

Hans Jürgen Wulff

Das empathische Feld

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14181>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans Jürgen: Das empathische Feld. In: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Schüren 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 109–121. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14181>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Hans J. Wulff

Das empathische Feld

Komödien machen fröhlich, Horrorfilme schaudern, *weepies* weinen. Zuschauer werden vom Film nicht überrumpelt und nur passiv affiziert – sie sind aktiv, suchen die Emotionen, die Filme anbieten und induzieren. Sie gehen ins Kino, um sich den Emotionen auszusetzen. Viele Bezeichnungen für Texte und Textgattungen weisen darauf hin, dass sie etwas mit dem Zuschauer anstellen, dass sie seine Stimmungen beeinflussen und dass dieses zu ihrem Wesen gehört.

Nun spitzt die Rede von der *Empathie* die Frage zu: Danach ist es nicht allgemein der Inhalt oder der Verlauf der Geschichte, sondern es ist die *Figur*, die der Zuschauer ansieht, die zu einer Modifikation der eigenen Stimmung führt. Wollte man die These extrem zuspitzen: Im verstehenden und einführenden Nachvollzug der Geschichte scheint eine Art von *Kopie* des beobachteten Gefühls angefertigt zu werden, so dass die selbstempfundene Stimmung dem ausgedrückten Gefühl der darstellenden Figur gleicht. Die Emotion der Figur entsteht nach dieser schlichten These auch beim Zuschauer, so dass man allein durch das Zeigen einer Gefühlsregung die gleiche Gefühlsbewegung beim Betrachter auslösen könnte. Es ist klar, dass die Annahme in dieser Einfachheit und Schärfe nicht haltbar ist. Darum sei weiter ausgeholt, um am Ende ein integrales Modell vorzuschlagen, das differenzierte Analyse möglich machen kann.

Empathisieren

Eine erste Einschränkung besteht gemeinhin darin, dass der emotionale Nachvollzug einer Geschichte, die durch den Nachvollzug der Figuren im Text verankert ist, Zuschauer voraussetzt, die die Fähigkeit besitzen müssen, *die Gefühle anderer Personen richtig einzuschätzen*. Diese Fähigkeit bezieht sich zum einen auf das Ausdrucksverhalten der anderen Person, aber zum anderen auch auf das Verständnis situativer Hinweisreize (Feshbach 1989, 77). Und vor allem nimmt ein solcher Zuschauer die abgebildete Figur nicht als alleinige Größe, sondern als Figur in einem sozialen Feld wahr. Im Normalfall gehören die anderen Figuren zur Imagination der einzelnen Figur dazu, sie wird *nicht solipsistisch* modelliert.

Die zweite Einschränkung betrifft die Fähigkeit, „die *Rolle einer anderen Person übernehmen* zu können, ihren Standpunkt richtig einzuschätzen, ihre

Gefühle zu teilen, egal, ob diese Glück, Stolz, Furcht, Traurigkeit oder Ärger sind“ (Feshbach 1989, 77; Hervorhebung im Original).

Natürlich können die beobachteten Affekte nicht vollständig die des Beobachters werden, eine „Identifikation“ findet nicht statt. Schon Max Scheler (1913) hat gezeigt, dass Empathie niemals ein wahrhaftiges Teilen von Gefühlen sein kann, sondern dass im besten Fall eine große Annäherung der Gefühle von Beobachtendem und Beobachtetem stattfindet – weil der Beobachter nur in den Bezügen eigener, privater und einzigartiger Erfahrung reagieren kann. *Dass* aber eine *Annäherung* stattfindet, ist unzweifelhaft – auf allen Ebenen der empathischen Auseinandersetzung (Gefühl, Rolle, Intentionalität, Responsivität etc.).

Das empathische Feld

Gerade, wenn man sich für die empathischen Prozesse in der Aneignung von Filmen interessiert, ist die Rahmenbindung äußerst auffällig. Das „Paradox der Fiktion“ besagt ja genau, dass der Zuschauer emotional auf etwas reagiert, von dem er weiß, dass es nicht existiert (Turvey 1997, 431). Als vermittelnde und die empathische Versetzung ermöglichende mentale Operation setzt Murray Smith die Tätigkeit der *Imagination* an (1995); Noël Carroll (1990) spricht ähnlich von einem allgemeineren „Denken“ (*thought*). Die Reaktion auf das empathisierte Geschehen ist danach nicht unvermittelt und erfolgt nicht unmittelbar an der dargestellten Figur, sondern fußt auf einem *imaginierten Szenario*, das er erst im Verlauf der Rezeption aufgebaut hat. Ich werde derartige Szenarien das *empathische Feld* nennen und darunter einen symbolischen Kontext des sozialen Lebens, des Genres, der besonderen Handlung und des besonderen dramatischen Konfliktes verstehen. Dieser kontextuelle Komplex ist nicht nur in eine Geschichte integriert (hat also ein narratives Vorher und Nachher), sondern ist vor allem in einer Personenkonstellation realisiert. Eine solche Konstellation wiederum besteht aus einem Gefüge aufeinander bezogener dramatischer Rollen, das als soziales Kleinsystem und als Gefüge komplementärer empathischer Rollen imaginiert werden kann. *Empathie richtet sich auf dieses im Film angebotene soziale Kleinsystem*. Sie umfasst im Verstehen dramatischer Texte *Empathien und Konterempathien*, das unterscheidet das Empathisieren von Filmfiguren deutlich vom Empathisieren leibhaftiger Personen. Im sozialen Leben sind komplementäre oder gar konfliktäre Rollen nur ein Sonderfall – im Drama sind sie dagegen die Regel. Kein Drama kann ohne die grundlegendere Kategorie des Konfliktes entstehen, keine auf das dramatische Geschehen gerichtete Empathie kann auf die Gegenempathien verzichten.

