
Edith Stein geht ins Kino

Empathie als Filmtheorie

Adriano D'Aloia

Wär' ich in dich, wie du in mich versetzt.
(Dante Alighieri, *Göttliche Komödie*,
Paradies IX, 80–81)

Plötzlich tauchen im Herzstück von Edith Steins *Zum Problem der Einfühlung* (Stein 1917) die Figur des Akrobaten und die des Zuschauers auf. Die junge Phänomenologin setzt sich in ihrer Dissertation mit Theodor Lipps Gedanken zur Einfühlung und der inneren Nachahmung auseinander: Einfühlung ist so etwas wie ein Akt, bei dem man das Erleben des Anderen auf der Grundlage einer psychophysischen und spirituellen Analogiebildung *erlangen* kann. 1903 stellt Lipps fest, dass es beim Betrachten eines auf einem Seil spazierenden Akrobaten eine so starke Einfühlung mit ihm gibt («Ich fühle mich so in ihm» (Lipps 1903, 91; Herv. d. A.)), dass das Bewusstsein völlig in dem des Akrobaten versunken ist. Im Gegensatz dazu behauptet Stein, dass Einfühlung darüber hinausgeht, nur den Akt einer Projektion (der Absorption oder des Versinkens) darzustellen, bei dem die Subjektivität der Betrachterin oder des Betrachters auf die des betrachteten Objekts oder Subjekts übertragen wird. Die Subjektivität des Betrachtenden ist nicht *eins mit* der Subjektivität des Akrobaten – sie ist nur *mit* ihm: «Ich bin nicht eins mit dem Akrobaten, sondern nur *bei* ihm, ich führe seine Bewegung nicht wirklich aus, sondern nur – quasi →» (Stein 1917, 17). Solch eine Form der «empathischen Zuschauerschaft» stellt ein internes «Durchleben» der Bewegungen des Akrobaten dar (ibid., 16). Genau so wie die zwei Körper getrennt bleiben, gehen die beiden beteiligten

Subjektivitäten nicht ineinander über, sie verschmelzen nicht zu einer Einheit, und die Beziehung führt nicht zu einer reinen Form der Identifikation, der Assimilation oder gar einer gegenseitigen Aufhebung.

In der Beziehung zwischen dem Akrobaten und dem Zuschauer – in diesem *Quasi* – findet sich die zentrale Auffassung von Edith Steins Theorie der Einfühlung und deren Relevanz für die Filmtheorie. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Natur dieser Quasi-Intimität zwischen Subjekten, die an einer empathischen Erfahrung beteiligt sind, und zielt darauf, eine phänomenologische Antwort auf die Frage zu geben: *Wie erfahren wir Andersheit im besonderen Fall der filmischen Erfahrung?* Ich werde hier versuchen, eine kurze Genealogie der Gedanken und des Gebrauchs von Einfühlung in der Filmtheorie nachzuzeichnen. Bei der eingängigen Beschäftigung mit Steins Theorie möchte ich auf drei Punkte hinweisen, die wichtig für die Filmwissenschaft und besonders für die Filmologie sind. Erstens: das Konzept der *Originalität/Nichtoriginalität* als einer phänomenologischen Explikation der Dynamik des *Realitätseindrucks* und des *Glaubens* an die Wirklichkeit. Zweitens: die unauslöschliche Unterscheidung zwischen den an den empathischen Prozessen beteiligten Subjektivitäten als eine phänomenologische Erklärung für die Beziehung zwischen der Subjektivität des Betrachters und der *Quasi*-Subjektivität der Filmfigur und drittens: wie sich die Einfühlung zwischen den perceptiven und kognitiven Polen der Erfahrung einordnet und dies eine phänomenologische Erklärung des psychologischen Prozesses der filmischen Erfahrung liefert.

1. Zelluloide Einfühlung

1.1 Von der Projektion zur Attraktion

Auch wenn es nicht immer deutlich wird, zieht sich die Idee der Einfühlung doch seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch die ganze Geschichte der *Psychologie des Kinos*. Die neu-romantische Auffassung von Einfühlung, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert durch die Beiträge von Robert Vischer, Theodor Lipps und anderer eine zentrale Rolle in ästhetischen und philosophischen Debatten gespielt hatte,¹ bezieht sich auf die Erfahrung des sich in etwas *Einfühlens*: Die Subjektivität des Betrachters wird auf der Basis einer motorischen Mimikry und Synästhesie in das betrachtete Objekt projiziert oder übertragen. Auf eine ähnliche Weise können wir, wenn wir Bilder eines

1 Vgl. dazu Katz 1963; Mallgrave/Ikonomou 1994; Pinotti 1997; Curtis/Koch 2009.

Films sehen, eine *ästhetische* Erfahrung des Anderen haben, bei der dieses Andere die Film-Welt ist, die durch die expressiven und figurativen Komponenten der Filmsprache und der Bilder konstruiert wird. Lipps' Modell der Einfühlung schließt die Möglichkeit der Empathie mit unbelebten Objekten oder mit formalen Qualitäten ein, die Leben oder eine besondere Form der Aktivität des Selbst zum Ausdruck bringen (vgl. Lipps 1985 [1905], 405). In diesem Fall kann sich durch Einfühlung die Möglichkeit ergeben, dass die «lebendige» Beziehung zwischen dem Betrachter und den Bildern sowohl als *Objekte* auf der Leinwand (Raum, Umgebung, unbelebte Körper, etc.) als auch als *Sprache* (Bewegung, Tiefe, Licht, Fotografie etc.) beschrieben werden kann. Es ist kein Zufall, dass – unter dem Einfluss des Bergsonianismus im frühen 19. Jahrhundert – die psychologische Ästhetik das Kino als ein «mentales Werkzeug» begriffen hat, durch welches die *Projektion* oder die *Objektivierung* des subjektiv bewussten Geistes oder gar des Unbewussten möglich wurde.² Diese Auffassung von Einfühlung ist eine Konstante in der Geschichte der Filmtheorie. In *Neravnodušnaja priroda* legt Sergej M. Eisenstein (1964)³ dar, dass die emotionale Wirkung von Kunstwerken auf der Umwandlung der Ausdrucksregister beruht: Der Betrachter führt eine «ekstatische» Operation durch, überführt sich selbst von einer sensorischen Bedingungen zu einer anderen (der Erfahrung von «Pathos») und erreicht dadurch ein bestimmtes Gefühl [*oš uš enie*], das durch das Kunstwerk selbst vorgegeben ist. Nichtsdestotrotz steht Eisenstein durch solch eine «Präskription», welche die objektiven Kennzeichen des Kunstwerkes vorschreibt, den deutschen Denkern der Empathie (besonders Johannes Volkelt (vgl. Ders. 1905)) näher als Lipps.

