



STELLA DALLAS

Carl Plantinga

Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film*

Einer der bislang am wenigsten erforschten Aspekte von Kino und Fernsehen ist die Sinnlichkeit dieser Kommunikationsformen – der direkte Appell an Auge und Ohr (vgl. Prince 1993). Sowohl die Literatur wie der Film erzählen von Charakteren, Plots und Schauplätzen. Doch nur der Film (und das Fernsehen) bedienen sich dabei fotografischer Bilder und aufgezeichneter Töne. Im vorliegenden Text möchte ich darlegen, dass besonders der Einsatz des menschlichen Gesichts in Empathieszenen einen signifikanten *visuellen* Aspekt des Films darstellt. Denn wie der Filmtheoretiker Béla Balázs schon vor vielen Jahren schrieb, hat die Großaufnahme des Gesichts einen zentralen Platz im Kino inne, weil sie sich auf die vorsprachliche Kommunikation rückbezieht: «Die ausdrucksvolle Gebärde [...], die Geste, ist die Urmuttersprache der Menschheit» (1949, 36).

In vielen Filmen kommt eine Szene vor, in welcher der Fortgang der Erzählung zeitweise langsamer wird und die inneren Erlebnisse einer privilegierten Figur die Aufmerksamkeit absorbieren. In dieser Art Szene, welche ich die *Szene der Empathie* nenne, sehen wir das Gesicht der Figur, typischerweise in Großaufnahme, entweder als einzelne Einstellung von langer Dauer oder als Element einer Point-of-View-Struktur, die zwischen Einstellungen des Gesichts und Einstellungen dessen, was er oder sie sieht, alterniert. Hier muss mehr intendiert sein, als uns lediglich über die Gefühle einer Figur zu informieren: Solche Szenen sollen zugleich dazu dienen, empathische Reaktionen bei den Zuschauern in Gang zu setzen.

Im klassischen Kino stehen die wichtigsten Empathieszenen oft am Ende des Films. *YANKEE DOODLE DANDY* (USA 1942, Michael Curtiz) zum Beispiel präsentiert James Cagney als den berühmten Broadway-Songschreiber, Schauspieler, Dramatiker und Produzenten George M. Cohan. Der Film idealisiert Cohan, indem er ihn als witzig, ehrlich, loyal, bescheiden, patriotisch und als vitales Theatertalent porträtiert. Falls wir bereit waren, uns auf die filmische Dar-

* A.d.Ü.: Carl Plantingas Aufsatz *The Scene of Empathy and the Human Face on Film* ist zuerst erschienen in: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 239–255 u. 286–288. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Carl Plantinga und The Johns Hopkins University Press.



stellung einzulassen, haben wir am Ende voll für die Figur Partei ergriffen. In der letzten Szene tritt der gealterte Cohan 1940 aus dem Weißen Haus, nachdem er gerade die Ehrenmedaille des Kongresses für seinen «Beitrag zur amerikanischen Gesinnung» empfangen hat. Auf der Straße trifft er auf eine Militärparade, deren Teilnehmer sowie die Menschenmenge um sie herum *Over There* singen, sein berühmtes patriotisches Lied aus dem Ersten Weltkrieg. Cohan schließt sich der Parade an, singt jedoch nicht mit, so dass ihn sein Nebenmann fragt: «Was ist los, Oldtimer? Erinnerst du dich nicht an das Lied?» Bald darauf erfolgt ein Schnitt auf eine 21-sekündige Frontalaufnahme Cohans, die in eine Abblende übergeht, welche den Film beschließt. In dieser Einstellung fährt die Kamera zurück, während Cohan auf sie zumarschiert, bis sein Gesicht in Großaufnahme erscheint (siehe Abbildungen). Er beginnt, zunächst zögernd, zu singen. Doch bald beleben sich seine Züge, eine Träne rollt über die Wange, und er stimmt aus voller Kehle in den Chor der Menge ein.

Die in der Filmwissenschaft wohl bekannteste Empathieszene ist jene, in der Stella (Barbara Stanwyck) am Ende von *STELLA DALLAS* (USA 1937, King Vidor) in einer Regennacht die Hochzeit ihrer Tochter, die sich ihr entfremdet hat, von der Straße aus beobachtet. Doch ich möchte hier trotzdem die Empathieszene aus *YANKEE DOODLE DANDY* ins Zentrum stellen, um der Annahme zu begegnen, dass solche Szenen ausschließlich weibliche Charaktere fokussieren und sich nur an ein weibliches Publikum richten. Wie ich weiter unten ausführen werde, schreiben einige Wissenschaftler Frauen höhere empathische Fähigkeiten zu als Männern. Das mag der Fall

sein, doch Empathieszenen beschränken sich nicht auf so genannte «Frauenfilme», sondern kommen in einer großen Zahl von Genres vor, und sie betreffen nicht nur Frauen. Man denke etwa an die Großaufnahme von Chaplin am Ende von *CITY LIGHTS* (*LICHTER DER GROSSSTADT*, USA 1931, Charles Chaplin), als die Blumenverkäuferin (Virginia Cherrill) herausfindet, dass der zerlumpte und verlegene Tramp ihr Wohltäter ist; oder an die Szene kurz vor Ende in *BLADE RUNNER* (USA 1982, Ridley Scott), in welcher der Replikant Batty (Rutger Hauer), nachdem er Deckard (Harrison Ford) das Leben gerettet hat, traurig seinen bevorstehenden Tod erwartet. Empathieszenen erfolgen also in diversen Genres und fokussieren weibliche wie männliche Charaktere.

Ich möchte im Folgenden den Einsatz des menschlichen Gesichts in der Szene der Empathie beschreiben. Zunächst werde ich ausführen, dass der Gesichtsausdruck im Film nicht nur Emotionen übermittelt, sondern auch affektive Prozesse auf Seiten der Zuschauer bewirkt, klärt und verstärkt – vor allem solche empathischer Art. Dies ist möglich, weil der Anblick des Gesichts mittels motorischer Nachahmung [*motor mimicry*], mimischem Feedback [*facial feedback*] und Gefühlsansteckung [*emotional contagion*] solche Reaktionen auslösen kann. Zweitens möchte ich die verschiedenen empathischen Prozesse definieren und erläutern, um besser zeigen zu können, wie die Präsentation des Gesichts zur Einfühlung in die Figur beiträgt. Und drittens werde ich darlegen, wie die Filmemacher das menschliche Gesicht in der Empathieszene einsetzen, und die Strategien beschreiben, die entwickelt wurden, um das affektive Potenzial des Gesichts zu maximieren.

Gesichtsausdruck und Gefühlsansteckung

Es ist klar, dass Regisseure das menschliche Gesicht einsetzen, um die Zuschauer über die Gefühle der Charaktere zu unterrichten. Noël Carroll (1996a) hat eine Analyse vorgelegt, in der er zeigt, wie solche Informationsvermittlung funktioniert. Carroll interessiert der Einsatz des Gesichts in Verbindung mit der Point-of-View-Montage. In einer solchen Struktur wird eine Einstellung des Gesichts – Carroll nennt dies, in Anschluss an Ed Branigan (1984), eine *Punkt/Blick-Einstellung* – mit einer so genannten *Punkt/Objekt-Einstellung* konfrontiert, d.h. mit einem Blick auf das, was die Figur sieht. Carroll bezeichnet die Punkt/Blick-Einstellung als Orientierungshilfe, weil sie uns über den «allgemeinen emotionalen Zustand» einer Figur in Kenntnis setzt, deren Gesicht wir betrachten. Die Punkt/Objekt-Einstellung richtet uns darauf aus, indem sie uns zeigt, was die Figur sieht oder was ihre Gefühle auslöst.