Differenzierungen

Nun lassen sich eine ganze Reihe von Unterscheidungen am Globalkonzept des Empathischen machen.

Empathische Prozesse sind „flüchtig“ (Brinckmann 1997, 60), sie werden permanent der sich verändernden Situation nachgeführt. Es scheint darum sinnvoll zu sein, *aktualgenetische* empathische Prozesse von *resultativen* empathischen *Effekten* zu unterscheiden: Die ersteren treten im Verlauf einer Aktualrezeption auf, die letzteren resultieren aus der Primärrezeption.

Gelegentlich wurde vorgeschlagen, positive (*euphorische*) und negative (*diphorische*) Empathie zu trennen (Feshbach 1989, 82), ein Vorschlag, der bislang wenig ausgearbeitet ist, der aber dennoch sinnvoll zu sein erscheint:

- (1) weil es unterschiedliche Ausprägungen empathischer Teilhabe gibt,
- (2) weil es einen Zusammenhang zwischen empathischem Erleben und „gesuchter“ empathischer Beteiligung gibt, also einen direkten Zusammenhang zwischen Medienselektionsverhalten, Affekterwartung resp. Affektversprechen,
- (3) weil es zur Bestimmung der Genres gehört, einen besonderen Modus empathischer Beteiligung zu präferieren und auszuentwickeln, noch bevor die eigentliche Rezeption begonnen hat.

Die Aktualgenesen von Empathien sind szenisch oder durch den ganzen Text gerahmt, sie haben verschiedene Reichweite. Jede in sich schlüssige und konsistente empathische Bewegung nenne ich hier *empathische Episode*. Ein Text (resp. die Rezeption eines Textes) besteht aus einer Reihe von empathischen Episoden. Gemeinhin ist das empathische Erleben des Films koordiniert mit der personalen Ordnung von Spieler und Gegenspieler.

Allerdings sind nicht alle Filme *homogen*. Unter Umständen verfolgen also nicht alle empathischen Episoden eines Textes den gleichen Fokus, haben das gleiche personale Thema. Manchmal wechselt das Zentrum. Die kurzfristige Spannung um das Feuerzeug des Antagonisten in Hitchcocks STRANGERS ON A TRAIN ist ein Beispiel für eine Episode mit verändertem Fokus und komplementärem thematischen Kern. Der Film ist empathisch nicht homogen – dann bleiben nämlich Empathie und Konterempathie verbunden mit den gleichen Figuren. Man hat es auch nicht mit „Ketten-Empathien“ zu tun, die vor allem an Gruppenfilmen (Tröhler) auftreten und einer episodalen Ausfaltung von Gruppengeschichten entsprechen. Beispiele dafür sind zum einen multiepisodale Filme wie THE GROUP (USA 1965, Sidney Lumet) oder auch multiprotagonale Filme wie die großen Kriegsepen in der Art von THE BRIDGE OF REMAGEN (USA 1969, John Guillermin), in denen die Empathie auf eine ganze Reihe von Figuren gerichtet ist. Stellt man die Frage nach dem Thema der empathischen Episoden,

lassen sich also eine ganze Reihe verschiedener Filme unterscheiden, die verschiedene „empathische Strategien“ verfolgen:

- *homogen* strukturierte Filme, die einen gleichen empathischen Fokus durch alle ihre Episoden hindurch bewahren;
- *episodal unterbrochene* Filme, die nur in einzelnen Szenen oder Sequenzen den dominanten Fokus aufgeben;
- *konflikthaft* dramatisierte Filme, die den Fokus mehrfach zwischen Empathie und Konterempathie wechseln, so dass der empathische Fokus den dramatischen Konflikt repräsentiert;
- *multiempathische* Filme, deren empathische Episoden auf eine ganze Reihe gleichzeitig aktiver empathischer Zentren verteilt sind;
- *seriell* strukturierte Filme, die nacheinander verschiedene Ankerfiguren als empathische Zentren anbieten.