1909 war das Wort *Einfühlung* schon von Edward B. Titchener⁴ in das englische Wort *Empathy* übersetzt worden (von dem griechischen Wort *pathos*), und erhielt damit den Sinn, die Bedeutung einer besonderen Beziehung zwischen zwei menschlichen Subjekten zu erfassen, nämlich den natürlichen oder intentionalen Instinkt, die in dem Gesichts- und Körperausdruck eines Anderen gezeigten Gefühle wider zu spiegeln. Auf eine ähnliche Weise kann nicht nur der Betrachter oder die Betrachterin den nicht-menschlichen Objekten menschliche Züge zuschreiben, sondern er oder sie können auch menschliche Züge als Objekte wahrnehmen und «nachleben» und eine «ästhetische

2 Vgl. dazu Seligmann 1911.

3 Vgl. dazu vor allem Teil II «The Pathos».

4 Vgl. dazu Titchener 1909 sowie Ders.:1895, S. 65–76.

Erfahrung des Anderen» machen. Bei dem Versuch, *Stimmung* zu beschreiben, legt Béla Balázs dar:

Auch die Stimmung eines Menschen ist ein Ganzes, das als solches im Bilde? nicht zu fassen ist. Aber die Augenblicke haben den ausdrucksvollen Blick der Augen. Mit den Großaufnahmen solcher Augenblicke ist es möglich, ein subjektives Bild der Welt zu geben und trotz der Sachlichkeit des photographischen Apparates, die Welt im Kolorit eines Temperaments, in der Beleuchtung eines Gefühls zu zeigen: eine projizierte, eine objektivierte Lyrik (Balázs 1984 [1924], 91).

Alle Aufsätze von Balázs über das Physiognomische neigen dazu, die intersubjektive Erfahrung durch den menschlichen Ausdruck und die Anthropomorphisierung der Großaufnahme zu beschreiben und darauf hinzuweisen, «daß der Mensch auch das Mienenspiel der Elemente versteht» (ibid., 115). Daher kann sich ein ästhetischer Moment der intersubjektiven Einfühlung während der Erfahrung der Empathisierung ereignen. Balázs Worte weisen jedoch auf eine Bedeutung von Einfühlung hin, die sich auf die Eigenheit der filmischen Erfahrung bezieht: die Vermittlung einer Technologie des Blicks. Das ist dann der Fall, wenn der Betrachter sich mit der Kamera oder mit dem Apparat des Kinos *identifiziert*. Für Balázs bedeutet dies, dass sich der Betrachter – der Blick und das Bewusstsein des Betrachters – mit dem Subjekt des Films, mit dem Schauspieler im Film identifiziert (ibid., 57). Im Gegensatz zu Walter Benjamins Auffassung⁵ findet sich für den ungarischen Theoretiker die *Aura*, die der Wirklichkeit durch das Kino verliehen wird, darin, dass «sich der Betrachter der Kamera als Medium hingibt und sich einer Überführung von Selbstvergessenheit unterwirft (oder: dazu gebracht wird, keine Acht mehr auf sein Ich zu haben)» (Loewy 2006, 70). Aus diesem Grund kulminiert seine Definition von Identifikation in einem zweideutigen Bild: «Denn die Kamera hat meine Augen und identifiziert sie mit den Augen der handelnden Personen. Sie schauen mit meinem Blick» (Balázs 1984 [1930], 10). In einer solchen Umkehrung, die durch Selbstvergessenheit möglich wird, findet das «sehende Ich» seinen Standpunkt in dem Standpunkt des Anderen, in dem der Figur. Aufgrund dieser großen Bedeutung von Wirklichkeit für die filmische Erfahrung beschreibt Balázs etwas anderes als reine Identifikation oder Projektion:

5 «Das Publikum fühlt sich dem Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung [...]» (Benjamin 1963, 24).

es ist eher ein *Austausch von Blicken*. Balázs' Erläuterungen führen uns von einer Übertragung durch Projektion zu einer rein intersubjektiven empathischen Beziehung zwischen dem Betrachter und der Figur – eine fiktionale Einheit, die als der Träger einer Art von Subjektivität wahrgenommen wird und die ein Repertoire an Emotionen ähnlich der Emotionen der Betrachter zum Ausdruck bringt. Im frühesten Stadium seiner noch von Vsevolod Meyerhold beeinflussten Arbeiten sah Eisenstein die Grundlage der Darstellungen eines Theaterschauspielers in einer *Ausdrucksbewegung*, die beim Betrachten dazu führt, die Bewegung im Körper zu imitieren und dabei eine beabsichtigte psychische Wirkung zu erhalten. Der Betrachter

wiederholt überlegt und in einer abgeschwächten Form das gesamte System der Bewegung des Schauspielers: als ein Ergebnis dieser dabei produzierten Bewegungen wird die beginnende muskuläre Anspannung in der gewünschten Emotion aufgelöst. (Eisenstein 1979, 37)

In diesem Fall postuliert Eisenstein weniger eine projektive als eine von Attraktion bestimmte Beziehung zwischen dem Körper des Schauspielers (die durch «Montage» auch zu dem Körper des Films wird) und dem Körper des Betrachters, was dazu führt, dass die ideologische Interpretation von sensorischen Schocks bestimmt wird, die sowohl durch die Bewegungen des Schauspielers als auch durch das Setting, die Lichtsetzung, den Sound etc. ausgelöst werden und die Wahrnehmung des Publikums erregen.

Diese zweite Bedeutung von Einfühlung, die dem phänomenologischen Standpunkt gegenüber der Erfahrung nahe kommt, ist für eine Erkundung der Bindung des Zuschauers zu dem *filmisch-menschlichen* hilfreich. Tatsächlich hat die intersubjektive Bedeutung von Einfühlung die Aufmerksamkeit der Phänomenologen von Anfang an erregt. In seinen *Ideen* führt Edmund Husserl aus, dass die *Entropathie* zwischen dem Subjekt und dem «fremden Ich» konstitutiv für das Verständnis des Anderen, des Selbst, und der Welt ist.⁶ In der Tradition der Phänomenologie wird die Begegnung mit dem Anderen und die Ablösung von dem einzigen objektiven Wissen geleitet, dass wir vom Anderen haben: dem Leib, der sich vom physischen oder materiellen Körper unter-

6 Vgl. dazu Husserl 1952, §§ 43–47 (hier besonders § 46). Vgl. auch Ders. 1973 [1929]: «Enthüllung der transzendentalen Seinssphäre als monadologische Intersubjektivität», §§ 42–62); und Ders.: 1973.

scheide⁷ und die Basis für das Erkennen des Anderen sei. Ebenso wie Husserl nahm seine Mitarbeiterin Edith Stein an, dass sich durch die Gegenwärtigkeit verschiedener im Leben gesammelter Erfahrung die Bedeutung der intersubjektiven Beziehung gemäß der Vermittlung des Leibes entfaltet. Das Erkennen des Körpers ist der *Nullpunkt der Orientierung* für den *Leib*; das apperzeptive Erkennen dieser Unterscheidung und das Erkennen des *Alter Ego* sind Akte, die das Subjekt als Inter-Subjekt konstituieren. Sie legitimieren die Grundlegung des menschlichen Seins in seiner Bezogenheit auf Andere. Stein war die erste, die in ihrem Buch *Zum Problem der Einfühlung* die spezifische Bedeutung von Empathie zu erklären vermochte. Durch die Weiterentwicklung der Gedanken Husserls konnte sie eine Phänomenologie des Empathischen anbieten, eine Auseinandersetzung mit dessen Wesen, Genese und Struktur, die von anderen psychologischen Akten unterschieden werden kann, etwa der *Einsicht* (das eher ein Gefühl als ein Wissen oder ein Urteil bezeichnet), der *äußeren Wahrnehmung* (ich nehme die Gefühle des Anderen von innen wahr), dem *Mitfühlen* (ich stehe dem Anderen nicht gegenüber, ich fühle nicht *für* ihn oder sie, sondern eher *mit* ihm oder ihr, gegenüber seinen und ihren identischen Gefühlen) und dem *Einsfühlen* (ich bin als Individuum empathisch, es handelt sich daher eher um ein ich *und* ein Anderer und nicht um ein *Wir*⁸). Mit anderen Worten handelt es sich bei Einfühlung um ein *individuelles und inneres Gefühl der Teilhabe an Anderen*: «Ich fühle im Anderen».

