff 2000.

das Geheimnis anzuvertrauen (insofern ist es von empathischer Relevanz, von dem Akt zu wissen). Aber er weiß auch, dass er sich in das intime Gespräch nur deshalb einschmuggeln konnte, weil er im Kino sitzt und das Geschehen so aufbereitet wurde, dass er von der Vertraulichkeit der Beziehung in Kenntnis gesetzt wurde. Darum wird Differenz hier verstärkt, der Zuschauer ist Zeuge und zugleich Teilnehmer an der Interaktion. Das Empathisieren bildet einen doppelten Zugang zum Geschehen, das man zum einen von innen und zum anderen von außen – aus einer anderen kommunikativen Rolle – erlebt.

Literatur

- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Brewer, William F. / Lichtenstein, Edward H. (1982) Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories. In: *Journal of Pragmatics* Jg. 6, S. 473-486.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Empathie mit dem Tier. In: *Cinema* (Basel) Jg. 42, S. 60-69.
- (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hrsg. v. Heinz B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 111-120.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. London/New York: Routledge.
- Dorr, Aimée / Doubleday, Catherine / Kovaric, Peter (1984) Im Fernsehen dargestellte und vom Fernsehen stimulierte Emotionen. In: *Wie verstehen Kinder Fernsehprogramme? Forschungsergebnisse zur Wirkung formaler Gestaltungselemente des Fernsehens*. Hrsg. v. Manfred Meyer. München: Saur, S. 93-137.
- Feagin, Susan L. (1988) Imagining Emotions and Appreciating Fiction. In: *Canadian Journal of Philosophy* Jg. 18, S. 485-500.
- Feshbach, Norma Deitch (1989) Fernsehen und Empathie bei Kindern. In: *Empirische Medienpsychologie*. Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München: Psychologie Verlags Union, S. 76-89.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- (2001) Film, Character Simulation, and Emotion. In: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hrsg. v.

- Jörg Frieß, Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Vistas 2001, S. 115-128 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. 42,60.).
- Hepp, Andreas (1995) „Das ist spitze ne, dann ist der Schildknecht tot!“ Die Rolle von Emotionen bei der Fernsehaneignung. In: *Lindenstrasse. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie*. Hrsg. v. Martin Jurga. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 211-230.
- Huitema, J.S. / Dopkins, S. / Klin, C.M. / Myers, J.L. (1993) Connecting Goals and Actions During Reading. In: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition* Jg.19, S. 1053-1060.
- Kupfer, Joseph (1999) *Visions of Virtue in Popular Film*. Oxford: Westview Press.
- Laing, Ronald D. / Phillipson, H. / Lee, A. Russell (1971) *Interpersonelle Wahrnehmung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lichtenstein, Edward H. / Brewer, William F. (1980) Memory for Goal-Directed Events. In: *Cognitive Psychology* Jg. 12, S. 412-445.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (Film) Fiction. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 175-194.
- Pfister, Manfred (1977) *Das Drama. Theorie und Analyse*. 7. Aufl. München: Fink.
- (1978) Zur Theorie der Sympathielenkung. In: *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares*. Hrsg. v. Werner Habicht & Ina Schabert. München: Fink, S. 20-34.
- Picard, Rosalind (1997) *Affective Computing*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Sapolski, B.S. / Zillmann, Dolf (1978) Experience and Empathy: Affective Reactions to Witnessing Childbirth. In: *Journal of Social Psychology* Jg. 105, S. 131-144.
- Schmidt, C.F. / Sridharan, N.S. / Goodson, J.L. (1978) The Plan Recognition Problem: An Intersection of Psychology and Artificial Intelligence. In: *Artificial Intelligence* Jg. 11, S. 45-83.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- (1997) Imagining from the Inside. In: *Film Theory and Philosophy*. Ed. by Richard Allen & Murray Smith. Oxford/New York: Clarendon Press, S. 412-430.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahway, N.J.: Lawrence Erlbaum.

- Wilson, B.J. / Cantor, J. / Gordon, L. / Zillmann, Dolf (1986) Affective Response of Nonretarded and Retarded Children to the Emotions of a Protagonist. In: *Child Study Journal* 16,2, S. 77-93.
- Wollheim, Richard (1974) *On Art and the Mind*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1984) *The Thread of Life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2000) Konflikte, Konflikthorizonte, Konfliktdynamiken: Zur seriellen Dramaturgie von TV-Spielfilmen. In: *TV-Movies „Made in Germany“*. *Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. [Hrsg. v.] Hans J. Wulff. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR), S. 214-235.
- (2001) *Moralisieren als Element der Filmrezeption*. Ms. Kiel.
- Zillmann, Dolf (1991) Empathy: Affect from Bearing Witness to the Emotions of Others. In: *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Ed. by Jennings Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 135-169.
- / Bryant, Jennings (1975) Viewers' Moral Sanction of Retribution in the Appreciation of Dramatic Presentations. In: *Journal of Experimental Social Psychology* Jg. 11, S. 572-582.
- / Cantor, J. (1977) Affective Responses to the Emotions of a Protagonist. In: *Journal of Experimental Social Psychology* Jg. 13, S. 155-165.