Die Rede von der *empathischen Episode* greift die Terminologie der *Emotions-episode* auf und zielt damit auf die zeitliche Ordnung des Affektlebens ebenso wie auf die Interaktion zwischen der Gliederung des auslösenden Materials und dem Ablauf emotional-affektiver Prozesse. Auch wenn der Begriff *Emotions-episode* gemeinhin für das Gefühlsleben außerhalb von Textrezeptionen verwendet wird, soll er hier zur Beschreibung der inneren Form der Teilnahme an der Geschichte reklamiert sein – eine episodale Gliederung gilt nämlich auch für die Ausfaltung des Empathischen: Es bedarf eines symbolischen Rahmens, innerhalb dessen ein *Mit=Fühlen* zustande kommen kann. Empathisieren geschieht nicht ungesteuert und unumgrenzt, sondern modelliert eine besondere Partizipation an einer dargestellten Szene, an einer Personenkonstellation, an einem sozialen oder moralischen Konflikt. Verändert sich diese Rahmung, verändert sich auch der empathische Zugriff auf das Material.

Schichten und Formen der Empathie

Eine *semiotische* Auffassung von *Empathie* ist bislang nicht vorgestellt worden. Wenn die empathischen Prozesse global die *Regulation der Beziehungen zwischen Rezipienten und Texten* betreffen, so bietet sich ein mehrstufiges Schichtenmodell an. Die verschiedenen Ebenen der empathischen Interaktion sind miteinander verbunden, können sogar gegeneinander arbeiten. Nur im seltenen Fall treten sie isoliert auf.

- (1) Es gibt im Falle des Films eine Reihe von *basalen Interaktionen* zwischen Leinwandpersonen und Zuschauern, die auf einer weitgehend vorbewussten Leib-Koppelung des Zuschauers an das Leinwandgeschehen beruhen, die wiederum aus der Beobachtung von Personen in der Vis-à-vis-Begegnung abgeleitet sind. Diese körperliche Anverwandlung

des Leinwandgeschehens wird in der neueren Literatur meist als *motor mimicry* bezeichnet.

(2) Sodann lassen sich *soziale Interaktionen* zwischen Zuschauern und Leinwandpersonen nachweisen, die im Kern darin bestehen, dass der Zuschauer die intentionalen Horizonte abgebildeter Figuren simulierend nachbildet. Diese Beziehungen sind durch die Perspektivität der Erzählung und der Darstellung gefiltert und partiell gesteuert, basieren also auf einer formalen textuellen Grundlage. Ähnlich sind auch die dramatischen Rollen und die Konfliktstrukturen Vorgaben, an denen sich soziale Empathie orientieren kann. Als Regel gilt, dass Empathie nicht isoliert und auf einzelne Figuren gerichtet ist, sondern dass ein feldartiger Zusammenhang von Konterperspektiven der beteiligten Figuren und der von ihnen vollzogenen Situationsinterpretationen der eigentliche Zielpunkt der empathisierenden Tätigkeit ist. Die Gliederungsformen des sozialen Lebens sind zugleich der Rahmen der Empathie. Wiederum lassen sich also verschiedene Formen der Integration unterscheiden. Von der Interaktions-episode über die Szene bis zur Geschichte entstehen Kontexte und konventionelle Rahmen, in denen das empathische Feld konturiert wird.

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

(4) Schließlich ist Empathie auch auf einem ganz abstrakten Niveau nachzuweisen, wenn der Zuschauer zu Abstrakta der Rede Stellung bezieht. Auch der Regenwald, bedrohte Tierarten oder die Rechte von Ausländern können in empathischer Perspektivität der Rezeption aufgehen. Man könnte hier von einer *kulturellen* oder *begrifflichen Form des Empathisierens* sprechen. Es ist deutlich, dass die Werthaltung des Textes mit der Wertperspektive des Zuschauers interagiert.¹

1 Ein ähnliches Schichtmodell der empathischen Prozesse hat Zillmann (1991) vorgeschlagen, das allerdings in den höheren Stufen der Teilnahme undifferenziert und allgemein-unverbindlich bleibt. Auch er geht aber von einer Integration der unterschiedlichen Stufen des Empathisierens aus, von einer Überlagerung unterschiedlicher Formen der Reaktion: „Comparatively primitive processes, such as motor mimicry and involuntary excitatory responses, are viewed as being superseded by complex cognitive processes, with these latter processes taking control of the experience in determining its final status.“ (1991, 151)