Ich werde mich auf den folgenden Seiten mit diesen Annahmen beschäftigen, um die Relevanz von Steins Theorie der Empathie für die Filmologie nachzuzeichnen. Hier muss betont werden, dass die Phänomenologie des Körpers uns zu begreifen hilft, dass sowohl eine *ästhetische Empathie mit dem Anderen* (der Figur) als auch eine *intersubjektive Empathie mit dem, was nicht-menschlich ist* (der Filmwelt) möglich sind. Diese Bedeutung der filmischen Empathie gründet auf der Idee, dass der Film selbst einen Körper *hat* und dass der Akt der Empathie aus einem Zusammentreffen zwischen dem Körper des Filmbetrachters und dem Körper des Films besteht. Dieser Aspekt könnte mit Mikael Dufrenne erklärt werden. Er begreift das Kunstwerk als ein *Quasi-Subjekt*, eine Art *Alter Ego* mit einer Körperlichkeit, die gespürt werden und zu der der Zuschauer eine Beziehung haben kann, die

7 Vgl. dazu Husserl 1952, § 36: «Konstitution des Leibes als Trägers lokalisierter Empfindungen (Empfindnisse)» sowie § 38 «Bedeutung des Leibes für die Konstitution höherer Objektivitäten» und § 44 «Urpräsenz und Appräsenz».

8 Zum Gemeinschaftsaspekt der Empathie vgl. Scheler 1913 sowie Ders.: 1923.

der intersubjektiven Beziehung sehr ähnlich ist (Dufrenne 1953). Edgar Morin und Vivian Sobchack, die beide von der Phänomenologie Merleau-Pontys beeinflusst sind⁹, sagen ebenfalls, dass das Kino eine Dialektik hervorbringt «bei der die objektive Wahrheit des Bildes und die subjektive Partizipation des Zuschauers sich sowohl gegenüberstehen als auch ineinander übergehen» (Morin [2005] 1956, 147), sodass die Filmerfahrung «einen Film und seinen Betrachter als zwei aktive und unterschiedlich situierte Ansichten einschließt, die in intersubjektiver, dialektischer und dialogischer Verbindung stehen» (Sobchack 2009, 443). Wie Raymond Bellour in einem kürzlich erschienenen Buch darlegt (vgl. Ders.: 2009), ist die Filmerfahrung der virtuelle Ort der Verbindung dieser zwei *Körperlichkeiten*.

Zudem hat Marcel Merleau-Ponty selbst behauptet, dass das Bewusstsein, das wir sowohl von unserem als auch vom anderen Körper haben, nicht einem Akt des Denkens oder Wissens entstammt, sondern eher einem vor-reflektiven und vor-linguistischem Akt. Vivian Sobchack beschäftigt sich mit diesen Annahmen und konstruiert aus ihnen die erste phänomenologische Filmtheorie (Sobchack 1992 sowie Dies.: 2004). Nach ihrer Ansicht ist der Zuschauer an einer ästhetischen, intersubjektiven, und zuallererst an einer reflexiven Empathie beteiligt:

Einen Film zu betrachten ist zugleich eine direkte und vermittelte Erfahrung einer direkten Erfahrung von Vermittlung. Wie sehen zugleich eine Welt *in* der unmittelbaren Erfahrung des «Anderen» und *ohne* sie, als eine unmittelbare Erfahrung, die von einem «Anderen» vermittelt wird. Wenn wir einen Film betrachten, können wir zugleich das Sehen als auch das Gesehene sehen (Sobchack 1992, 10).

Bei dem Versuch, die Vermutungen von Balázs über die Wiedereinsetzung des «sichtbaren Menschen» als «*körperlicher* Mensch» (Balázs 1982 [1924], 126–7) zu konkretisieren, weist Sobchack darauf hin, «dass die Filmerfahrung ein System der Kommunikation ist, die auf der körperlichen Erfahrung als einem Vehikel des bewussten Ausdrucks basiert» (Sobchack 1992, 9). Auf Edith Steins Arbeiten zur Einfühlung geht sie jedoch nicht ein.

9 Vgl. dazu Merleau-Ponty 1945; 1996 [1947], 61–75.

1.2 Einfühlungen und Filmologie

Das Konzept der Empathie/Einfühlung findet erstmals in den Aufsätzen von Albert Michotte van der Berck über die «emotionale Teilnahme» eine intensive filmtheoretische Anwendung. Nach Michottes Ansicht findet *Empathie* dann statt

wenn der Zuschauer eine Handlung, die von einer anderen Person ausgeführt wird, in gewisser Weise «erlebt» und sich nicht darauf beschränkt, die Handlung auf rein intellektuelle Art zu verstehen, in dem er sie einer bestimmten begrifflichen Kategorie zuteilt (Michotte 2003b [1953], 126).

Seine Experimente sind hilfreich, um verschiedene Formen der empathischen Beteiligung zu beschreiben, und zwar sowohl in Bezug auf das *Motorische* (von Beobachtungen, die keine motorische Reaktion beinhalten, über eine Synchronisation mit Bewegung, bis zu deren Imitation), als auch in Bezug auf das *Emotionale* (das reicht von Beispielen, in denen überhaupt keine Empathie festgestellt werden konnte, über eine reine Parallelität, bis zu einer Verschmelzung der inneren Reaktion des Betrachters mit dem expressiven Verhalten des Schauspielers, und sogar bis zu dem extremen Fall einer Identifikation der Persönlichkeit des Betrachters mit der des Helden). Darüber hinaus stellt Michotte fest, dass Teilhabe von einer psychologischen Distanz des Betrachters zur Leinwand abhängt: Je größer die Empathie, desto kleiner die Distanz, und umgekehrt. Aber um was genau handelt es sich bei dieser Distanz? Für Michotte hängt diese von dem Bewusstsein für die doppelte Rahmung ab, innerhalb derer die filmische Erfahrung zustande kommt. Es handelt sich hier um das klassische und grundlegende Thema der Filmologie, dem Realitätseindruck, der sich auf die Neigung des Betrachters bezieht, den Film als wirklich zu leben und sich selbst in den Raum der Repräsentation zu versetzen (vgl. Michotte 2003a [1948]). Die Haltung des Betrachters oder der Betrachterin zur Wirklichkeit ist ähnlich (und doch radikal verschieden) von seinem oder ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit: Das Bild wird als das definiert, was *wie* Wirklichkeit ist. Dieser Prozess, der auf der bewussten Wahrnehmung beruht, hängt von der psychischen Korrelation ab: dem Paradox des Glaubens. Damit ist ein Zustand der Aufhebung von Ungläubigkeit gemeint, der von der besonderen Situation der filmischen Erfahrung (Dunkelheit, Hypomobilität, die Ausrichtung der Aufmerksamkeit etc.) ermutigt wird, jedoch gleichzeitig den Zustand des Unglaubens aufrecht erhält. Film hebt gleichermaßen den Glau-

ben auf wie er ihn hervorbringt (vgl. *ibid.*).¹⁰ Balázs hat dies als die «ungefährliche Gefahr» beschrieben, um das empfindsame Moment, das dieses Paradox beinhaltet, herauszustellen:

Es ist die ungefährliche Gefahr, die wir dabei so ganz besonders genießen. Es ist die Lust eines dumpfen, animalischen Überlegenheitsgefühls, daß wir da auf dem Film den Dingen endlich in die Augen sehen können, vor denen wir immer die Augen schließen, wenn sie in Wirklichkeit erscheinen (Balázs 1982 [1924], 115).

