

auch für die umworbenen Journalisten nicht nur wegen seines anspruchsvollen akademischen Gehaltes, sondern auch wegen der schwer einsehbaren, praxisfremden Dichotomie zwischen Journalismus und Medien kaum nachvollziehbar sein. Wenn Brosda am Ende seiner Ausführungen sowohl theoretische wie empirische „Desiderate“ (S.381) einklagt, so gehört primär seine apodiktische, „klar markierte“ Unterscheidung „zwischen systemisch verfassten Massenmedien und kommunikativem journalistischem Handeln“ (ebd.) erneut auf den theoretischen Prüfstand.

Hans-Dieter Kübler (Werther/Hamburg)

### Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*

München: Wilhelm Fink 2009, 279 S., ISBN-Nr.: 978-3-7705-4588-9, € 34,90

Lange Zeit vergessen (wenn nicht gar verachtet), kehrt derzeit ein Begriff in den Blickpunkt der Film- und Medienwissenschaften zurück: die Einfühlung. Was versteht man unter Einfühlung? Die heute gebräuchlichere, von Edward Titchener eingeführte englische Entsprechung *empathy* und das rückübersetzte Wort *Empathie* bezeichnen im weitesten Sinne das Verstehen des Zustands eines lebenden Gegenübers. Da Empathie aber in Disziplinen wie Psychologie, Neurowissenschaft, Philosophie des Geistes oder Moralphilosophie nicht strikt definiert ist, verfließen häufig die Grenzen zu Nachbarbegriffen wie *sympathy*, Mitleid, Mitgefühl, Nachfühlen, Miteinanderfühlen, Intersubjektivität oder *fellow-feeling*. In einem lesenswerten, von Robin Curtis und Gertrud Koch herausgegebenen Tagungsband wird diese Begriffsverwirrung vermieden, indem der ältere Begriff der *Einfühlung* in den Mittelpunkt gerückt und dieser in seinem ursprünglichen Sinn begriffen wird: als *ästhetisches* Konzept. Der entscheidende Unterschied zwischen Einfühlung und Empathie liegt in den intentionalen Objekten. Empathie wird fast immer auf einen Nachvollzug lebendiger Wesen beschränkt – Einfühlung legt auch ein inneres Miterleben von nicht-lebendigen Objekten wie Gebäuden, Landschaften oder Tönen nahe. Damit erhöht sich schlagartig die Attraktivität des Konzepts für die ästhetische Theorie.

In der Ästhetik hat die Einfühlung ihre Ursprünge in der Romantik des späten 18. Jahrhunderts und der Physiologie Mitte des 19. Jahrhunderts. Am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts verhalfen dann Einfühlungsästhetiker wie Robert Vischer, Theodor Lipps, Karl Groos, Johannes Volkelt, August Schmarsow und der frühe Heinrich Wölfflin dem Begriff zu einem wahren Boom. Da er an einer Schnittstelle zwischen Physiologie, Psychologie, philosophischer Ästhetik und Kunstgeschichte entstand, verband er wissenschaftliche Avanciertheit mit klassischen Disziplinen. Ein weiterer Grund für die Popularität dürfte das tendenziell anti-elitäre, demokratische Versprechen der Einfühlungsästhetik gewesen sein:

Wer das Kunstwerk einfühlernd verlebendigte, brauchte kein bildungsgesättigtes Vorwissen und keine hermeneutischen Interpretationsfinessen mehr. Das eigene genießende Empfinden genügte. (Dies hinderte freilich Theodor Lipps nicht, später selbst auf eine elitäre Linie einzuschwenken – was besonders im Beitrag von Juliet Koss deutlich wird.)

Schon Anfang des 20. Jahrhunderts begann der Abstieg des Begriffs. Wie Robin Curtis in ihrem Überblick nahelegt, war die verzerrende, allenfalls als kreative Fehllektüre zu bezeichnende Verwendung des Begriffs in Wilhelm Worringers äußerst einflussreichem Buch *Abstraktion und Einfühlung* (1907) der Anfang vom Ende. Der Kunsthistoriker Joseph Imorde zeigt in seinem Aufsatz zudem, wie die Einfühlungsästhetik ideologisch missbraucht wurde: Von nationalistischer Seite vereinnahmt und schließlich sogar rassentheoretisch zugespitzt, war sie langfristig schlecht beleumundet. Bei Bertholt Brecht schließlich wurde das Konzept als schurkenhafter Gegenspieler der Verfremdung so stark umgedeutet, dass es dem nahekam, was wir heute Immersion oder Absorption nennen. In der ästhetischen Theorie des politischen Modernismus, die auf Distanzierung statt Nähe setzte, war diese „Verbindung von Einfühlung mit einer Ästhetik der Überwältigung“ (Curtis/ Koch, S.7) verhängnisvoll.