Die Punkt/Blick-Einstellung identifiziert die jeweilige Emotion nur pauschal, denn ohne Kenntnis der jeweiligen Umstände kann ich nur ungefähr erfassen, was in einer Figur vorgeht (Carroll 1996a, 130–132). Eine Punkt/Blick-Einstellung von Jeff (James Stewart) in *REAR WINDOW* (*DAS FENSTER ZUM HOF*, USA 1954, Alfred Hitchcock) macht mich beispielsweise auf seine steigende Angst aufmerksam; aber erst die Punkt/Objekt-Einstellung von Lisa (Grace Kelly) in der Wohnung des Mörders und von diesem an der Haustür, wie er im Begriff ist einzutreten, klärt mein eigentliches Verständnis für die Gefühle Jeffs. So begreifen wir, dass er nicht um seine eigene Sicherheit besorgt ist oder ungerichtete Angst empfindet, sondern befürchtet, dass Lisa entdeckt werden und in Gefahr kommen könnte. Die Point-of-View-Montage kann uns also auf effiziente und wirkungsmächtige Weise über die Gefühle der Figuren aufklären.

Doch trotz ihrer Relevanz ist die Point-of-View-Struktur für die effektive Übermittlung von Gefühlen im Kino keine *notwendige* Bedingung, denn auch auf andere Weise lässt sich zeigen, was die Charaktere bewegt. Man denke zum Beispiel an das musikalische Motiv, das uns die Anwesenheit des Hais in *JAWS* (*DER WEISSE HAI*, USA 1975, Steven Spielberg) signalisiert. Darüber hinaus und im Grunde wichtiger für unseren Zusammenhang ist die Tatsache, dass auch eine vereinzelt Großaufnahme die Zuschauer oft schon über die wichtigsten Gefühle einer Figur in Kenntnis setzt, da ihnen ja bekannt ist, welche Mimik auf welche Emotionen schließen lässt.

Um dies näher zu erklären, sollten wir die psychologische Forschung zur transkulturellen Lesbarkeit des mimischen Ausdrucks heranziehen. Paul Ekman, einer der wichtigsten Vertreter der Auffassung, dass Mimik universell funktioniert, geht von fünf oder sechs Basisemotionen aus, die rund um den Globus verständlich sind. Für ihn ist evident, «dass es für mindestens fünf Gefühlskatego-

1 Charles Eidsvik (1997) ist der Meinung, die transkulturelle Lesbarkeit mimisch ausgedrückter Basisemotionen im Film sei durch die Allgegenwart Hollywoods verursacht und Hollywood habe in der Tat eine mehr oder weniger universelle Sprache für den menschlichen Gesichtsausdruck entwickelt. Außerdem nimmt Eidsvik an, dass diese «Sprache» nur ungefähr der realen Mimik entspreche. Doch dieser Ansatz müsste zunächst begründen, wie es Hollywood überhaupt gelingen konnte, seine Stellung zu festigen. Wie haben frühe Zuschauer die filmische Mimik interpretiert, bevor Hollywood diese «Sprache» entwarf? Wenn die frühen Zuschauer den Gesichtsausdruck der Schauspieler gar nicht deuten konnten, dann wird es schwierig, die Beliebtheit des Kinos jener Tage zu erklären. Und wenn sie andererseits dazu in der Lage waren, so müsste es dafür eine Erklärung geben. Eine solche frühe Lesbarkeit der Mimik würde für ihre Universalität sprechen und nicht dafür, dass Hollywood ein eigenes Ausdruckssystem entwickelt hat. Ich selbst bin der Meinung, dass der mimische Ausdruck der Schauspieler seine Wurzeln in der realen Mimik hat. Selbst das übertriebene Mienenspiel von Jim Carrey gründet auf Übertreibungen, die im realen Leben vorkommen.

rien spezifische mimische Ausdrucksweisen gibt und dass diese Entsprechungen für alle Kulturen gleichermaßen Geltung besitzen» (1982, 142).

Ekman, Carroll E. Izard (1971; 1977) und Silvan S. Tomkins (1962) gehen alle bis zu einem gewissen Grad von der gleichen «Impuls-Hypothese» [*effference hypothesis*] aus, der Annahme, dass die universelle Verständlichkeit mimischen Ausdrucks ein zugrunde liegendes, angeborenes «Programm» voraussetze, das den mimischen Ausdruck jeder Basisemotion steuert. Diese Emotionsprogramme, so die Hypothese, senden automatisch nervliche Impulse oder «Botschaften» an die Gesichtsmuskulatur, die – ohne sich durch soziale Konventionen «aushebeln» zu lassen – das Mienenspiel erzeugen. Dies kann zum Teil erklären, warum Basisemotionen universell lesbar sind, ganz unabhängig davon, ob ein Film in Japan, Frankreich oder Brasilien gezeigt wird.¹

Alle erwähnten Studien erhärten den Befund, dass der mimische Ausdruck für Basisemotionen transkulturell gleichartig ist, schließen aber kulturelle Varianten von Gefühlsausdruck oder Gefühlsverständnis nicht aus. Ekman zum Beispiel ist der Meinung, dass die universellen Tendenzen zu gleichem mimischen Ausdruck für gleiches Gefühl durch soziale Konventionen partiell affiziert werden, da es in manchen Kulturen nicht gestattet ist, bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Diese Regeln zur Angemessenheit des mimischen Verhaltens gründen auf vielen Faktoren, unter anderem dem jeweiligen sozialen Kontext, dem Status oder dem Geschlecht. Außerdem sind zwar die Ausdrucksweisen für die Basisemotionen wie Angst oder Trauer universell, die Mimik bei Scham, Neid oder anderen weniger zentralen Emotionen wird dagegen stärker kulturell differenziert.²

Die Übermittlung der Gefühlsinformation ist zwar sehr wichtig, aber nur ein Teil des Ganzen; darüber hinaus nämlich vermag der Anblick des menschlichen Gesichts eine *emotionale* Reaktion im Betrachter auszulösen. Dass beides geschehen kann, gilt sowohl für unseren Alltag wie fürs Kino, und zwar mittels verschiedener Prozesse, so der *Gefühlsansteckung*, die durch *affektive Nachahmung* oder durch *mimisches Feedback* erfolgt. *Gefühlsansteckung* bezeichnet das Phänomen, dass wir uns die Emotionen oder affektiven Zustände von

2 Einer der Autoren, die von Ekmans Meinung abweichen, ist Alan J. Fridlund, der glaubt, mimischer Ausdruck sei vielmehr ein Mittel sozialer Kommunikation als Zeichen innerer Emotionen. Er argumentiert, dass in vielen Fällen das Gesicht die Gefühle eher verberge als ausdrücke. Meiner Meinung nach geht Fridlund jedoch zu weit. Zwar ist es sicher richtig, dass die Mimik der Kommunikation dient, doch bedeutet dies nicht, dass Ekman und andere Unrecht haben, wenn sie von «inneren Emotionen» sprechen. Was jeweils der Fall ist, entscheidet sich je nach Kontext.

anderen Menschen «holen». Dies geschieht auf verschiedene Weise und in vielen Kontexten. Wenn unsere Freunde lachen oder lächeln, während sie uns etwas erzählen, lachen oder lächeln wir als Reaktion darauf oft ebenfalls, selbst wenn uns die Komik des Erzählten entgeht: Ihr Lachen ist ansteckend. Lehrer kennen das Phänomen, dass nur *ein* Schüler vernehmlich zu gähnen braucht, und die halbe Klasse gähnt mit. Bei Sportanlässen kann eine begeisterte Menge unsere Erregung steigern, während ein Raum voller niedergeschlagener Menschen unsere Energie aufsaugt und uns in Lethargie versinken lässt. Bei Kino- oder Theaterbesuchen können wir häufig feststellen, dass enthusiastische Beifallsbekundungen einander verstärken, während ein mattes Publikum auch Film oder Stück blutleer und langweilig erscheinen lässt. Béla Balázs hat bereits den Stellenwert der Gefühlsansteckung für das Kino erkannt, wenn er die Wichtigkeit nichtverbalen Ausdrucksverhaltens betont. Er schreibt: «Die Mimik der anderen betrachtend und begreifend, ertasten wir nicht nur unsere gegenseitigen Gefühle, wir erlernen sie auch. Die Geste ist nicht nur ein Produkt des Affekts, sondern auch seine Erweckerin» (1949, 39). Auch wenn wir manchmal die Befindlichkeit unserer Mitmenschen ignorieren, so haben wir doch die Tendenz, uns von Stimmungen und Emotionen anstecken zu lassen.³