Während die Semiologie dieses Paradox mit psychoanalytischen Begriffen erklärt hat (die Betrachterin oder der Betrachter verhindert unbewusst, dass ihre/seine tiefen Überzeugungen an die Oberfläche kommen¹¹), möchte ich hier versuchen, eine phänomenologische, auf das Bewusstsein bezogene Erklärung zu liefern. In der Tat können wir Glauben als einen intentionalen Akt begreifen oder als einen Akt, der sich auf ein intentionales Objekt bezieht. Es ist nicht so, dass wir hauptsächlich glauben oder nicht glauben; es ist eher so, dass wir glauben, dass das, was wir *wahrnehmen*, wirklich ist, während wir gleichzeitig wissen, dass dies nicht stimmt. Die filmische Erfahrung besteht aus einem Akt der *Wahrnehmung (Realitätseindruck)*, der ein kognitives Korrelat hat (*Glauben*). In einem Kino verhalten wir uns zugleich ungedehmt und kontrolliert. Unser Glaube neigt jedoch dazu, sich auf die *Wirklichkeit der Erfahrung* als einem Akt des Bewusstseins zu beziehen, die sensorischen Daten zu erkennen und zu verinnerlichen. Der Betrachter *lebt* den Film auf unmittelbare Weise, er *fühlt ihn* als wäre er wirklich. Und diese *gefühlte Realität* hängt meistens mit der filmischen Erfahrung als *gelebter Erfahrung [Erlebnis]* zusammen.

¹⁰ Das Paradox des Glaubens wurde von Arnheim als das Phänomen der «partiellen Illusion» beschrieben: «Die Illusion ist nur partiell und der Film wirkt zugleich als Realhandlung und als Bild», «Es ist eine der wichtigsten Formqualitäten von Film, daß jeder abgebildete Gegenstand in zwei völlig verschiedenen Bezugssystemen auftritt und doch identisch ist» (Arnheim 1932, 41, 83).

¹¹ Vgl. dazu etwa Metz 1977.

2. Zum Problem der Kino-Einfühlung

2.1 Intrasubjektive Einfühlung

Auf phänomenologische Weise beantwortet Stein die Frage, «Was ist ›wirklich‹ am Akt des Glaubens?», mit der Frage: «[W]as könnte originärer sein als das Erleben selbst?» (Stein 1917, 6). Sie führt ihre Phänomenologie der Einfühlung mit etwas ein, was sie *Originarität* nennt.¹² Dafür beschreibt sie den Prozess in Verbindung mit anderen Fähigkeiten des menschlichen Geistes: «Aber nicht alle Erlebnisse sind originärend, sind ihrem Gehalt nach originär: die Erinnerung, die Erwartung, die Phantasie haben ihr Objekt nicht als leibhaft gegenwärtig vor sich» (Stein 1917, 6). Der Inhalt der Erinnerung ist das vollkommen Nicht-Originäre: «als einmal lebendig gewesen» (ibid., 7), weil weder die Ereignisse, die wir erinnern, noch die Gefühle, die von diesen Ereignissen ausgelöst werden, uns räumlich und zeitlich gegenwärtig sind. Was als originär zu verstehen ist, ist der repräsentierende Akt des Erinnerns. Die *re-präsentierte* Nicht-Originarität weist auf die vergangene Originarität zurück und «das Damals hat den Charakter eines einstigen ›jetzt‹» (ibid., 7).

In der Erinnerung ebenso wie im Fall der Fantasie ist, obwohl der Akt des Fantasierens nicht originär ist, das Fantasierte das Nicht-Originäre, auch wenn es keine zeitliche Distanz zwischen dem *Erfahren* und dem Erfahrenen gibt: Die eingebildete Erfahrung unterscheidet sich von der erinnerten Erfahrung weil

sie sich nicht als Vergegenwärtigung wirklicher Erlebnisse geben, sondern als nicht-originäre Form gegenwärtiger Erlebnisse, wobei ›gegenwärtig‹ nicht auf ein Jetzt der objektive Zeit hindeutet, sondern auf das erlebte Jetzt. (ibid., 9)

Aus diesem Grund beschreibt Stein das ›Originäre‹ als die Gesamtheit aller unserer gegenwärtigen Erinnerungen, und mit *gegenwärtig* meint sie eher deren körperliche Gegebenheit als deren zeitliche Gegenwartigkeit. In der Erinnerung und in der Fantasie gibt es wechselnde Übergänge zwischen zwei Rahmen: der eine ist der *gegenwärtige* Akt der Erfahrung, der andere die Re-Präsentation des Inhalts der Erinnerung. Einfühlung besteht wie Erinnerung und Fantasie darin, etwas

¹² Dieser Ausdruck ist Husserl entlehnt. Vgl. die Unterscheidung zwischen *Urpräsenz* und *Appräsenz*, in Husserl 1952, § 44.

originär zu erinnern, das nicht originär gegeben ist. Es ist ein originärer Akt eines nicht-originären Inhalts.¹³ Wir werden in Kürze sehen, wie sie sich unterscheiden.

So weit sie sich auf uns bezieht, scheint die Einfühlung im weitesten Sinne eine phänomenologische Beschreibung der filmischen Erfahrung zu ermöglichen. Sowohl die Empathie als auch die filmische Erfahrung sind unmittelbare Erfahrungen im Rahmen einer vermittelten Erfahrung, und sie sind beide doppelt und paradox: Die filmische Erfahrung ist die «lebend-Erfahrung» einer «gelebten Erfahrung», sie ist sowohl eine *Präsentation* als auch eine *Re-Präsentation*. *Erinnerung* und *Phantasie* sind außerdem als Gegenbeispiele zur Einfühlung sehr vertraute Begriffe der Filmtheorie. Sie finden in zwei getrennten, aber gleichzeitig bestehenden Rahmen statt. Die filmische Erfahrung findet im *Hier und Jetzt* statt: in der körperlichen Präsenz des Theaters; es ist genauer gesagt ein *Erfahren*, ein sich im Vollzug befindlicher Akt. Aber er findet auch *dort und einmalig* statt, in dem unbestimmten Raum und der unbestimmten Zeit der Ereignisse auf der Leinwand. Die Natur von Film beinhaltet wie die Erinnerung eine zeitliche Distanz: Es handelt sich immer um eine Spur der Vergangenheit, die gleichzeitig zur Gegenwart und zur (repräsentierten) Vergangenheit gehört. Wie bei der Fantasie fühlt sich der Betrachter oder die Betrachterin unbewusst so, als wäre er oder sie der Ursprung dessen, was auf der Leinwand gezeigt wird.