Zu den Autoren

John Belton, Professor für englische Literatur und Filmwissenschaft an der Rutgers University, New Brunswick, New Jersey. Zahlreiche Publikationen zur Technik- und Kulturgeschichte des Kinos, u.a. *Widescreen Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press 1992).

Barbara Flückiger, Dr. phil., Oberassistentin am Insitut für Medienwissenschaft der Universität Basel. Langjährige Berufserfahrung als Toningenieurin bei Spielfilmproduktionen in Europa und Nordamerika. 2001-2002 Leiterin eines Forschungsprojektes zum digitalen Kino an der Hochschule für Gestaltung Zürich. Autorin zahlreicher Aufsätze sowie der Monographie *Sounddesign. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg: Schüren 2001).

Vinzenz Hediger, Dr. phil., geb. 1969, Oberassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich Filmwissenschaft, u.a. *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001).

Albert Michotte van den Beerck (1881-1965), Professor für Psychologie an der Universität Leeuwen. Zahlreiche Publikationen zur Wahrnehmungspsychologie und zur phänomenologischen Psychologie, u.a. *La perception de la causalité* (Leeuwen: Publications Universitaires de Louvain 1946).

Etienne Souriau (1892-1979), französischer Philosoph und Mitbegründer der Filmologie. Ab 1945 Inhaber des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Sorbonne. Mitinitiator der *Revue d'esthétique*. Autor von u.a. *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris 1950) und Herausgeber von *L'univers filmique* (Paris 1953).

Henri Wallon (1879-1962), Psychologe, Professor am Collège de France und Directeur an der Ecole Pratique des Hautes Etudes in Paris, Mitbegründer der Filmologie. Zahlreiche Publikationen zur Entwicklungspsychologie, u.a. *Les origines du caractère chez l'enfant* (Paris: PUF 1934) und *Les origines de la pensée chez l'enfant* (Paris: PUF 1945).

Hans J. Wulff, Prof. Dr., geb. 1951, Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie und zur Populärkultur, u.a. *Die Erzählung der Gewalt* (Münster: MAkS Publikationen 1985), *Psychiatrie im Film* (Münster: MAkS Publikationen 1995) und *Darstellen und Mitteilen* (Tübingen: Gunter Narr 1999); Herausgeber von *TV-Movies „Made in Germany“*. *Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien* (Kiel 2000); Mitherausgeber von *Film und Psychologie I* (Münster: MAkS Publikationen 1990), *Das Telefon im Spielfilm* (Berlin: Spiess 1992) und *Suspense* (Hillsdale, N.J.: Erlenbaum 1996).

montage/av 12/1/2003

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Christine N. Brinckmann (Berlin), Robin Curtis (Berlin), Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Judith Keilbach (Berlin), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum), Patrick Vonderau (Berlin), Hans J. Wulff (Kiel)

Gastherausgeber dieses Heftes:

Vinzenz Hediger (Zürich)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

e-mail: montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Titel: NUTTY PROFESSOR II: THE KLUMPS (USA 200, Peter Segal) (mit freundlicher Genehmigung von Take Two Publicity, Zürich, und UIP Schweiz).

Bildnachweise: UIP, Barbara Flückiger

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Einzelheft: € 12,80 / SFr 22,60; Abo € 22,- / SFr 38,10 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 32,30

Verlag: Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg

Tel.: 06421-63084 *Fax:* 06421-681190

e-mail: info@schueren-verlag.de

www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüßler

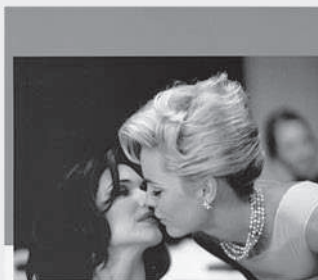
Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann

e-mail: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2003

Neuerscheinung



Georg Seeßlen
David Lynch
und seine Filme

arte

SCHÜREN

Georg Seeßlen
David Lynch und seine Filme

5. erw. Auflage
256 S., Pb., zahlr. Abb.

€ 19,80/SFr 34,40

ISBN 3-89472-345-9

David Lynch ist einer der erfolgreichsten, aber auch irritierendsten Filmregisseure der Gegenwart. Nach THE STRAIGHT STORY, einer anrührenden Geschichte von der letzten (Erinnerungs)Reise eines alten Mannes, hat er mit MULHOLLAND DRIVE eine neue rätselhafte Traumgeschichte inszeniert, die den Zuschauer fasziniert und in doppelsinnige Bilderwelten zieht.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de