Die Ansteckung muss nicht vom menschlichen Gesicht ausgehen, sondern kann ebenso durch die Körpersprache einer anderen Person oder das Lachen der Menge ausgelöst werden. Doch gebührt dem Gesicht eine zentrale Rolle. Ein unverzichtbares Stück des psychologischen Puzzles bildet dabei die *affektive Nachahmung*. Elaine Hatfield et al. sind der Meinung, dass alle Menschen dazu neigen, «Mimik, Stimmführung, Körperhaltung und Bewegungen anderer automatisch zu imitieren und ihr eigenes Ausdrucksverhalten darauf abzustimmen» (1994, 48). Nur ein kleiner Teil dieser Anwendungen ist uns bewusst. Da unser Gehirn «modular» ist und daher fähig, verschiedene Prozesse parallel zu bewältigen, können wir die Gefühle einer Person beobachten, während wir andere Dinge tun, beispielsweise ein Gespräch führen oder einer Geschichte folgen. Wichtiger für unseren Kontext ist jedoch, dass wir diese Gefühle nicht nur beobachten, sondern oftmals auch den Gesichtsausdruck unserer Dialogpartner übernehmen.

Dasselbe geschieht manchmal, wenn wir andere Menschen im Kino oder auf Video sehen. In einem der einschlägigen Experimente – mit allesamt ähnlichem Resultat – nahmen die Versuchsleiter heimlich Studierende auf, die ein dreiminütiges Video anschauten, auf dem jemand entweder eine glückliche oder eine

3 Für eine substantielle Untersuchung des Phänomens der Gefühlsansteckung vgl. Elaine Hatfield et al. 1994.

traurige Geschichte erzählte. Eine andere Gruppe wurde gebeten, den jeweiligen Gesichtsausdruck der Probanden zu beurteilen. Wie zu erwarten, spiegelte deren Mimik die des Geschichtenerzählers (Hsee et al. 1990).

So weit entspricht dies unserer intuitiven Erwartung. Doch die nächste Hypothese ist weniger selbstverständlich: Heute sind sich die meisten Theoretiker einig, dass unsere subjektiven Gefühle durch *mimisches Feedback* beeinflusst werden, so dass derjenige, der einen Gesichtsausdruck imitiert, tatsächlich auch die ausgedrückte Emotion entwickelt. Gemäß dieser Hypothese löst unser Mienenspiel ein eigenes Feedback aus, das im äußersten Fall unsere Gefühle diktiert, zumindest aber beeinflusst. So wird meine subjektive Traurigkeit verstärkt, wenn ich im Kino die Mimik einer traurigen Figur übernehme; handelt es sich um ein angstgefülltes Gesicht, kann mir dies ebenso Angst einflößen oder mein Gefühl der Spannung erhöhen.

Extreme Vertreter der Impuls-Hypothese behaupten, dass mimisches Feedback allein schon ausreiche, um Gefühle auszulösen, oder dass dieses Feedback für emotionale Prozesse nachgerade essenziell sei (Tomkins 1962; Izard 1971). Am gegensätzlichen Pol der Forschung wird die schwächere Hypothese vertreten, dass mimisches Feedback die Emotionen lediglich unter bestimmten Bedingungen beeinflusse, für sich allein aber nichts ausrichten könne. Nico Frijda (1986, 236) zum Beispiel vertritt die Meinung, dass das mimische Feedback «nicht der Hauptdeterminant von Gefühlserlebnissen ist und keine ausreichende Bedingung dafür darstellt». Und er behauptet weiter, mimisches Feedback werde nur und nur dann wirksam, wenn es andere Gefühlsprozesse ergänze, die bereits im Gang sind.

Ich habe nicht die Absicht, mich auf eine Abwägung zwischen den starken und schwachen Versionen der Feedback-Hypothese einzulassen. Vielmehr plädiere ich dafür, lediglich von der schwachen Version auszugehen, also der Auffassung, dass mimisches Feedback unser emotionales Erleben nur dann beeinflusst, wenn es andere Gefühlsprozesse ergänzt. So werde ich im Folgenden auf Strategien eingehen, die Filmemacher bei der Präsentation des menschlichen Gesichts verfolgen, um empathische Reaktionen auszulösen. Sollte sich erweisen, dass die stärkere Version der Hypothese tatsächlich zutrifft, wird dies mein Argument natürlich stärken.

Zuschauerempathie

Unsere Beziehung zu filmischen oder literarischen Charakteren ist lange Zeit mit dem vagen Begriff der *Identifikation* bezeichnet worden, doch der Begriff des *Sich-Einlassens* auf die Figuren [*character engagement*]⁴ trifft die Sache besser. Der Ausdruck *Identifikation* ist irreführend, weil er impliziert, dass wir unser Selbst im Anderen verlieren, so dass unsere Identität als eigenständiges, separates Individuum aufgegeben oder geschwächt wird. Doch auch wenn ein solches Aufgehen in einer Figur sicherlich vorkommt, stellt es nicht die einzige Möglichkeit dar, sich in Leinwandcharaktere einzufühlen, und bildet wohl nicht den Normalfall. Wie andere Forscher bereits dargelegt haben, lassen wir uns auf die Figuren aus der Warte unseres separaten Selbsts ein oder «von außen» (vgl. Carroll 1990, 88–96; Currie 1995, 164–197). *Sich-Einlassen* ist also weiter gefasst und neutraler als *Sich-Identifizieren*, und es vermag das breite Spektrum von Erfahrungen zu umgreifen, die unser Verhältnis zu den Figuren kennzeichnen, von der anbetenden Verehrung bis zur aktiven Ablehnung, von der affektiven Nachahmung bis zum Abscheu.* *Sich-Einlassen* umfasst Empathie und Antipathie, Sympathie und Gleichgültigkeit, und es drückt keinesfalls ein Verschmelzen mit den Gedanken, Gefühlen oder gar Identitäten der Charaktere aus.⁵

Wo ist nun, unter diesen zahlreichen Varianten des Sich-Einlassens, die Empathie zu verorten? Fest steht, dass sich die Forschung über ihre genaue Natur nicht einig ist.⁶ Ich möchte damit beginnen zu sagen, was Empathie *nicht* ist: Zunächst bezieht sie sich nicht lediglich auf eine einzige Emotion. Fast alle Definitionen behaupten, dass Empathie nur gegeben sei, wenn wir die emotionalen Prozesse einer anderen Person, zumindest partiell, teilen. Entwickeln wir Empathie mit einem fröhlichen Menschen, so fühlen wir Freude oder Glück, im Falle eines traurigen Menschen Traurigkeit. Kehren wir zur beschriebenen Stelle aus *YANKEE DOODLE DANDY* zurück, so bedeutet Empathie mit Cohan eine Mischung aus Anteilnahme, Bewunderung und vielleicht Mitleid, es geht also um ein ganzes Bündel unterschiedlicher Emotionen (vgl. Lazarus 1991, 287–289).