2.2 Intersubjektive Einfühlung

Tatsächlich unterscheidet sich die Einfühlung von der Erinnerung und Fantasie, was auf folgende Tatsache zurückzuführen ist: «Das Subjekt des eingefühlten Erlebnisses aber [...] ist nicht dasselbe, das die Einfühlung vollzieht, sondern ein anderes» (ibid., 10–11). In der Erinnerung ist das Subjekt, das sich in der Gegenwart erinnert, dasselbe (aber zeitlich unterschieden von ihm) wie das, das sich in der Vergangenheit erinnert. «Das Ich, das die Phantasiewelt schafft, ist originär, das Ich, das in ihr lebt, nicht-originär» (ibid., 8). In beiden Fällen bezieht sich das «ich» auf ein anderes «Ich» (ein vergangenes «Ich» im Fall der Erinnerung, ein gegenwärtiges «ich» im Fall der Fantasie) und nichtsdestotrotz gilt für die beiden «Ich»: «es tritt keine Deckung beider ein, obwohl das Bewußtsein der Selbigkeit vorhanden ist» (ibid., 7). Wir haben diese als *intrasubjektive* Akte bezeichnet, oder als Fälle der *Auto-Empathie*, und dieser Gedanke könnte zu einem Verständnis von mit Avataren verknüpften Erfahrun-

13 Ibid., S. 10–11.

gen beitragen, wie sie bei Videospiele oder in virtuellen Welten des Internet zu finden sind. Allerdings handelt es sich beim Fall der *Hetero-Empathie* um etwas ganz anderes, denn das *Ich* bezieht sich auf ein *Du* oder *Sie/Er*: «beide sind getrennt, nicht wie dort durch ein Bewußtsein der Selbigekeit, eine Erlebniskontinuität verbunden» (ibid., 10).

Die Subjekte der zwei Erfahrungen sind jeweils auf den anderen *bezogen* eins, aber sie gehen nicht ineinander über: Ich spüre die Leidenschaften eines Anderen als meine, aber ich bleibe noch immer ich selbst, und diese Leidenschaften sind noch immer die Leidenschaften von jemand Anderem. Wie wir bereits gesehen haben, ist Einfühlung «die Erfahrung eines fremden Bewusstseins», und sie macht mir sowohl das intentionale Objekt als auch dessen Subjekt gegenwärtig. Dennoch lässt sie diese abwesend bleiben, weil das erstere zu dem Anderen gehört und letzteres der Andere ist. Ich bin gleichzeitig *nahe* und *fern*, es gibt keine Verschmelzung mit der oder Projektion in die Subjektivität des Anderen. Wie Stein feststellt: «[w]as *Lipps* zu seiner Beschreibung verführte, war die Verwechslung der Selbstvergessenheit, mit der ich mich jedem Objekt hingeben kann, mit einem Aufgehen des Ich im Objekt» (ibid., 17) – aus diesem Grund ist Einfühlung kein *Einsfühlen*. Der neue Umstand ist, dass meine Originarität mit der des Anderen in Kontakt tritt, aber «jenes andere Subjekt hat Originarität, obwohl ich diese Originarität nicht erlebe, seine ihm entquellende Freude ist originäre Freude, obwohl ich sie nicht als originäre erlebe» (ibid., 17). Die Erfahrung der *Einfühlung sui generis* lässt sich letztendlich so beschreiben: «In meinem nicht-originären Erleben fühle ich mich gleichsam geleitet von einem originären, das nicht von mir erlebt und doch da ist, sich in meinem nicht-originären bekundet» (ibid., 10).

In der filmischen Erfahrung ist der Andere die Figur, also eine paradoxe *Andersheit*. Wir können nicht sagen, dass die Figur eine Subjektivität wie Andere im wirklichen Leben hat. Dennoch, wie Stein sagen würde, treibt der «Typus «menschlicher Körper»» (ibid., 66) der Figuren, seine Ähnlichkeit mit dem Betrachter, die fast eine ontologische Übereinstimmung zu sein scheint, diesen Betrachter dazu an, die Aktion, Gefühle und sogar die Intentionen wider zu spiegeln. Wir glauben nicht an eine Figur wegen deren *wie-wirklich-Seins*. Wir glauben an die Existenz der Figur, wegen ihres *wie-wir-Seins*, und auf jeden Fall ist so eine Ähnlichkeit eine *Quasi-Analogie*, bei der die *Distanz* gewahrt bleibt. Darüber hinaus ist die *Analogie* keine *Inferenz durch Analogie*, sondern eher eine *Vertrautheit*: «Um eine Bewegung zu verstehen [...], muß ich sie erst mit andern ähnlichen Bewegungen, die mir bekannt sind, «verknüpfen». Das heißt nach unserer Auffassung: ich muß in ihr einen bekannten Typ

finden» (ibid., 67). Mit anderen Worten: die Qualität unserer gegenwärtigen Erfahrung (Erfahrung zu *machen*) hängt von der Reichweite unserer vergangenen Erfahrungen ab (Erfahrung zu *haben*).

Was in der empathischen filmischen Erfahrung tatsächlich re-präsentiert wird, ist nicht die Vergangenheit des Subjekts oder zukünftige Impressionen, sondern ein *vitaler Moment*, der zu einer originären, ursprünglichen Andersheit gehört, die mit der Subjektivität des Betrachters nicht eins zu setzen ist: er oder sie kann nicht auf ihr oder sein Leben reduziert werden.

Ich versetze mich selbst in den wahrgenommenen Körper, so als habe er ein lebendiges Zentrum, und ich führe einen Impuls aus, der quasi vom selben Typ ist, wie der, der eine Bewegung verursachen könnte – gleichsam aus dem Inneren wahrgenommen – und der mit äußerlich wahrgenommenen übereinstimmen kann (Stein 1991 [1917-1938], 200).

Das *Quasi* ist wichtig, weil es eine Begrenzung der Freiheit anbietet, die Identifikation einschränkt und damit zu einem Bollwerk des Anderen wird. Gleichzeitig beschreibt ein solches *Quasi* die Entfernung zwischen der Subjektivität des Betrachters und der *Quasi*-Subjektivität der Figur, die unauslöschliche Partialität und Duplizität des filmischen Eindrucks von Wirklichkeit/Illusion.

Kurz, die phänomenologische Struktur der Einfühlung scheint die Verbindung zu dem Anderen in der Filmerfahrung auf zwei Weisen zu beschreiben. Erstens: als *in einer anderen Welt wieder präsent oder re-präsentiert zu sein*, das heißt, etwas als wirklich zu *fühlen*, von dem wir *wissen*, dass es fiktional ist, und damit auch die unvermeidliche Verschiedenheit, die in der besonderen Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Objekt auf der Leinwand, mit dem Empathie möglich ist, impliziert ist, auch wenn diese Objekte menschlichen Typs sind. Zweitens: *Als in der Erfahrung des Anderen wieder präsent oder repräsentiert zu sein*: die paradoxe Beziehung zwischen Betrachter und Figur als Subjekte auf der Leinwand, mit denen Empathie möglich ist, auch wenn es sich nur um Bilder handelt.

2.3 Struktur der Einfühlung

Im Gegensatz zu dem kognitivistischen Ansatz der Beschäftigung mit Emotionen¹⁴ begreift der phänomenologische Ansatz Empathie nicht als einen ausschließlich kognitiven Akt: er ist nicht mit Informationen verknüpft, weil die Gefühle des Anderen dem empathisierenden Subjekt (dem Betrachter) nicht zugänglich sind und äußerlich bleiben. Empathie lässt sich – wie Stein argumentieren würde – eher als ein *Fühlen* begreifen, das auf unterschiedlichen Ebenen zusammengefügt wird, und zwar auf einer Wahrnehmungs-, einer Gefühls- und einer Kognitionsebene. Ich bin der Auffassung, dass die von Stein vorgeschlagene Darstellung der Struktur der Einfühlung vollständig und komplex genug ist, um damit die psychologische Dynamik der filmischen Erfahrung erklären zu können. An dieser Stelle sind wir endlich bereit dafür, Steins Beschreibung des empathischen Prozesses zu lesen:

- [A] Indem es mit einem Schläge vor mir auftaucht, steht es mir als Objekt gegenüber (z.B. die Trauer, die ich dem anderen (vom Gesicht ablese);
 [B] indem ich aber den implizierten Tendenzen nachgehe (mir die Stimmung, in der sich der andere befindet, zu klarer Gegebenheit zu bringen versuche), ist es nicht mehr im eigentlichen Sinne Objekt, sondern hat mich in sich hineingezogen, ich bin ihm jetzt nicht mehr zugewendet, sondern in ihm seinem Objekt zugewendet, bin bei seinem Subjekt, an dessen Stelle;
 [C] und erst nach der im Vollzug erfolgten Klärung tritt es mir wieder als Objekt gegenüber (Stein 1917, 9).