Weshalb nun das gegenwärtige Interesse am Einfühlungskonzept? Verstreut über das Buch stößt man auf eine Reihe von Gründen. In ihrem Vorwort argumentieren die Herausgeberinnen Curtis und Koch, dass die Einfühlung ein neues Licht auf drei Gebiete zu werfen verspricht: die Rolle der Rezeption in der ästhetischen Erfahrung, die Ursachen des emotionalen Bewegtseins und die Erfahrung des Raumes. Im Vergleich mit der Kracauer'schen Zerstreung, der Brecht'schen Verfremdung und dem Intellektualismus des post-strukturalistischen Diskurses sieht Juliet Koss darüber hinaus die Einfühlung als ein „freundlicheres und lebenswürdiges Modell ästhetischen Erlebens“. (S.105) Die Wiederentdeckung der Einfühlung muss also vor dem Hintergrund der film- und medienwissenschaftlichen Wende zur *aisthesis*, zu den Gefühlen, zum Leib gesehen werden.

Das zeigte sich schon Mitte der 90er Jahre in den Arbeiten kognitivistischer Filmtheoretiker wie Murray Smith, Ed Tan oder Carl Plantinga. Für sie spielte der Begriff *empathy* eine zentrale Rolle für die Erklärung von figurenvermittelten Emotionen: Der Zuschauer fühlt sich gewissermaßen ein in die Figur. Ed Tan setzt sich in seinem Beitrag noch einmal differenziert mit der kognitivistischen Position auseinander. Da der Empathiebegriff aber auch bei den Kognitivisten auf lebende Figuren begrenzt bleibt, haben andere Filmwissenschaftler wie Robin Curtis oder Thomas Morsch das umfassendere Einfühlungskonzept ins Spiel gebracht, wenn es um die leibliche Involvierung mit nicht-figürlichen Aspekten des Filmes geht. Im vorliegenden Band zeigt Christine N. Brinckmann, welche Möglichkeiten eine einfühlsame Einfühlungslektüre bietet: In einem wunderbaren, sehr ungewöhnlichen Essay geht sie *en detail* eine Szene aus Eric de Kuypers *Casta Diva* (1982) durch.

Der Band enthält insgesamt zwölf Aufsätze, unter anderem von Giuiliana Bruno (Harvard), Antonia Lant (NYU) und Scott Curtis (Northwestern). Auch wenn viele Beiträge die Rückkehr der Empfindung auf der Bühne der Ästhetik willkommen heißen, lassen wenige den Begriff ungeschoren davonkommen. Ein Grund dürfte das Misstrauen gegenüber diesem ehemaligen Großkonzept sein, das in euphorischer Übertreibung einst als Erklärung für zu viele Aspekte des ästhetischen Erlebens herangezogen wurde – und dabei gleichzeitig andere Punkte unter den Teppich kehrte. Christiane Voss weist daher nicht zu unrecht auf den „strikt antihermeneutischen Zug“ (S.45) und den „Irrationalismus“ (S.46) in der Ästhetik von Theodor Lipps hin. Am Ende der knapp 280 Seiten kommt man um eine zwiespältige Diagnose deshalb nicht herum: Zwar wird dem Patienten durchaus Vitalität unterstellt – quicklebendig wirkt er nach den kritischen Seitenhieben dennoch nicht. Da die rasende Überzeugung eines neuen Vischer, Lipps oder Volkelt nicht in Sicht ist, scheint es unwahrscheinlich, dass die Einführung ihre Erklärungshoheit über die *Gesamtheit* der ästhetischen Erfahrung zurückerobert. Aber das ist gar nicht nötig. Als Erklärung für bestimmte *Teile* der ästhetischen Erfahrung ist das Konzept wieder gern gesehen.

Julian Hanich (Berlin)

### Sven Grampp, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl, Eva Wiebel (Hg): *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*

Reihe Historische Kulturwissenschaften, Bd. 11. Konstanz: UVK 2008, 699 S. ISBN 978-3-86764-073-2, € 59,00