4 Diesen Ausdruck gebraucht Murray Smith (1995). In meinem Aufsatz *Affect, Cognition, and the Power of Movies* (1993) hatte ich noch für den Begriff «Identifikation» plädiert, habe mich aber inzwischen der herrschenden Meinung angeschlossen.

* A.d.Red.: Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans J. Wulff (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage/AV* 12,1, S. 136–161.

5 Berys Gaut (1999, 200ff.) versucht den Begriff «Identifikation» zu rehabilitieren. Aber obwohl seine Definition sicherlich einen Fortschritt darstellt, wird der Begriff auf Grund seiner vagen Verwendung in der Umgangssprache nach wie vor für Verwirrung sorgen. Es empfiehlt sich daher, eine präzisere Terminologie zu entwickeln.

6 Dolf Zillman (1991) gibt einen Überblick über die verschiedenen Theorien zur Empathie.

Empathie besteht aus der Fähigkeit oder Disposition zu wissen, zu fühlen und darauf zu reagieren, was in einer anderen Person vorgeht, und der Begriff bezeichnet zugleich diesen Prozess. Die Fähigkeit des Empathisierens mag mir manchmal abgehen, zum Beispiel wenn ich gerade mit eigenen Problemen kämpfe und eine Weile nicht darauf geachtet habe, was meine Mitmenschen empfinden. Bemerke und verstehe ich dies zwar, kann aber nicht entsprechend reagieren, dann stehe ich diesen Leuten vermutlich gleichgültig oder feindselig gegenüber, und/oder meine empathischen Fähigkeiten sind nur schwach entwickelt.

Kehren wir zu *YANKEE DOODLE DANDY* zurück, so können wir zumindest zwei Prozesse gleichzeitig beobachten, die beide für die Empathie im Allgemeinen charakteristisch sind. Beim ersten handelt es sich um eine Art mentaler Simulation, mittels derer wir das Befinden des Anderen imaginieren, uns damit befassen. Dabei stellen wir uns nicht notwendig vor, Cohan zu sein, sondern erschließen lediglich, was er gerade denken oder fühlen muss: zum Beispiel Stolz auf seine Verdienste und patriotischen Eifer, wenn er sich der marschierenden, singenden Menge anschließt. Nachdem er als «Oldtimer» angesprochen wurde, empfindet er vielleicht einen Hauch von Selbstmitleid und Bedauern, dass ihn das Publikum weitgehend vergessen hat und sich das Ende seines Lebens nähert (seine Eltern und seine Frau sind bereits verstorben).

Zweitens empfinde ich Empathie nur, wenn meine Gefühle mit den mutmaßlichen Gefühlen Cohans *kongruent* sind. In kongruenter Weise auf die Gefühle eines Anderen zu reagieren bedeutet, gemeinschaftlich oder solidarisch mit dieser Person zu empfinden, ihre Ziele oder Wünsche zu bejahen. Fühle ich Missbilligung oder Verachtung für Cohan, wenn er in das Lied *Over There* einstimmt, so drückt dies Gleichgültigkeit oder Abneigung aus. Andererseits verrate ich Solidarität, wenn ich mit Mitgefühl, Bewunderung oder Verehrung reagiere; ich teile Cohans Erfahrungen und hege vielleicht selbst ähnliche Gefühle. Weder die Empathie noch die affektive Kongruenz, auf der sie gründet, verlangen, dass ich *exakt dieselben* Gefühle entwickle, die ich mir bei Cohan vorstelle. Kongruenz der Gefühle genügt, um von Empathie zu sprechen.

Einige Wissenschaftler unterscheiden streng zwischen sympathischen und empathischen Reaktionen auf filmische Charaktere. Alex Neill zum Beispiel schreibt, dass Sympathie und Empathie zwar «auf Andere ausgerichtete» Emotionen darstellen, Sympathie aber beinhaltet, dass wir *um* eine Person fürchten, während wir bei Empathie die *gleiche* Furcht wie sie empfinden. Neill postuliert, dass meine Reaktion im Falle der Sympathie die Gefühle der anderen Person nicht widerspiegeln muss: Ich kann Mitleid mit oder Angst um jemand fühlen, ganz gleich, was in diesem Menschen vorgeht. Grundsätzlich kann ich auch Sympathie hegen, ohne überhaupt etwas zu empfinden. Andererseits ist gemäß

Neill Empathie nur dann gegeben, «wenn man dasselbe oder dieselben Gefühle entwickelt wie jemand anderes» (1996, 175–177).

Doch der Unterschied zwischen Empathie und Sympathie ist weit diffuser, als diese Ausführungen vermuten lassen. Wenn Jacques vom Fahrrad fällt, kann ich empathisch reagieren, ohne seine Gefühle zu teilen. Ich kann beispielsweise Mitleid empfinden, während er selbst sich nur über den Fußgänger ärgert, der den Unfall verursacht hat. Ich halte meine Reaktion für empathisch, obwohl meine Gefühle ganz andere sind als seine. Außerdem kann ich Empathie für Cohan am Ende von *YANKEE DOODLE DANDY* entwickeln und Bewunderung und Mitgefühl für ihn empfinden, auch wenn er sich selbst nicht bewundert (möglicherweise fühlt er Stolz und Selbstmitleid). Wie gesagt, Empathie erfordert zwar eine kongruente Reaktion, doch wir müssen die Gefühle der anderen Person nicht vollinhaltlich übernehmen.

Definieren wir Empathie als geteiltes Gefühl und Sympathie als Anteilnahme *ohne* ein solches Gefühl, so wird es schwierig zu bestimmen, wo die Empathie aufhört und die Sympathie beginnt. Wahrscheinlich, so möchte ich behaupten, kann ich nie genau dasselbe Gefühl entwickeln wie die Person, mit der ich empathisiere. Die übernommene Empfindung kann zwar von gleicher Art sein, ist aber im allgemeinen längst nicht so intensiv. Dies scheint vor allem bei filmischen Charakteren der Fall zu sein, denn auf irgendeiner Ebene ist uns natürlich bewusst, dass sie fiktional sind. Doch selbst wenn wir für einen Augenblick von dem Problem absehen, das durch die Fiktionalität der Charaktere entsteht, bleibt nach wie vor zu fragen: «Welche Emotionen einer Figur muss ich übernehmen, damit wir von Empathie sprechen können?» Andererseits geht wohl die Annahme zu weit, dass unsere Sympathie dort endet, wo wir die Gefühle einer anderen Person teilen. In jedem Falle ist die Unterscheidung zwischen Sympathie und Empathie nicht genau zu treffen.

Die Tatsache, dass geteiltes Gefühl und anteilnehmende Sympathie ineinander übergehen, muss jedoch nicht problematisch sein. Schließlich fließt Rot stufenlos ins Orange, aber kaum jemand würde abstreiten, dass es sich um zwei verschiedene Farben handelt. Allerdings gibt es bei Empathie und Sympathie keine klar bestimmbaren Punkte auf der Skala, an denen wir sie festmachen könnten. Nehmen wir zum Beispiel die Sympathie: Es bleibt zweifelhaft, ob sie als Anteilnahme definiert werden sollte, die keine kongruenten oder geteilten Gefühle erfordert. Alex Neills Unterscheidung zwischen Empathie und Sympathie entspricht nicht den Definitionen der Wörterbücher, die typischerweise auf das Kriterium «geteiltes Gefühl» rekurrieren, wenn sie das Wort «Sympathie» erläutern. Außerdem kann im normalen Sprachgebrauch der Rekurs auf geteiltes Gefühl Empathie nicht stichhaltig von Sympathie abgrenzen. Beide

können eine gleichartige moralische und affektive Haltung gegenüber einer anderen Person implizieren, und beide verlangen keine identischen Empfindungen bei Beobachter und Beobachtetem.