Stein beschreibt Einfühlung als eine Art *Aufmerksamkeit*, die auf der Aktivität der *Wahrnehmung* aufbaut: Empathie ist der Versuch, sich der Freude oder Traurigkeit, die ich in deinem Gesicht sehe, bewusst zu werden. Dennoch hängt diese Art der Aufmerksamkeit weder von einem kognitiven noch einem perzeptiven Akt ab. Einfühlung stellt eher einen zusammengesetzten Prozess dar, der mindestens drei Stufen oder Modalitäten des Vollzugs hat: die erste Stufe ist *das Auftauchen des Erlebnisses*: ich sehe plötzlich den traurigen Gesichtsausdruck der Figur; die zweite Stufe – ein äußerst empathischer Moment – ist *die erfüllende Explikation*: Ich bin an ihrem oder seinem inneren Zustand beteiligt, ich erfahre die Traurigkeit, die sie oder er erlebt, dadurch, dass ich mich *zu* ihm oder ihr hinbewege, ich befinde mich *mit* ihm oder

¹⁴ Für eine Zusammenfassung der Debatte über Empathie in der Tradition der analytischen Philosophie vgl. Wulff 2003, 136–161.

ihr vor dem selben Objekt; die dritte ist *die zusammenfassende Vergegenständlichung des explizierten Erlebnisses*: am Ende verstehe ich, warum die Figur traurig ist (ibid., 10). Kurz, auf der ersten Stufe befinden wir uns genau vor dem Objekt, und wir nehmen es mit unseren Sinnen wahr. Auf der mittleren Stufe führt uns eine erfüllende Erklärung zu dem Subjekt und wieder zurück. Auf der letzten Stufe sind wir wieder vor dem Objekt, und wir nehmen es auf *kognitive* Weise in unsere Erfahrung auf, wir internalisieren es. Diese drei Stufen scheinen mit den Stufen der filmischen Erfahrung übereinzustimmen: ein Akt der *Wahrnehmung*, der als *emotionaler* Akt gelebt wird und durch einen *kognitiven* Akt objektiviert wird. Diese drei Stufen lassen sich aber nicht als über einen bestimmten Zeitraum verteilt begreifen; sie sind eher Stufen einer Einheit von *intentionalen Akten* oder *intentionalen Erlebnissen*, drei psychologische Ebenen eines «erfahrbaren Ganzen».

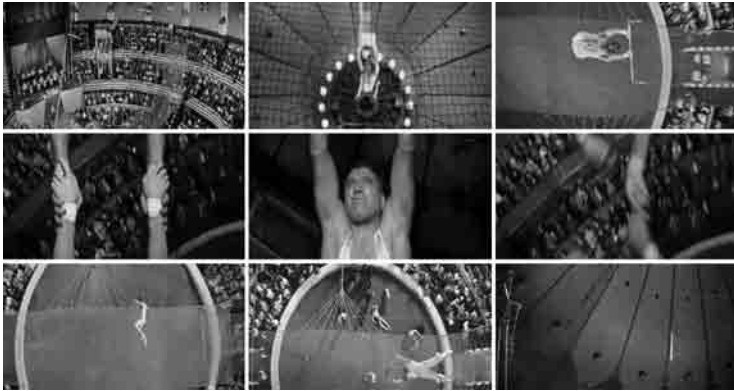
Im Sinne der Phänomenologie sind wir mit einer *zirkulären Bewegung* konfrontiert, die *Distanz* und *Nähe* betrifft. Im Prozess der Empathie sehe ich zuerst ein filmisches Objekt (Emotion), das meine Aufmerksamkeit und meine Sinne erregt; dann entferne ich mich, weiche zurück und distanzieren mich, um das Objekt noch einmal zu erfassen, um kognitiv eine neue Vergegenständlichung zu erreichen. Dies scheint mit Blick auf Michottes Konzeption der empathischen Beteiligung und Distanz sehr interessant zu sein. «Vor» der Einfühlung bin ich zu weit weg und die anfängliche Distanz muss ausgeglichen werden. «Nach» der empathischen Erfüllung bin ich zu nahe und ich muss mich wieder in eine Distanz versetzen, um besser verstehen zu können. Distanz, Nähe und wieder Distanz – Einfühlung ermöglicht eine psychologische Rundfahrt der Annäherung, der Erfüllung und der Entfernung. Die distanzierten Momente korrespondieren gleichermaßen mit einer optischen wie mit einer mentalen Stufe (Auftauchen und Verinnerlichung der Illusion), wohingegen der Kern des Prozess ein «Bruch» ist, durch den die Ungläubigkeit kurzzeitig aufgehoben ist und der Betrachter vollständig in die Illusion eintaucht und den Eindruck hat, eine *wirkliche* Erfahrung zu erleben. Wie Stein sagt: «die Welt, die ich einfühlend erblicke, ist existierende Welt, als seiend gesetzt wie die originär wahrgenommene» (Stein 1917, 71-72). Die widersprüchliche Struktur der filmischen Erfahrung besteht aus einem emotionalen Moment, der in einem optisch-kognitiven Rahmen eingebettet ist. Der Akt der filmischen Empathie setzt sich aus der Erfüllung der *quasi*-intersubjektiven Struktur der filmischen Beziehung zusammen.