Vertrautheit und Differenzbewusstsein

Zuallererst bedarf das Empathisieren einer *Vertrautheit mit der dargestellten Figur* und der Sozialwelt, in der sie agiert, um ihre Gefühls- und Motivationsbewegungen nachvollziehen zu können. Man könnte diese Bedingung verkürzen und sie als simple „Erfahrungsnähe“ auslegen. Je näher eine abgebildete Figur also an der Erfahrungs- und Ausdruckswelt des Zuschauers angelegt ist, desto leichter fiel jenem das Empathisieren mit der Figur.² Gerade dieser Punkt ist folgenreich:

- (1) Zum einen würde die Möglichkeit des Verständnisses der fremden Figur immer mehr abflachen, je unvertrauter sie ist; historische, generische, ethnische und historische Differenz würde den empathischen Zugang zu einer Figur bis zur Unmöglichkeit des empathischen Nachvollzugs erschweren;
- (2) zum zweiten bleibt zu fragen, wie man Figuren empathisieren kann, die von grundlegend anderer Art sind – Roboter, Tiere, Andersgeschlechtliche etc.;
- (3) und zum dritten ist die Frage, wie und in welchem Maße Kinder die Fähigkeit erwerben, die Rezeptionsdimension empathischer Teilnahme überhaupt aufzubauen.

In allen Rezeptionsprozessen bleibt das Bewusstsein der *Differenz* zwischen Zuschauer und Figur erhalten, „es fällt gemeinhin nicht schwer, Eigenes und Fremdes zu unterscheiden“ (Brinckmann 1997, 60). Die These, die Dorr/Doubleday/Kovacic (1984, 112) äußern, erscheint darum auch nicht ganz stichhaltig zu sein: Geschichten, die in der Zukunft oder Vergangenheit spielten oder an eindeutig fiktiven Orten, könnten leichter als Fiktion erkannt werden, heißt es dort. Damit sei ein geringerer Bezug zum Leben der Zuschauer gegeben, der Zuschauer – insbesondere der kindliche – könne den Inhalt mit Distanz verfolgen, unbeteiligt bleiben. Eine emotionale Reaktion auf den Inhalt schwäche sich ab oder bleibe sogar ganz aus. *Je realistischer die Darstellung sei, desto intensiver sei die emotionale Beteiligung.* Wenn diese These richtig wäre, müsste die emotionale Intensität bei der Besichtigung von Dokumentarfilmen grund-

2 Je entwickelter die Fähigkeit der empathischen Teilnahme ist, desto höher ist die soziale Mitleidensfähigkeit. Prosoziale Effekte (einschließlich Toleranz) steigen an. Entsprechend wäre zu fragen, ob die Umkehrung des Arguments ebenfalls sinnvoll ist: Die antisozialen Effekte steigen mit der Verengung dessen, was als „vertraut“ erscheinen kann. Vgl. dazu auch Dorr/Doubleday/Kovacic 1984, 112: Die Anteilnahme von Zuschauern an Figuren, die ihnen selbst ähnelten, sei höher als die an fremden Figuren; vgl. darüber hinaus ebd., 116. Die These scheint sich auch empirisch nachweisen zu lassen: Sapolsky/Zillman (1978) zeigten einen Film über einen Geburtsvorgang – und die Frauen, die selbst Geburtserfahrungen hatten, zeigten deutlich stärkere emotionale Reaktionen als die anderen Versuchspersonen.

sätzlich höher sein als von fiktionalen Angeboten. Offenbar ist die Rede vom *Realismus der Darstellung* hier zu präzisieren.

Und es ist sogar die grundsätzliche Frage zu stellen, ob das empathische Spiel im gleichen Maße Teil des Verstehens dokumentarischer und fiktionaler Filme ist. Vielmehr gilt es, grundsätzlich die These zu prüfen, dass das Empathisieren im *Dokumentarischen* keine wichtige Rolle spielt, dass die „Aufforderung zur Empathie“ Teil des Fiktionalitätsvertrages ist (darin unterschieden sich Fiktionalitäts- und Authentizitätsvertrag). Dabei wäre *Realismus* korreliert mit der Tiefe und Präzision des empathischen Nachvollzugs, was als intensivere Form des Empathisierens wahrgenommen wird. Nicht die sachlich-thematische Nähe zum Sujet, sondern die Intensität des empathischen Prozesses bedingen die deutlichen Unterschiede in der selbstwahrgenommenen Empathie.

Die *Differenz* zwischen Zuschauer und Figur basiert manchmal darauf, dass der Zuschauer die Grenze zwischen Fiktion und eigener Realität wohl weiß. Er ist Zuschauer auch solcher sozialer Vereinbarungen, in die er „eigentlich“ keinen Zutritt erhalten würde.