*Revolutionsmedien – Medienrevolution*, der Titel des von Sven Grampp, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl und Eva Wiebel herausgegebenen Sammelbandes umreißt bereits präzise die Spannweite der darin versammelten Aufsätze. Es geht dabei um das Verhältnis von Medialität und Revolution, von Kommunikation und Ereignis. Dass dies viel mit dem Verständnis von Geschichte und Geschichtlichkeit zu tun hat, machen zahlreiche der Beiträge deutlich. „Von Revolutionen spricht man gemeinhin“, so definiert Rudolf Schlögl die Revolution aus der Perspektive des Historikers, „wenn ein tiefgreifender Bruch sozialer und insbesondere politischer Ordnungsmuster diagnostiziert wird. [...] Historisiert ist dieser Begriff insofern, als man dann betont, dass der Revolutionsbegriff sich erst in der Semantik der Neuzeit (seit dem 17. Jahrhundert) herausformte und dann eine ganz spezifische Form des Verhältnisses von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft meinte.“ (S.21)

Mit dem Bezug auf Geschichte, die im revolutionären Bruch sichtbar werde, und Gedächtnis, das diesen Bruch dann erinnernd deutet, knüpft der Band auch an die im Jahr 2004 veröffentlichte Aufsatzsammlung *Die Medien der Geschichte* (Konstanz 2004) an, die von Kay Kirchmann, Marcus Sandl und Rudolf Schlögl

zusammen mit Fabio Crivellari herausgegeben worden war. Neben dem thematischen Bezug auf Geschichte und Gedächtnis nimmt das neue Buch auch eine ähnliche Perspektive auf seinen Gegenstand ein. Die versammelten AutorInnen betrachten das Thema interdisziplinär und eröffnen auf diese Weise interessante Erkenntnisse und Resonanzräume. Ferner finden sich ganz verschiedene mediale Bezüge, von der Erfindung des Buchdrucks über die Telegraphie, das Radio bis zu Film und Fernsehen. Dabei definieren die einzelnen Beiträge ganz eigene Fragestellungen und beziehen sich auf unterschiedliche theoretische Grundlagen. So geht Rainer Leschke in seinem Beitrag der „Revolutionstheorie in der Medien- theorie“ (S.143) nach und bezieht sich dabei ebenso auf Klassiker der Filmtheorie (Béla Balázs) und die „Revolutionierung des visuellen Ausdrucks“ (S.151) wie auf zentrale medientheoretische Ansätze, beispielsweise Hans Magnus Enzensbergens: „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, Marshall McLuhan oder Paul Virilio: Überlegungen zum Verhältnis von Krieg und Medien. In Christoph Ernsts Beitrag „Revolutionsemantik und die Theorie der Medien“ stehen hingegen Niklas Luhmann und Vilem Flusser im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Fokus liegt dabei auf der „digitalen Revolution“. Eine weitere, in vielen Beiträgen aufgeführte Autorin ist die Philosophin Hannah Arendt, die in ihrem Buch *Über die Revolution* (München 2000) grundlegende Überlegungen zum Gegenstand angestellt hatte. So werden theoretische Überlegungen zur Revolution mit solchen über die Medien explizit oder implizit in Beziehung gesetzt, nicht zuletzt auch, um, wie Norbert M. Schmitz in seinem spannenden Beitrag über den mediengeschichtlichen zumeist vernachlässigten Film *La Marseillaise* (1938) von Jean Renoir, die Revolutionsmythen selbst zu hinterfragen und aufzubrechen. Am Beispiel von Renoirs Film und in Abgrenzung zu Eisensteins frühen Filmen versucht Schmitz der Frage nachzugehen, ob es einen „demokratischen Revolutionsfilm“ geben könnte. Denn: die „revolutionäre Erzählung besitzt auch in ihrer ästhetischen (Re-) Formulierung als Revolutionsfilm zweifellos eine mythische Struktur.“ (S.608) Interessanterweise sieht Schmitz nun gerade in Renoirs „geschickte[er] Dramaturgie seines Einführungspathos“ eine Strategie „propagandistischen Dogmatismus“ zu umgehen und so eine „Entideologisierung eines politisch dennoch eindeutiger Filmes“ zu vollziehen (S.602).

Der Band teilt sich übersichtlich in mehrere Kapitel, besonders interessant dabei eine doppelte Perspektive auf das Verhältnis von Medien und Revolution zum einen Medien *als* Revolution, zum anderen Medien *in der* Revolution. Diese Differenzierung erläutert Rudolf Schlögl: „Revolutionen haben immer einen Handlungskern, in dem die interaktive Kommunikation unter Anwesenheit einer zentralen Rolle spielt. Keine Revolution ist ein bloßes Medienereignis. Die Revolution braucht die Präsenz des Körpers und dessen sich selbst stimulierende Dynamik der Menge.“ (S.22) Diesem letzten Punkt geht insbesondere der grundlegende Beitrag von Nicole Wiedenmann zum „Körper der Masse“ im fotografischen Bild nach. Unter Rückbezug auf verschiedene massenpsychologische Ansätze und Massen-