3. Empathische Körper

Kurz gesagt, die Relevanz von Edith Steins Gedanken für die Filmtheorie ist in der Verdeutlichung der psychologischen Struktur der Einfühlung zu finden, als einem Akt, der die paradoxe Nähe/Distanz zwischen dem *Körper/Leib* des Selbst und die Implikationen des *Körper/Leib* des Anderen mit einbezieht. Die Betrachterin oder der Betrachter sieht, vor der Leinwand sitzend, den Akrobat und ist mit seinen Bewegungen empathisch. Aber er oder sie gibt nicht sein oder ihr *Ich* auf und verschmilzt auch nicht mit dem *Ich* des Akrobaten. Wie Max Scheler bemerkt hat, werden die korrelierten motorischen Impulse und Neigungen hier von einem *fiktionalen Ich* ausgeführt, welches, als Phänomen, auf erkennbare Weise von dem individuellen Selbst des Betrachters unterschieden bleibt (Scheler 1923 [1913]). Die Aufmerksamkeit des Betrachters ist einfach auf passive Weise auf das *fiktionale Ich* fixiert und dadurch auch auf den Akrobat. Während tatsächlich die Bewegungen der Figur (oder des Akrobaten) nicht-ursprünglich oder nicht-originär für die Erfahrung des Betrachters sind, kommt «Originarität [...] jeder Bewegung zu, die der Zuschauer macht, z.B. indem er sein heruntergefallenes Programm aufhebt, obwohl er vielleicht gar nichts davon «weiß», weil er ganz in der Einfühlung lebt» (Stein 1917, 17). Während das tatsächliche *Ich* sich nicht *ausserhalb* des Betrachters bewegt, ist das empathisierende *Ich* eher eine *fiktionale* Entität, die sich *zu* dem *Ich* des Akrobaten hinbewegt. Daher ist es nicht so, «daß ich meinen Nullpunkt hierher verlege, denn ich behalte meinen «originären» Nullpunkt und meine «originäre» Orientierung bei, während ich einfühlend, nicht-originär die andre gewinne» (ibid., 69). Im Akt der Empathie, «in diesen nicht-originären Bewegungen fühle ich mich geführt, geleitet von seinen Bewegungen, deren Originarität sich in meinen nicht-originären bekundet und die nur in ihnen für mich da sind» (ibid., 17). Da also der Betrachter *beim* Akrobaten ist, fühlt sich der Filmbetrachter oder die Filmbetrachterin von den Bewegungen der Figur geführt oder begleitet. Empathie spiegelt nicht einfach nur wider, sie ist eine *Begleiter-scheinung* des *Lebenden* im *Anderen* – das Auftauchen, das Fühlen und das Erkennen von etwas, das sich in fremden Körpern bewegt.

3.1 Die Gefahr in Sicht

Die erstaunliche Tatsache – die in Lipps Wahl des Beispiels von Betrachter/Akrobat deutlich wird – ist, dass der Betrachter nicht mit einer gewöhnlichen Bewegung (Gehen) konfrontiert wird, sondern eher



1 TRAPEZE
(Carol Reed,
USA 1956)

von einer Bewegung an sich, die von einer *spannungsreichen* Natur (auf einem Seil zu tanzen) animiert wird. Die Empathie nährt sich von dieser Spannung. Denken wir an das Kino, so sind die wirkungsvollsten Fälle von körperlich-basierter Empathie die, in welchen die Bewegung des repräsentierten Körpers Spannung auslöst und ein Kraft- und Energiefeld schafft, das den Raum zwischen dem Film-Körper und dem Leib des Filmzuschauers auflädt. Wie Béla Balázs bemerkt:

Wenn es im Film ausschließlich auf die sichtbaren, also auf körperliche Aktionen des Menschen ankommt, so ist es klar, daß sportliche und akrobatische Produktionen als zuhöchst gesteigerte Ausdrücke seines leiblichen Lebens gelten können. (Balázs 1982 [1924], 114)

Ein typisches Beispiel dafür findet sich am Anfang des Films *TRAPEZE* (Carol Reed, USA 1956). Sowohl die *Betrachter des Films* als auch die *Betrachter im Film* (in dem Zirkus, in dem die Szene gedreht wurde), verfolgen, wie der Trapezkünstler Mike Ribble einen dreifachen Salto vorführt.

Dennoch genügt es bei weitem nicht, dass der *Betrachter des Films* mit den Bewegungen des Trapezkünstlers empathisiert und dabei abwechselnd von den horizontal und vertikal oszillierenden Kamerabewegungen begleitet wird. Die Präsenz des *Betrachters im Film* soll die Neugier und Angst vor der gefährlichen Nummer des Trapezkünstlers verstärken, aber solch eine Präsenz zeigt nur teilweise den virtuellen Zustand des fiktionalen, empathisierenden *Ichs* an, weil der *Betrachter des Films* nicht mit dem *Betrachter im Film*, sondern mit dem Akrobaten empathisiert. Während der Anblick des Akrobaten für den *Betrach-*

ter *im* Film wegen der physischen Kopräsenz und den immersiven Bindungen des Umfelds potenziell mit mehr Empathie verknüpft sein könnte, wird der Betrachter *des* Films auf Distanz gehalten und gleichzeitig durch die Vermittlung der Kamera näher gebracht (er oder sie ist direkt hinter dem Trapez oder im Publikum oder hängt am Gurt des Artisten, etc.). Dennoch ist die Empathie in diesem Stadium der *Etablierung* einer Beteiligungsstrategie ein rein perceptiver Moment und deren Entwicklung vorausgehend.

Was Lipps nicht beschrieben hat, ist die Tatsache, dass die Regung der Empathie von diesem Energiefeld angereichert wird, das in dem Fall von Betrachter und Akrobat darin besteht, die drohende Gefahr zu *fühlen*. Balázs selbst bemerkt, dass die Bewegungen der Körper auf der Leinwand dann ein Höchstmaß an Gefühlsausdruck oder eines vitalen Rhythmus erreichen, wenn es keine rein «natürliche» oder sportliche Bewegung ist (Balázs 1982 [1924], 114). In der Tat «begleiten» wir die Körper in ihrer *expressiven Bewegung* in der Filmerfahrung, indem wir unmittelbar mitleben, beispielsweise mit dem Rennenden rennen, oder mit dem Flüchtenden flüchten, oder mit dem Fallenden fallen. Balázs entwirft folgenden Gedanken:

Es gibt keine Kunst, die Gefahr so darstellen könnte wie der Film. Denn in jeder anderen Darstellung ist sie entweder noch nicht oder schon da. Aber das Schicksal im Rollen, *die Gefahr in Sicht*, die noch nicht zugegen, aber schon gegenwärtig ist, ist ein spezielles Filmmotiv (ibid., 113).

Das ist der Grund, warum der Fall interessanter ist als der Sprung. Auf einer zweiten, auf Emotionen fokussierten Stufe der Beteiligungsstrategie, spürt der Betrachter *des* Films den Halt, den die zwei in der Luft hängenden Trapezkünstler geben, er oder sie spürt, dass etwas schief läuft, weil die Schweißtropfen auf Ribbles Gesicht gesehen werden können, er oder sie spürt, dass die Balance verloren geht, weil er oder sie mit den kreisenden und sich entfernenden Kameraachsen mitschwingt und das Entgleiten der Hände spürt. Eine Reihe von halbnahen Einstellung und Großaufnahmen verorten den Betrachter *des* Films inmitten der Ereignisse, *im* Zentrum der Emotionen.

Die folgende Stufe ist die der *Vervollständigung* der Aktion und ihrer Verinnerlichung: der Betrachter *des* Films sieht von oben, wie der Körper hinunterfällt, auf dem Sicherheitsnetz aufprallt und auf den Boden aufschlägt. Wir müssen beachten, dass das Aufschlagen auf dem Boden nicht gezeigt wird: er wird durch die Einstellungen, die die Reaktionen der Betrachter *im* Film zeigen, verdeckt: sie stehen auf, das



2 VERTIGO
(Alfred Hitchcock,
USA 1958)

Orchester verstummt, das Trapez schwingt ohne den Akrobat hin und her. Sie tun das, was der Betrachter *des* Films tun würde, wenn er *im* Film wäre. Der Betrachter *des* Films *lebt* – dank der Vermittlung durch die Kamerabewegungen, der Kombination verschiedener Einstellungen und Blickwinkel sowie der Montage von Bild und Ton – die Aktion im Modus einer intensiveren Beteiligung.