Für unseren Kontext ist es besser, die Definition nicht allzu strikt zu fassen, denn weder handelt es sich um einen eingleisigen Prozess, noch ist er bereits hinreichend erforscht. Empathie kann mehrere unterschiedliche Gefühle zeitigen, die sich auseinander entwickeln und ineinander übergehen. Sie umfasst sowohl kognitive wie physiologische, willkürliche und unwillkürliche Prozesse, sowohl die Möglichkeit, sich die Befindlichkeit einer Figur von außen vorzustellen, wie – in vermutlich begrenzten Fällen – die Vorstellung, diese Figur zu sein. Am wichtigsten ist jedoch, dass sie auf dem zeitlichen Prozess der Narration beruht und sich im Verbund mit dem Strom von Bewertungen und Vermutungen entfaltet, die durch diese Narration angeregt werden.

Das Gesicht in der Szene der Empathie

Am häufigsten wird das menschliche Gesicht im Film eingesetzt, um Auskunft über die Reaktionen einer Figur zu geben. Empathieszenen gehen jedoch darüber hinaus. Am Ende von *STELLA DALLAS* zum Beispiel verweilt die Kamera auf Stellas Gesicht, als sie die Hochzeit ihrer Tochter durchs Fenster beobachtet. Selbst nachdem wir verstanden haben, was die Situation impliziert, kehren wir immer wieder auf Stellas Gesicht zurück. Um Carrolls Terminologie zu benutzen, «Ausmaß und Fokus» ihrer Gefühle sind hinreichend vermittelt, und dennoch ist ihr Gesicht weiterhin auf der Leinwand zu sehen. Wie oben schon gesagt, gibt es nicht nur Auskunft über Gefühle, sondern es veranlasst auch eine emotionale Reaktion bei uns.

Diese Unterscheidung – Gefühlsreaktionen beim Zuschauer auslösen und Informationen über die Gefühle der Figuren an ihn übermitteln – wurde weiter oben bereits getroffen. Doch wir müssen auch zwischen den *auslösenden* und den *bedingenden* Momenten affektiver Reaktionen unterscheiden. Filmische Gefühlsansteckung ist nicht nur von der Machart des Films abhängig – seinen gefühlsauslösenden Mitteln –, sondern ebenso von den Reaktionsbedingungen, wie zum Beispiel von der Rezeptionssituation und von individuellen Unterschieden bei den Zuschauern.⁷ Eine der heftigsten affektiven Erfahrungen in meinem gesamten Kinoleben konnte ich während einer ausverkauften Vorführung des Horrorfilms *ALIEN* (*ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER*

7 Um diese Unterscheidungen geht es Susan Feagin 1996, S. 25–31.

FREMDE WELT, USA 1979, Ridley Scott) machen. Das Publikum ging äußerst lebhaft mit; Angst und Spannung im Kino waren mit Händen zu greifen und steckten an, weil so viel geflüstert und geseufzt wurde. Rufe und Schreie im Auditorium verstärkten die Schocks und Überraschungen, die der Film bot. Denn die Ansteckung vollzieht sich nicht nur zwischen Charakteren und Zuschauern, sondern ebenso von Zuschauer zu Zuschauer.⁸ So stellt die Rezeptionssituation einen bedingenden Faktor für die affektive Reaktion dar.

Individuelle Unterschiede der Zuschauer bilden einen weiteren bedingenden Faktor. Es ist klar, dass verschiedene Menschen unterschiedliche Fähigkeiten besitzen, andere Personen zu verstehen und auf sie zu reagieren. Manchen gelingt dies schneller und genauer als anderen; manche neigen mehr dazu, Gefühle zu übernehmen, während andere eher mit eigenen Emotionen reagieren. Beispielsweise könnte sich das Geschlecht signifikant auf diese Prozesse auswirken. Einige psychologische Untersuchungen zeigen, dass Frauen – zumindest in der westlichen Kultur – viele Emotionen stärker zum Ausdruck bringen und nichtverbalen Gefühlsausdruck besser zu lesen verstehen als Männer (Saarni 1993; Brody/Hall 1993). Dies deutet darauf hin, dass Frauen in der westlichen Kultur eine höhere Fähigkeit zur Empathie besitzen.

Bedingende Faktoren dieser Art spielen bei der filmischen Empathie eine Schlüsselrolle, werfen aber komplexe Fragen auf, die ganze Forschungsprogramme beschäftigen könnten und deutlich den Rahmen des vorliegenden Textes sprengen. Ich möchte mich vor allem mit den auslösenden Momenten beschäftigen – mit filmischen Mitteln, die Reaktionen generieren –, weniger mit den bedingenden Faktoren. Im Weiteren werde ich von einem Zuschauer ausgehen, der sich auf den Film eingelassen hat und emotional so reagiert, wie die Filmemacher es vorgesehen haben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass ich alternative Formen der Reaktion leugnen oder verwerfen will.

Empathie mittels des dargestellten Gesichts auszulösen ist keine simple Sache. Das menschliche Gesicht kann zwar als Stimulus für Emotionen dienen, aber eine solche Funktion stellt sich weder automatisch ein, noch ist sie unproblematisch. Wie bereits erwähnt, besagt ja die schwache Impuls-Hypothese, dass mimisches Feedback ausschließlich dann zu emotionalem Erleben führt, wenn es Gefühlsprozesse ergänzt, die bereits im Gang sind. Außerdem drückt das Gesicht Emotionen auf sehr komplexe Weise aus. In vielen Situationen wandelt es sich dauernd, die Mimik ist in ständigem Fluss – ein klares Indiz für die flüchtige Natur von Denken und Fühlen. Das kann zu Schwierigkeiten bei

8 Auf der anderen Seite können natürlich gewisse Verhaltensweisen einer Menge – zum Beispiel Rufe und Pfiffe oder ständiges Reden – unsere affektiven Reaktionen schwächen.

der Deutung führen. Um die Dinge noch komplizierter zu machen, wird das Gesicht nicht ausschließlich zum Ausdruck von Gefühlen verwendet, sondern gleichzeitig noch für vieles andere, so zum Beispiel für Gesprächssignale und zum Verbergen von Emotionen. Da viele Filmemacher diese Zusammenhänge intuitiv begreifen, setzen sie besondere Strategien ein, damit wir möglichst empathisch auf ein Gesicht reagieren.

Aufmerksamkeit

Unsere Aufmerksamkeit muss auf den Gesichtsausdruck einer Figur fokussiert sein, damit Gefühlsansteckung zustande kommt. Dies kann auf vielerlei Art gesteuert werden, etwa durch Großaufnahmen, durch geringe Tiefenschärfe oder durch Point-of-View-Strukturen. Empathieszenen rücken in ihrem Verlauf oft immer näher an eine Figur heran, ein stilistisches Mittel, um unsere Aufmerksamkeit auf deren inneres Erleben zu lenken. Am Ende von *STELLA DALLAS* erfolgen Schnitte aus einer Halbtotalen zu einer Amerikanischen, dann zu einer Nahen und von dort zu einer eigentlichen Großaufnahme der Protagonistin, so dass die Gefühlsansteckung langsam zunehmen kann. In der letzten Einstellung des Films bewegt sich Stella auf die Kamera zu, und während sie ihre Schritte beschleunigt, kommt sie so nahe, dass wir ihr Gesicht fokussieren können. Die Kamera bewegt sich weiter auf sie zu, um diesen Einblick ins Innere progressiv zu steigern, und fordert uns auf, uns nun ganz und gar auf ihren Ausdruck zu konzentrieren.

Dauer

Eine Einstellung (oder Szene) muss lang genug sein, um der Reaktion, die ausgelöst werden soll, Raum zu geben. Viele Großaufnahmen und andere Einstellungen auf das Gesicht sind zu kurz, um dies zu erlauben, und sollen uns auch nur von den Gefühlen einer Figur in Kenntnis setzen. Dagegen dauern die Einstellungen einer Empathieszene typischerweise länger.