Picard (1997, 36) macht auf einen bemerkenswerten Unterschied aufmerksam: Wenn man vom Tod einer Frau hört, die man nie getroffen hat, mag sich Kummer (*grief*) einstellen, aber in einer (kognitiv) vermittelten Art und Weise: weil sich ein tatsächlicher Kummer nicht einstellen mag. Richtet sich der Kummer dagegen auf eine Person eigener Bekanntschaft, ist der Affekt ausgeprägter und wird vor allem von somatischen Reaktionen begleitet. Offenbar ist die Rezeptionssituation ein Zwischending zwischen jenen beiden Formen – die Affekte, die durch die Illusionierung des Verstehens induziert sind, greifen ja tatsächlich auch in die physiologischen Prozesse ein, finden einen – auch körperlichen – Niederschlag.

Wenn das Empathisieren ein Verstehen der fremden Figur ist, so bedeutet dieses zuallererst, die Figur in ihrem Handlungskontext zu verstehen. Das heißt nicht, sie zu akzeptieren, sie glaubwürdig zu finden oder gar mit ihr zu sympathisieren. Es ist wahrscheinlich vernünftig, von einer *empathischen Tiefe* des Nachvollzugs zu sprechen. Gegeben sei eine Figur, sie ist in wenigen Zügen angedeutet, die partiellen Handlungen müssen nun vom Zuschauer in das Bild einer Person *ausgearbeitet* werden. Empathisch hergestellte Vorstellungen von Personen sind gegenüber dem, was Texte von ihnen zeigen können, *expandiert*. So, wie Zeichen im Zeichenprozess in *more developed signs* übersetzt werden müssen (nach den Worten Charles Sanders Peirce), müssen Handlungen von Figuren zu Konstrukten von Personen entwickelt und deren personale Charakteristiken entworfen werden; die Figur ist als sozialer oder soziopsychologischer Typus in sein Milieu hinein zu interpretieren. Eine Figur zu empathisieren, bedeutet also, rezeptive Arbeit aufzuwenden. Es handelt sich um Ableitungen und Typifizierungen, wie sie ähnlich auch im Alltagsleben vorgenommen werden

müssen. Ich betrachte diese Prozesse hier als *analytische Bewegungen*, die die Figur nicht nur in den Horizonten der Ziele der Figur selbst zu lesen versuchen, sondern in einen viel weiteren Kontext einbetten – es geht vor allem um die Auslotung von normativen Rahmen und Handlungsbegrenzungen, in denen oft die Genrebindung des Geschehens wesentlich besteht. Vieles an diesen Prozessen mag *automatisiert* ablaufen und sich auf Schemata und Stereotypen stützen. Gerade Nebenfiguren gelangen kaum über diese stereotypische Flachheit hinaus. Ein Schaffner ist ein Schaffner, er tut seinen Job, er hat eine professionelle Rolle. Das genügt in vielen Szenarien, ihn *ausreichend* zu empathisieren. Und manche Angebote bieten funktionierende Geschichten mit Figuren an, die kaum je die Flachheit des Stereotypischen überschreiten (man denke an Fernsehserien!).

Nun sind aber die empathischen Prozesse *selbststeuernd*. Es gibt ein *Selbst-Management* der empathischen Rekonstruktion der Figur. Und hier können nun verschiedene Varianten auftreten, die kaum vom Text gesteuert werden, sondern die als *Empathisierungsstile* gefasst werden können.

- (1) Da kann einer den empathischen Prozess *blockieren*, sich in einem engen Sinne *antiempathisch* verhalten. Er weigert sich, die Figur zu modellieren.
- (2) Da kann ein anderer die empathische Detailliertheit *unterdrücken*, die er erzielen könnte, würde er sich um die Figur bemühen.
- (3) Ein dritter kann sich darum bemühen, das Empathisieren zu *intensivieren*, als wollte er die Figur einer regelrechten Analyse unterziehen.

Zwei Faktoren beeinflussen den empathischen Prozess ganz maßgeblich: *Empathiebereitschaft* und *Empathiefähigkeit* – beide wirken modifizierend auf ihn ein. Er ist ein Prozess in der Regie und in der Verantwortung des Zuschauers. Allerdings gibt es große Differenzen zwischen den beiden Faktoren. Empathiebereitschaft kann von Abend zu Abend variieren. Sie ist jeweils „voreingestellt“ und ähnelt darin den *default values* aus der Schematheorie. Man kann die Empathiebereitschaft bewusst beeinflussen und sie durch Instruktionen verändern. Die Empathiefähigkeit ist dagegen eine Begrenzung, die der Zuschauer in die Rezeption mitbringt und die es ihm unmöglich macht, manche Figuren von innen her nachzuzeichnen.

Schichtungsmodell II

Empathisieren ist also ein denkbar komplizierter und vielgestaltiger Prozess. Brinckmann (1997) bringt den Sympathie-/Antipathie-Effekt in Verbindung mit

- (1) spontaner *Zuneigung* und
- (2) der jeweiligen *Erzählperspektive*, aber auch
- (3) der *moralischen Billigung* und der *geteilten Lebensanschauung*.