3.2 Schwindelgefühl

Einen ähnlichen *klassischen* Fall einer auf Beteiligung ausgerichteten Strategie (Einführung, Ausrichtung auf Gefühle, Vollendung) wird in der Anfangssequenz von VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958) angewendet. Im Zentrum der auf Emotionen fokussierten Stufe wechseln sich Großaufnahmen von dem Gesicht Scottie Fergusons (James Stewart), der an der Dachrinne eines Gebäudes hängt, mit subjektiven Einstellungen seines Blicks ab, die auf die unter ihm liegende Straße und auf den Kollegen über ihm, der ihn zu retten versucht, gerichtet sind. Wir sehen eine Reihe von unterschiedlichen Gefühlen auf Scotties Gesicht, die seine Höhenangst verdeutlichen, die zeigen, wie seine Hände und sein Körper müde werden, die seinen verzweifelten Versuch, die Hand des Kollegen zu greifen, das Grauen davor, abzustürzen und dabei getötet zu werden, seine Schuldgefühle und seine Angst vor der Einsamkeit vermitteln.

Diese empathische Erfahrung wird durch eine vielschichtige Strategie gesteuert: Alle Gefühle von Scottie werden durch eine Angleichung durch Großaufnahmen und durch die hohen Töne der begleitenden

Filmmusik vermittelt; der Betrachter oder die Betrachterin macht durch die fließenden Wechsel eine sensorisch-motorische Erfahrung, die auf folgender Anordnung und Rahmung der Wahrnehmung beruht: von Großaufnahmen zu subjektiven Gegenschusseinstellungen, bei denen das Gefühl von Schwindel und des Fallens durch eine Kombination einer zurückfahrenden Kamera und einer Zoomeinstellung hergestellt wird, dann der Anblick des stürzenden Körpers des Kollegen, der dieses Mal von tiefen Tönen begleitet wird. Die Nachahmung von Gesichtsausdrücken ist das bevorzugte Mittel zur Darstellung von Gefühlen.¹⁵ Dies ist aber weniger wirkungsvoll, wenn sie nicht mit einer formalen Lösung (der Objektivierung) verknüpft ist, die – außer den Betrachter dem Gesicht *gegenüber* zu platzieren – den Betrachter selbst dazu bringt, den Inhalt der Gefühle, die das Gesicht vermittelt, zu erfahren. Wir haben hier ein wirklich empathisches System, eine Strategie, die der Intuition von Balázs Bedeutung gibt, dass der Betrachter direkt, in der ersten Person, wenn auch nur auf der Basis von Wahrnehmung, die Erfahrung von VERTIGO machen soll:

das ist vor allem das *Schwindelgefühl*, das als optisches Erlebnis durch den Film geweckt werden kann. Die größte Katastrophe, die in dem von unserem Raume geschiedenen Raume des Bildes sich abzuspielen scheint, wird nie so wirken, wie das Bild eines Abgrundes, der sich *vor unseren Augen* öffnet, als wenn wir selber über ihm stehen würden (Balázs 1982 [1924], 116).

Wie die beiden Beispiele zeigen, hat das Kino vor allem im Fall einer starken körperlichen und sensorischen Anspannung die Fähigkeit, die wahrnehmende, emotionale und kognitive Aktivität in einer empathischen Modalität einer sowohl physischen wie psychischen Beteiligung des Betrachters zu verkörpern, indem sie ihn oder sie zum Teil einer *lebendigen/körperlichen Beziehung* werden lässt. Solch eine empathische Strategie hat nicht nur mit der Fähigkeit des Betrachters zu tun, *mit* der Figur auf der Leinwand zu fühlen – das ist die gängige Bedeutung von Empathie. Die eigentümliche Natur der filmischen Erfahrung und die Analogie zur psychologischen Struktur von Empathie verwandelt – in der von Edith Stein entwickelten Form, durch eine Konvergenz von Ästhetik und Phänomenologie – die Beziehung zwischen Film und seinen Betrachter in ein Terrain der intersubjektiven Vermittlung, die

¹⁵ Das Problem des Gesichtsausdrucks wird behandelt in Stein 1917. Vgl. dazu vor allem § 1) «*Der fremde Leib als Träger von Ausdrucksphänomenen*» sowie in Teil III «*Die Konstitution des psychophysischen Individuums*», S. 85–96.

auf der Wahrnehmung aufbaut, auf der *direkten* Erfahrung und auf dem Bewusstsein für die vitale Bewegung der sich bewegenden Körper.

Aus dem Englischen von Herbert Schwaab

Literatur

- Alighieri, Dante (1826) *Göttliche Komödie. Dritter Teil: Das Paradies*. Halle: Hemmerde und Schwetschke.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt.
- Balázs, Béla (1982) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Kritiken und Aufsätze 1922–1926* [1924]. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- (1984) *Der Geist des Films* [1930]. München: Carl Hanser Verlag.
- Bellour, Raymond (2009) *Le corps du cinéma hypnoses, émotions, animalités*. Paris: pol.
- Benjamin, Walter (1963) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009) *Einfühlung – Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Fink Verlag.
- Dufrenne, Mikael (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: puf.
- Ejzenštejn, Sergej M. (1964) Neravnodušnaja priroda [1945–47]. In: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. III. Moskau: Iskusstvo.
- /Tretjakov, Sergej (1979) Expressive Movement. In: *Millennium Film Journal*, 3, S. 37.
- Husserl, Edmund (1952) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Husserliana 4, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- (1973a) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* [1931]. Husserliana 1, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- (1973b) *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* [1905–1935]. Husserliana 13–14–15, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Katz, Robert L. (1963) *Empathy: Its nature and uses*. New York: Free Press.
- Lipps, Theodor (1903) Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen. In: *Archiv für die gesamte Psychologie* 1, S. 185–204.
- (1985) Empathy and Aesthetic Pleasure [1905]. In: *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art*. Hg. v. Karl Aschenbrenner & Arnold Isenberg. New Jersey: Prentice-Hall, S. 405.
- Loewy, Hanno (2006) Space, Time, and «Rites de Passage»: Béla Balázs's Paths to Film. In: *October* 115.

- Mallgrave, Harry F./Ikonou, Eleftherios (Hg.) (1994) *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities.
- Merleau-Ponty, Marcel (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- (1996) Le cinéma et la nouvelle psychologie [1947]. In: *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, S. 61–75.
- Metz, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Michotte van der Berck, Albert (2003a) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [franz. 1948]. In: *Montage AV* 12,1, S. 110–125.
- (2003b) Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [franz. 1953]. In: *Montage AV* 12,1, S. 126–135.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- Pinotti, Andrea (Hg.) (1997) *Estetica ed empatia*. Mailand: Guerini.
- Scheler, Max (1913) *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle von Liebe und Hab*. Halle: Niemeyer.
- (1923) *Wesen und Formen der Sympathie*. Bonn: Friedrich Cohen.
- Seligmann, Raphael (1911) Kinematograph und Traum. In: *Frankfurter Zeitung* v. 18. Okt. 1911, S. 1–2.
- Sobchak, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- (2009) Phenomenology. In: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Hg. v. Paisley Livingston & Carl Plantinga. London/New York: Routledge. S. 443.
- Stein, Edith (1917) *Zum Problem der Einfühlung*. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses.
- (1991 [1917-1938]) *Einführung in die Philosophie. Edith Steins Werke 13*. Freiburg i. Breisgau: Herder.
- Titchener, Edward B. (1895) Affective Memory. In: *Philosophical Review* 4, S. 65–76.
- (1909) *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought Processes*. New York: MacMillan.
- Volckelt, Johannes (1905) *System der Ästhetik*. München: C.H. Beck.
- Wulff, Hans J. (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage AV* 12,1, S. 136–161.