Die durchschnittliche Einstellungslänge im Mainstream-Film hat seit den 1960er Jahren ständig abgenommen. 1981 betrug sie etwa zehn Sekunden. Bei einigen Actionfilmen ist die Einstellungsdauer viel kürzer, beispielsweise bei *DIE HARD WITH A VENGEANCE* (*STIRB LANGSAM: JETZT ERST RECHT*, USA 1995, John McTiernan): 3,1 Sekunden; *THE CROW* (*DIE KRÄHE*, USA 1994, Alex Proyas): 2,7 Sekunden und *THE FUGITIVE* (*AUF DER FLUCHT*, USA 1993,

Andrew Davis): 3,9 Sekunden.⁹ Die Gesamtzahl der Einstellungen eines Kinofilms soll heute circa 1.200 betragen. Wenn wir von dieser Zahl und von zwei Stunden Spielzeit ausgehen, dann dürfte die durchschnittliche Einstellungslänge ungefähr sechs Sekunden betragen.¹⁰

Vergleichen wir das Ergebnis mit der Einstellungslänge in Empathieszenen. Beispielsweise kommt Ada (Holly Hunter) in *THE PIANO* (*DAS PIANO*, AUS/ F 1993, Jane Campion) auf der Insel an, die ihre neue Heimat werden soll, muss aber ihr Klavier, ihr wichtigstes Ausdrucksmittel, am Strand zurücklassen. Eine Gruppe von Männern führt sie tief in den Dschungel, und sie erreichen schließlich einen Aussichtspunkt, von dem aus Ada ihr verlassenes Instrument sehen kann. An dieser Stelle erfolgt eine 21 Sekunden dauernde Großaufnahme ihres betrüben Gesichts. Später im Film, nachdem das Klavier gegen ihren Willen verkauft wurde, sehen wir eine ähnliche Großaufnahme, diesmal 33 Sekunden lang.

Doch es genügt nicht, lediglich die Einstellungslängen zu betrachten, um die Bedeutung der Dauer in Szenen der Empathie zu erkunden. Charakteristisch für solche Szenen ist eine Point-of-View-Struktur, die zwischen Punkt/Blick-Einstellungen und Punkt/Objekt-Einstellungen alterniert. Dabei wird die Gesamtdauer solcher Strukturen zur relevanten Variablen. Am Ende von *STELLA DALLAS* gibt es keine Einstellung, die so lange währt wie die in *THE PIANO*; und sogar auf dem Höhepunkt sehen wir nur eine 15-sekündige volle Großaufnahme Stellas. Doch die gesamte Szene, während der wir immer wieder aus Punkt/Objekt-Einstellungen der Hochzeitszeremonie auf ihr Gesicht zurückkommen, dauert über zwei Minuten. Als weiteres Beispiel kann die berühmte Schlusszene von *CITY LIGHTS* dienen, in welcher die ehemals blinde Blumenverkäuferin in dem Tramp ihren Wohltäter erkennt. Hier alterniert der Film über eine Minute zwischen Großaufnahmen der beiden Gesichter, auf denen sich ein ganzes Spektrum von Gefühlen malt. Am Ende von *BLADE RUNNER* erzählt Roy Batty Deckard seine persönlichsten Erinnerungen, senkt den Kopf und stirbt. Wir sehen eine Großaufnahme Battys, die fast eine Minute anhält und nur durch kurze Punkt/Blick-Einstellungen Deckards unterbrochen wird.

Der empathische Prozess vollzieht sich in der Zeit; Gefühle brauchen Zeit, um sich zu etablieren. Deshalb bleiben die Gesichter entweder ausreichend lange stehen, oder aber wir kehren innerhalb einer Point-of-View-Struktur immer

9 Diese Zahlen entstammen Carroll 1996b, 22. Carroll übernimmt die Statistik aus Barry Salt 1992, 263 u. 283, sowie aus Gesprächen mit David Bordwell.

10 Vgl. Hora 1995, 98 und Primes 1995, 22. Carroll (1996b) verwendet diese Quellen, um zu zeigen, dass die heutige Durchschnittslänge von Einstellungen etwa der von 1981 entspricht. Die Statistiken, sollten sie korrekt sein, besagen jedoch, dass sich die durchschnittliche Länge von 10 auf 6 Sekunden verkürzt hat.

wieder zu ihnen zurück. Emotionen sind außerdem ihrem Wesen nach träge: Haben sie sich einmal ausgebreitet, lassen sie sich nicht so schnell vertreiben. Dies kann zum Teil erklären, warum so viele, insbesondere mitleidheischende Empathieszenen am Filmende stehen, an einem Punkt der Erzählung, an dem wir unseren Gefühlen freien Lauf lassen können, ohne unser Verständnis der weiteren narrativen Entwicklung zu belasten.

Parteinahme

Unsere Parteinahme [*allegiance*] für eine Figur, deren Gesicht wir sehen, ist mit verantwortlich dafür, welches Maß an Gefühlsansteckung und Empathie wir erreichen. Psychologischen Befunden zufolge ist es wahrscheinlicher, dass wir die Gefühle derer übernehmen, mit denen wir Verwandtschaft empfinden und/oder die wir uns ähnlich erachten, als derer, die uns fremdartig vorkommen (Hatfield et al. 1994, 148). Außerdem reagieren wir schneller mit Gefühlsansteckung auf Menschen, die wir mögen. Fühlen wir keine Bindung zu einer Filmfigur oder sogar ausgeprägte Antipathie, ist die Wahrscheinlichkeit empathischer Reaktionen herabgesetzt. Obwohl wir mehr oder weniger unwillkürlich auf Gesichter reagieren, distanzieren wir uns doch leichter von jemand, der uns gleichgültig ist, lassen unsere Aufmerksamkeit wandern oder widersetzen uns sogar dem affektiven Stimulus.

Der narrative Gehalt

Der narrative Kontext bildet vermutlich den komplexesten und bedeutsamsten Auslösefaktor für empathische Prozesse. Da es sich zum Teil um kognitive Reaktionen handelt, muss die Erzählung die richtige Basis herstellen, damit sich Empathie auch entwickeln kann. Eine ungenügende oder unangemessene Handlungsführung wird unserer Tendenz zur Einfühlung entgegenwirken oder diese gar verhindern.

Weil wir den sozialen Diskurs (mehr oder weniger gut) beherrschen, ist uns klar, dass unsere Mitmenschen ihr Gesicht für eine ganze Reihe von Zwecken nutzen. So dient es in der Öffentlichkeit mit größerer Wahrscheinlichkeit dazu, Gefühle zu verbergen oder das Gespräch zu unterstützen, als dazu, das Seelenleben zu offenbaren. In Szenen der Empathie drückt das Gesicht jedoch die inneren Regungen einer Figur aus. Deshalb zeigen solche Szenen die Charaktere bevorzugt dann, wenn die Zuschauer von der Wahrhaftigkeit ihres Ausdrucks ausgehen können.

Zum Beispiel präsentieren viele Filme eine Figur allein oder jedenfalls zu einem Zeitpunkt, an dem sie sich unbeobachtet glaubt. In solchen Augenblicken gelten die sozialen Regeln nicht, es gibt keinen Anlass, sich zu verstellen, und das Gesicht drückt die wahren Empfindungen aus. In den oben erwähnten Szenen aus *THE PIANO* weilt niemand in Adas Nähe, keiner kann ihr betrübtes Gesicht sehen. Im Falle von *YANKEE DOODLE DANDY* und *STELLA DALLAS* befinden sich die Protagonisten zwar in der Öffentlichkeit, aber niemand achtet auf sie. In *BLADE RUNNER* weiß Roy Batty, dass Deckard ihn beobachtet; doch weil er am Rande des Todes steht, braucht er seine Gefühle nicht mehr zu verbergen oder seine Mimik zu kontrollieren, im Gegenteil: Er legt eine Art Geständnis ab, enthüllt seine persönlichsten Erinnerungen und äußert tiefstes Bedauern. In all diesen Fällen liefern die Filme einen Kontext, in dem wir das Gesicht als Zeichen einer wahren inneren Empfindung deuten dürfen.