So können gefühlsbetonte Einstellungen entstehen, die mit dem emotionalen Befinden der Figur nichts zu tun haben – „wie etwa Rührung, Belustigung, Abscheu oder Mitleid angesichts einer Person, die ihrerseits gerade Angst empfindet“ (Brinckmann 1997, 63). Empathische und sympathische Reaktionsformen sind unabhängig voneinander, sie können sogar einander widersprechen. („So ist es möglich, im Kino gleichzeitig zu hoffen und zu fürchten, dass ein Mörder gefasst wird“ [63].) Und sie bleiben in ästhetischer Distanz zum Material, das die Prozesse auslöst und steuert: Man kann nämlich

(4) die *schauspielerische Leistung* wahrnehmen und bewundern (oder verwerfen), ohne dass es wichtig wäre, ob eine Figur Prot- oder Antagonist wäre und Sym- oder Antipathien genösse.

Aspekte und Schichten des gleichen Prozesses also. In einer anderen Aspektivierung lässt sich auch mit einem Stufen-Modell der empathischen Beteiligung arbeiten. Es umfasst in einer ersten Vorstellung fünf qualitativ unterschiedliche Stufen:

(1) Im ersten Schritt ist die *Geschichte als Raum der intentionalen Beteiligung* von Figuren an einem Geschehen aufzubauen, seien die Intentionen von der Geschichte diktiert (reaktive Helden) oder von ihnen selbst in die Geschichte hineingetragen (initiative Helden). Die Geschichte wiederum gehört in einen generischen Kontext, der auch als Vorentwurf möglicher und wahrscheinlicher Figurenintentionen anzusehen ist.

(2) Sodann ist die *Szene als intentionales Feld* zu konturieren, in dem die Figuren nicht isoliert, sondern als kleines soziales System fungieren, so dass Figuren als reziproke, als oppositionelle, als voneinander unabhängige, einander behindernde usw. Größen erkennbar werden. Dabei gilt es, intentionale Orientierung von Figuren hinsichtlich der Handlungsmöglichkeiten, der Wahrscheinlichkeit von Handlungserfolgen (oder -misserfolgen) abzuschätzen. Die Szene ist dabei auch der nähere Kontext, der das Verhalten von Figuren als Ausdruck von intentionalen Orientierungen, aber auch von Blockierungen, von internalisierten Reglementierungen lesbar macht, die das abgebildete Subjekt daran hindern, Intentionen auszuleben (moralisches Diktat, Klassenbindung etc.). Beispiele finden sich in den Filmen James Ivorys wie *THE REMAINS OF THE DAY* (Großbritannien 1993).

Gelegentlich findet sich, noch unterhalb des Szenenniveaus, der Rahmen der einzelnen Handlung, der empathische Tätigkeit binden kann. Vor allem misslingende oder nur schwer vollziehbare Handlungen sind zu nennen. Ich nehme die Handlung aber als einen Sonderfall der Szenenbindung des Intentionalen, weil gerade handlungsdominierte Filme wie Slap-

stickfilme zeigen, dass sich einzelne Handlungen zu ganzen Handlungsszenen ausweiten können, in denen die einzelnen Aktivitäten eigentlich Handlungsversuche zu einer beabsichtigten Handlung sind.

(3) Über die intentionalen Rahmen von Geschichte und Szene hinaus ist die *Affektorientierung von Figuren* Gegenstand von Aneignung – Wünsche, Ängste, Hoffnungen etc. Zum Teil sind Affekte nahe liegend und aktionsabhängig. In Spannungsszenen geht es gelegentlich um das Überleben der Figur, um das Wiedergewinnen von Initiativität usw. Hier entsteht ein affektives Nahfeld, in dem Figuren verstanden werden können (und das ich an anderer Stelle „Problemfeld“ genannt habe). Zum Teil sind Affekte aber weniger nahe liegend und beziehungsabhängig. Gedacht ist dabei vor allem an intendierte (oft kaum erreichbare) soziale Beziehungen, seien sie familiärer Art, seien sie erotischer Natur. Hier entsteht ein Feld der Wünsche, dem die Erfahrung des Wirklichen und das Wissen über sie entgegenstehen.

(4) Schließlich ist die *Realisierungsebene* abzugleichen mit den Zuschreibungen, die die Figuren und das Geflecht der Beziehungen haben. Es kann durchaus geschehen, dass der realistische Modus der Repräsentation aufgegeben wird, dass die Geltung des Szenischen oder des Diegetischen hinter die Affektorientierung von Figuren zurücktritt. Im Falle subjektivisierender Einsprengsel in die erzählte Welt ist der Wert wiederum deutlich: hier geht es darum, im Auseinanderfallen von Realität und subjektivem Bild die Figur zu charakterisieren. In anderen Fällen – vor allem an Textschlüssen – geschieht der Übergang schleichend, die Zentrierung auf die Figur wird nicht mehr zurückgebunden in den Rahmen der Diegese. Diese Ebene habe ich oben *reflexiv* genannt, weil sie mit Fokalisierungswechseln arbeitet und daraus einen Impuls gewinnt, der die Entwicklung der Geschichte bedenkt und als besondere greifbar macht.