Der narrative Kontext ist also relevant insofern, als wir wissen müssen, ob ein Gesichtsausdruck öffentlich wahrgenommen werden kann oder nicht. Doch der Kontext muss die Zuschauerempathie auch in moralischer Hinsicht rechtfertigen. Wir setzen unsere Empathie nicht leichtfertig ein oder gewähren sie bedingungslos, und wir verhalten uns vorsichtig, wenn wir glauben, man wolle uns zur Einfühlung in Figuren verleiten, die diese nicht verdienen, oder emotional in so genannte «sentimentale Situationen» hineinziehen.¹¹ In *MR. HOLLAND'S OPUS* (USA 1995, Stephen Herek) können wir einen exemplarischen Fall solcher Sentimentalität beobachten. Glenn Holland (Richard Dreyfuss) spielt einen ehrgeizigen Musiker und Komponisten, der aus ökonomischen Gründen gezwungen ist, eine Stelle als Lehrer anzunehmen. Er ist von seiner Karriere so besessen, dass er seinen behinderten Sohn vernachlässigt hat. Doch Holland erkennt, dass er ein schlechter Vater war, und beschließt, seine Versäumnisse wieder gutzumachen. Er leistet Buße in Form eines improvisierten Soloauftritts im Rahmen eines öffentlichen Konzerts, bei dem er John Lennons Lied *Beautiful Boy (Darling Boy)* an seinen Sohn richtet, der im Auditorium sitzt. Doch warum sollten die Filmzuschauer diesen plötzlichen Gesinnungswandel akzeptieren, da sie, abgesehen von dem improvisierten Auftritt, kaum einen Beweis für Hollands väterliche Besserung erhalten? Und warum sollte das fiktionale Konzertpublikum sich dafür interessieren, da selbst persönliche Bekannte von Holland kaum über die schlechte Beziehung zwischen Vater und Sohn informiert sein dürften? (Und dies lässt noch außer Acht, dass hier ein mittelmäßiger Sänger die Zuhörer plötzlich mit einem Solo überrascht.) Die

11 In meinem Aufsatz *Emotion and Ideological Film Criticism* (1997) beschäftige ich mich ausführlicher mit dem Phänomen der Sentimentalität.

empathische Publikumsreaktion, die der Film offenbar vorsieht, erscheint un- verdient und unwahrscheinlich und ist daher sentimental.

Um Sentimentalität zu vermeiden und die Zuschauerempathie hinreichend zu rechtfertigen, müssen Empathieszenen in einen moralischen Kontext gestellt werden, der relativ viel Information über die entsprechende Figur enthält. Auch deshalb stehen solche Szenen oft am Schluss eines Films, wenn sich der Kontext bereits voll entfaltet hat. Unsere Reaktion auf die Protagonistin am Ende von *STELLA DALLAS* erfolgt erst, nachdem ihr Charakter und ihre Situation dargelegt worden sind. Doch können Empathieszenen natürlich auch mitten in der Filmhandlung vorkommen, wie so oft bei Capra. Zum Beispiel erfolgt die Szene der Empathie in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (*MR. SMITH GEHT NACH WASHINGTON, USA* 1939, Frank Capra) am Lincoln Memorial, wo Jefferson Smith (James Stewart) den Verlust seiner Ideale und den korrupten Zustand der Welt beklagt. Nach den Ermutigungen seiner Sekretärin (Jean Arthur) beschließt er jedoch, den Kampf fortzusetzen, was zu dem optimistischen Ende führt, das wir von Capra erwarten.

Um den richtigen Kontext bereitzustellen, versuchen viele Filme empathische Prozesse erst dann auszulösen, wenn die Protagonisten schon eine Art Prüfung oder Opfer hinter sich haben, am Ende ihres Lebens stehen oder, in manchen Fällen, sogar bereits verstorben sind. Wie wir gesehen haben, spielt sich die empathische Szene in *YANKEE DOODLE DANDY* am Ende von Cohans Leben ab. In *STELLA DALLAS* erfolgt sie, nachdem Stella ihre Beziehung zur Tochter selbstlos geopfert hat; in *BLADE RUNNER*, nachdem Batty Deckards Leben gerettet hat und dem eigenen Tod ins Auge blickt. In vielen Filmen hängt unsere empathische Reaktion von der Überzeugung ab, dass die Figur sie verdient. In *THE PIANO* geht es darum, ob wir Adas tiefen Schmerz über den Verlust des Klaviers als angemessen empfinden. Oder, um ein anders gelagertes Beispiel anzuführen, falls wir in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* glauben, dass Jefferson Smith von Anfang an hoffnungslos naiv war, werden wir uns wohl kaum in seine Verzweiflung über die korrupte Regierung einfühlen.

Szenen der Empathie werden oft sparsam eingesetzt, und die intensivsten Augenblicke eines Films sind einer Art emotionalem und kognitivem Resümee seines ideologischen Anliegens vorbehalten. In *YANKEE DOODLE DANDY* soll der Einsatz des Gesichts die rhetorische Absicht der Filmemacher festigen, indem sie uns zur Empathie mit einem exemplarischen Menschen führen. Sollten wir den Werten, die er repräsentiert, misstrauen – dem patriotischen Eifer zum Beispiel –, dann dürfte unsere empathische Reaktion auf Cohan dadurch gebremst werden, dass wir diesem Eifer Widerstand entgegenzusetzen. Wie alle anderen emotionalen Reaktionen ist auch die Ent-

wicklung der Empathie voll in das moralische und ideologische Anliegen eines Films integriert.¹²

Affektive Kongruenz

Die empathische Reaktion hängt auch von der affektiven Kongruenz zwischen narrativem Kontext, dem Sich-Einlassen auf die Charaktere, verschiedenen filmischen Stilmitteln und Techniken sowie den psychologischen Eindrücken und Reaktionen ab, die sie auslösen. In *Art and Illusion* beschreibt Ernst H. Gombrich das Phänomen der Synästhesie als «das Herüberspringen von Eindrücken aus einer sensuellen Modalität in die andere» (1972, 366f). So können zum Beispiel verschiedene Töne visuelle Impressionen suggerieren, und die Klänge mancher Wörter scheinen ihrer Bedeutung zu entsprechen, etwa «Flicker», «Glitzern» oder «Platzen». Künstler interessieren sich seit langem für solche visuellen und akustischen Übereinstimmungen, die über transsensuelle Erfahrungen hinaus in den Bereich der Affekte und Emotionen reichen. So deuten einige Forschungsergebnisse darauf hin, dass Rezipienten formale Elemente, wie zum Beispiel die geschwungenen oder zerrissenen Konturen einer Zeichnung, mit Gefühlen wie Ruhe oder Nervosität in Verbindung bringen.¹³

Solche Befunde zur affektiven Kongruenz können für die Filmwissenschaft sicherlich fruchtbar werden, denn Film ist eine äußerst hybride Kunst, in der sich Kompositionselemente wie Linie, Masse und Farbe mit Tönen wie Musik, sprachlichen Klangmustern und Lärm mischen oder mit scheinbarer Bewegung, Rhythmen und Kadenzten, und dies alles mit der realistischen Darstellung von Personen und Schauplätzen. Zweifellos gründen affektive und synästhetische Übereinstimmungen in komplexer Weise auf natürlichen, kulturellen und persönlichen Faktoren. Doch wir müssen die Ursachen affektiver Kongruenz gar nicht ganz verstehen, um zu erkennen, welches emotionale Potenzial in ihnen steckt. So bewirkt etwa die Montagestruktur der Treppensequenz von *BRONENOSEZ POTJOMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, UdSSR 1925, Sergej Eisenstein) zusammen mit anderen formalen Mitteln und den dargestellten Ereignissen, dass wir Spannung und Erregung spüren.