(5) Am Ende ist zu berücksichtigen, dass Affekte nicht eingeboren und eine anthropologische Tatsache sind, sondern *kulturell* hervorgebracht oder überformt und verbunden sind mit globalen Wertorientierung und Wertmustern, die zum einen die Akzeptabilität von Affekten, zum anderen ihre Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit festlegen. Dass die Vereinigung zum Paar oder zur Familie als Schlusspunkt einer affektuellen Bewegung zweier (oder mehrerer) Figuren aufeinander zu angesehen ist und als Schluss einer Geschichte funktionieren kann, liegt an mehreren Gründen: dass der jeweils andere in der Affektbewegung von Figuren vermeint und intentionales Ziel ist (so dass es eine „interne Schließungstendenz“ gibt), und dass die Vorstellung des Paares oder der Familie kulturelle Wertgegenstände sind, so dass das Zusammenkommen der Figuren einem gesellschaftlichen Projekt entsprechen und auch in dieser Hinsicht die Schlie-

ßung möglich wird. Weitaus schwieriger sind die negativen Formen affektuelle Bindung zu verstehen –

- die Bindung des Hasses wie in Ridley Scotts *THE DUELLISTS* (Großbritannien 1977) oder in Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (Großbritannien 1975),
- die Bindung der Rache wie im Motivkreis der Rachegegeschichten,
- der Affekt des Töten-Wollens wie in den Serienmördergeschichten,
- die Motive des extremen Altruismus und der Selbstaufgabe, wie sie manchmal als paradox-heldische Tugenden gefeiert werden wie in Roland Joffes *THE MISSION* (Großbritannien 1986) oder als heldische Taten wie in *MORGENROT* (Deutschland 1937, Gustav Ucicky).

Es fällt auf, dass diese Affektlagen letztlich individuell und asozial sind, wogegen die Paar- und familienbezogenen Tendenzen auf reziproken Wahrnehmungen beruhen und sozialer Natur sind.

Diese fünfte, einen Rahmen von Begründung und letztem Sinn setzende Ebene, ist die Basis für die oben so genannten *Metaintentionen*, die den Figuren als sozialen Wesen und als Repräsentanten sozialer Identität beigegeben sind und die weniger als psychologische denn als kulturelle Tatsachen zu verstehen sind.

Nun sind nicht alle empathischen Reaktionen bündig und schlüssig, nicht immer schließen sich die verschiedenen Komponenten des empathischen Urteils widerspruchlos zusammen. Manchmal geraten die Affekte in Widerstreit, stehen einander gegenüber. Es entsteht ein *diskordanter Affekt*, wie Zillmann (1991) sagt.³

Das empathische Feld

Es ist deutlich, dass *Empathie* hier nicht als partikulare und individuelle Bindung angesehen ist, sondern als eine Aktivität, die sich auf das ganze Feld der Figuren und der Handlungen richtet. Darum umfasst die empathische Bewegung nicht allein eine Versetzung in die intentionale Lage einer „empathischen Figur“, sondern die Nachbildung der intentionalen Orientierungen aller beteiligten Figuren. Zur Empathie gehört die *Konterempathie*, zur Sympathie die Antipathie. Gerade in dieser Eigenschaft zeigen sich Empathie und Sympathie als zwei verschiedene Beziehungen von Zuschauern (oder allgemeiner: von Rezipienten) zu den Figuren der diegetischen Welt: Sympathie ist ein Kontexteffekt, der eine Verankerung der Rezeption im Text möglich macht, der die Nähe des Zuschauers zu Figuren reguliert und vor allem für die moralische Evaluati-