Jeff Smith (1999) hat sich in seinem Aufsatz *Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score* besonders mit dem emotionalen Poten-

12 Aber es geht mir keinesfalls darum, Empathie zu mystifizieren – vgl. meinen in Anm. 11 zitierten Aufsatz.

13 Eine erhellende Darstellung von *Angemessenheit* [fittingness] findet sich bei Wolterstorff 1980.

zial von Musik auseinandergesetzt und führt aus, dass sich affektive Kongruenz einstellt, wenn sich die affektive Bedeutung der Musik mit derjenigen anderer filmischer Elemente deckt oder sie dazu passt. Für meine Forschung ist dabei der Befund besonders bedeutsam, dass der Beitrag der Musik vor allem dann wirksam wird, wenn auch die anderen Elemente affektiv aufgeladen sind, so dass eine stärkere Emotionalität entsteht, als durch die Musik oder andere Mittel allein hätte zustande kommen können.

Es versteht sich von selbst, dass diese Art von Kongruenz sich in besonderer Weise auf die Szenen der Empathie auswirkt. Wenn das Ziel der Filmemacher darin besteht, die Wahrscheinlichkeit von Gefühlsansteckung zu erhöhen, dann ist die transmodale Kongruenz eine nahe liegende Strategie. In der Tat ist die Musik für die meisten Empathieszenen unverzichtbar. Bei *YANKEE DOODLE DANDY* hören wir natürlich eine mitreißende Fassung von *Over There*, die unsere Bewunderung für Cohan, für sein Talent und seine patriotische Hingabe erhöht. Während der Empathieszene am Ende von *STELLA DALLAS* erklingt eine klagende Melodie für Streicher, welche die Mischung aus Glück und Trauer ausdrückt, die wir Stella zuschreiben. Assoziative Musik begleitet auch die entsprechenden Stellen aus *BLADE RUNNER* und *THE PIANO*. Konventionelle Empathieszenen verwenden Musik, um affektive Kongruenz zu erzielen und Gefühlsansteckung anzuregen. Und da emotionale Nachahmung und Gefühlsansteckung mit größerer Wahrscheinlichkeit im Verbund mit anderen emotionalisierenden Prozessen auftreten, kann man nachvollziehen, warum Musik und weitere emotionsverstärkende formale Mittel typischerweise in Szenen der Empathie vorkommen.

Fazit

Wie ich dargestellt habe, spielt das Gesicht auf der Leinwand eine wichtige Rolle, um Zuschauerempathie für filmische Charaktere zu generieren. Gefühlsansteckung ist ein unwillkürliches Phänomen. Doch Empathie per se erfolgt nicht unwillkürlich, oder jedenfalls nicht gänzlich. Mimische Nachahmung und Gefühlsansteckung sind nur Teile eines komplexeren Prozesses. Akzeptieren wir eine schwache Version der Impuls-Hypothese, so würde mimische Nachahmung nur dann die Zuschauerreaktionen beeinflussen, wenn sie im Verbund mit anderen kongruenten und sich gegenseitig verstärkenden Faktoren auftritt. Deshalb habe ich die Szene der Empathie als eine Kombination aus Techniken und Strategien beschrieben.

Dies lässt jedoch eine Reihe von Fragen für spätere Untersuchungen offen. Man könnte sich auf den konventionellen Einsatz des menschlichen Gesichts in

einzelnen Genres konzentrieren oder im Werk bestimmter Regisseure. Außerdem habe ich nur von der Funktion des Gesichts gesprochen, Empathie auszulösen, aber Großaufnahmen des Gesichts erfüllen zugleich andere Funktionen. Wie steht es zum Beispiel um Großaufnahmen, die sich nicht in solche Kontexte einfügen, wie ich sie beschrieben habe? Und wäre es möglich, dass manche Filme den unwillkürlichen Prozess der Gefühlsansteckung einkalkulieren, aber diese Ansteckung durch verschiedene Distanzierungsstrategien konterkarieren? Auch könnte man die rhetorischen, ideologischen und ästhetischen Einsatzmöglichkeiten von Gesichtern genauer untersuchen. All diese Fragen verdienen eigene Studien, um das Gesicht auf der Leinwand weiter auszuloten.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Balázs, Béla (1949) *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus-Verlag^{*}
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin u.a.: Mouton.
- Brody, Leslie R./Hall, Judith (1993) Gender and Emotion. In: *Handbook of Emotions*. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland. New York: Guilford Press, S. 447–460.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- (1996a) Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 125–138.
- (1996b) Film, Attention, and Communication. In: *The Great Ideas Today*. Hg. v. Mortimer Jerome Adler. Chicago: Encyclopedia Britannica.
- Currie, Gregory (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eidsvik, Charles (1997) Reading Faces: Cognitive and Cultural Problems. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, vorgestellt auf dem Symposium *Cognitive Science and Cultural Problems*, University of Kansas.

* A.d.Ü.: Die darin enthaltene Version von *Der sichtbare Mensch* (1924) ist zwar gegenüber der Erstausgabe, wie sie etwa bei Helmut Diederichs (Hg.) (1982) *Béla Balázs. Schriften zum Film*. München u.a.: Carl Hanser abgedruckt ist, durch Zusätze aus anderen Texten, Umformulierungen und Kürzungen verändert, entspricht aber der englischsprachigen Übersetzung, die Plantinga verwendet hat (*Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications 1970).

- Ekman, Paul (Hg.) (1982) *Emotion in the Human Face*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feagin, Susan (1996) *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Frijda, Nico H. (1986) *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys (1999) Identification and Emotion in Narrative Film. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 200–216.
- Gombrich, Ernst H. (1972) *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press.
- Hatfield, Elaine/Cacioppo, John T./Rapson, Richard L. (1994) *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hsee, C. K./Hatfield, Elaine/Carlson, J.G./Chemtob, C. (1990) The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. In: *Cognition and Emotion*, 4, S. 327–340.
- Hora, John (1995) Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint. In: *Widescreen Review* 4,6.
- Izard, Carroll E. (1971) *The Face of Emotion*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- (1977) *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- Lazarus, Richard S. (1991) *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (Film) Fiction. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 175–194.
- Plantinga, Carl (1993) Affect, Cognition, and the Power of Movies. In: *Post Script* 13,1, S. 10–29.
- (1997) Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: *Film Theory and Philosophy*. Hg. v. Richard Allen & Murray Smith. New York: Oxford University Press, S. 372–393.
- Primes, Robert (1995) ASC Message to Japan. In: *Widescreen Review* 4,6.
- Prince, Stephen (1993) The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies. In: *Film Quarterly* 47,1, S. 16–28.
- Saarni, Carolyn (1993) Socialization of Emotion. In: *Handbook of Emotions*. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland. New York: Guilford Press, S. 435–446.
- Salt, Barry (1992) *Film Style and Technology. History and Analysis* [1983]. 2. Aufl. London: Starword.
- Smith, Jeff (1999) Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 146–168.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Tomkins, Silvan S. (1962) *Affect, Imagery, and Consciousness*. New York: Springer.
- Wolterstorff, Nicholas (1980) *Art in Action*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Zillman, Dolf (1991) Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In: *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hg. v. Jennings Bryant & Dolf Zillman. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 135–167.