3 Vgl. dazu Zillmann 1991, 155ff; Zillmann/Cantor 1977; Wilson et alii 1986; Zillmann/Bryant 1975.

on einen Ruhepunkt definiert. In vielen Geschichten bilden Sym- und Antipathie Gewichtungen auf einer Skala, finden sich keine wirklich antipathisch empfundenen Figuren. Die Sympathieskala reguliert die Distanz zwischen Rezipient und Figur. Diesem Komplex steht der Empathie-Konterempathie-Komplex entgegen – hier geht es nicht mehr darum, Sorge zu haben um jemanden und dabei eine Erwartung des Geschehens zu entwickeln, in der die Perspektive desjenigen, um den man sich sorgt, enthalten ist. Sondern es geht darum, auch die antagonalen Figuren in einer zusammenhängenden Erwartung zu fassen, die ihre Schädigung, die Minderung der Macht der Figuren, ihre Verletzung etc. ins Auge fasst und die darin den Beziehungstyp „Antagonist“ präzisiert. Empathien wie Konterempathien beschreiben denjenigen, auf den sie gerichtet sind, umfassen wesentlich Handlungs- oder Ereigniserwartungen; und sie stehen nicht allein – Empathien sind von Konterempathien, Konterempathien von Empathien begleitet, bedingen sie, bringen sie hervor. Das empathische Feld ist ein Gefüge reziproker Figurenentwürfe. Gibt es empathische Beziehungen, denen keine konterempathischen zur Seite stehen? Ist ein Film denkbar, der ausschließlich aus konterempathischen Beziehungseffekten zusammengesetzt ist? usw.

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

Dieses macht das besondere an den empathischen Prozessen beim Verstehen von Filmen (und anderen Formen fiktionaler Unterhaltung) aus: Ich bin nicht einer einzelnen Figur gegenübergestellt, sondern einem ganzen Sozialsystem. Die empathische Aufgabe besteht darin, das gegenüber stehende gesamte System zu durchdringen, es hervorzubringen, die Figuren in ihren gegenseitigen Bezügen zu verorten und auszuloten. Das unterscheidet alltägliches Empathieren von jenem im symbolischen Feld der Textrezeption.⁴ Die Frage ist aus allen diesen Gründen auch nicht, wie in der Rezeption das Bild einer Figur aufgebaut wird, sondern wie ein Bild des ganzen Figurenensembles oder gar -systems zustande kommt. Darüber wissen wir wenig, die Forschungslücke ist beklagenswert.

4 Vgl. den kleinen Disput zwischen Feagin (1988) und Neill (1996, 189), worin die Differenz von alltäglicher und imaginativer Empathie bestehe!

Empathie richtet sich also nicht auf einzelne Figuren, sondern ist ein komplexer, auf alle Personen ausgerichteter, differenzierter Reflex auf das Angebot. Das eine und notwendig das andere. Die Personen kooperieren, hängen durch die Handlung zusammen. Entsprechend konfigurieren auch die empathischen Bezüge.

Literatur

- Brinckmann, Christine N. (1997) Empathie mit dem Tier. In: *Cinema* (Basel) 42, pp. 60–69.
- Carroll, Noël (1990) *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. London/New York: Routledge.
- Dorr, Aimée / Doubleday, Catherine / Kovacic, Peter (1984) Im Fernsehen dargestellte und vom Fernsehen stimulierte Emotionen. In: *Wie verstehen Kinder Fernsehprogramme? Forschungsergebnisse zur Wirkung formaler Gestaltungselemente des Fernsehens*. Hrsg. v. Manfred Meyer. München: Saur, pp. 93–137 (Schriftenreihe des Internationalen Instituts für das Jugend- und Bildungfernsehen. 17.).
- Feagin, Susan L. (1988) Imagining emotions and appreciating fiction. In: *Canadian Journal of Philosophy* 18, pp. 485–500.
- Feshbach, Norma Deitch (1989) Fernsehen und Empathie bei Kindern. In: *Empirische Medienpsychologie*. Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München: Psychologie Verlags Union, pp. 76–89.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (film) fiction. In: *Post-theory. Reconstructing film studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 175–194 (Wisconsin Studies in Film.).
- Picard, Rosalind (1997) *Affective computing*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Sapolski, B.S. / Zillman, Dolf (1978) Experience and empathy: Affective reactions to witnessing childbirth. In: *Journal of Social Psychology* 105, pp. 131–144.
- Scheler, Max (1973) *Wesen und Formen der Sympathie*. 6., durchges. Aufl. Bern: Francke.
- Smith, Murray (1995) *Engaging characters. Fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Turvey, Malcolm (1997) Seeing theory: On perception and emotional response in current film theory. In: *Film Theory and Philosophy*. Ed. by Richard Allen & Murray Smith. Oxford / New York: Clarendon Press, pp. 431–457.
- Wilson, B. J. / Cantor, J. / Gordon, L. / Zillmann, Dolf (1986) Affective response of non-retarded and retarded children to the emotions of a protagonist. In: *Child Study Journal* 16,2, pp. 77–93.
- Zillmann, Dolf (1991) Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In: *Responding to the screen: Reception and reaction processes*. Ed. by J. Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, pp. 135–169.
- Zillmann, Dolf / Bryant, Jennings (1975) Viewers' moral sanction of retribution in the appreciation of dramatic presentations. In: *Journal of Experimental Social Psychology* 11, pp. 572–582.
- Zillmann, Dolf / Cantor, J. (1977) Affective responses to the emotions of a protagonist. In: *Journal of Experimental Social Psychology* 13, pp. 155–165.