

utb.

Judith Siegmund (Hg.)

Handbuch Kunst- philosophie

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Brill | Schöningh – Fink · Paderborn

Brill | Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen – Böhlau Verlag · Wien · Köln

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Narr Francke Attempto Verlag – expert verlag · Tübingen

Psychiatrie Verlag · Köln

Ernst Reinhardt Verlag · München

transcript Verlag · Bielefeld

Verlag Eugen Ulmer · Stuttgart

UVK Verlag · München

Waxmann · Münster · New York

wbv Publikation · Bielefeld

Wochenschau Verlag · Frankfurt am Main

Judith Siegmund ist Professorin für philosophische Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste. Forschungsschwerpunkte: klassische und rezente Theorien der Kunstphilosophie und Ästhetik, des künstlerischen Handelns, sozialwissenschaftliche Handlungstheorien, Designtheorie, Musikphilosophie, politische Philosophie.

Judith Sigmund (Hg.)

Handbuch Kunstphilosophie

transcript Verlag, Bielefeld

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Mit freundlicher Unterstützung des Forschungsschwerpunkts Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Judith Siegmund (Hg.)

utb-Bandnr. 5841

Print-ISBN 978-3-8252-5841-2

PDF-ISBN 978-3-8385-5841-7

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Lektorat: Norbert Axel Richter

Satz: Michael Rauscher

Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Inhalt

Vorwort <i>Judith Siegmund</i>	9
---	---

I. Kunsthandeln

Autorschaft <i>Judith-Frederike Popp</i>	19
---	----

Handlungswissen <i>Tasos Zembylas</i>	37
--	----

Poiesis <i>Heinz Drügh</i>	49
---	----

Kunst als Praxis / Praxologie der Kunst <i>Anke Haarmann und Harald Lemke</i>	59
--	----

Mimesis <i>Josef Früchtl</i>	67
---	----

Verkörperung <i>Sascha Freyberg</i>	79
--	----

Material <i>Martin Mettin</i>	95
--	----

Künstlerische Improvisation <i>Alessandro Bertinotto</i>	109
---	-----

Partizipation <i>Marita Tatari</i>	123
---	-----

Empathie <i>Íngrid Vendrell Ferran</i>	135
---	-----

Artistic Research / Künstlerische Forschung <i>Dieter Mersch</i>	147
---	-----

II. Kunstwerk / Aufführung

Artefakt <i>Martin Hoffmann und Reinold Schmücker</i>	167
--	-----

Kunstwerk <i>Daniel Martin Feige</i>	179
---	-----

Form Florian Arnold	193
Sinn Matthias Vogel	203
Gehalt Harry Lehmann	215
Zeitlichkeit Brigitte Hilmer	229
Philosophie des Bildes Thomas Zingelmann	245
Visual Culture Studies Sigrid Adorf und Antoine Chessex	259
Partitur / Notation Christian Grüny	273
Performance Benjamin Wihstutz	285
Kopie Eberhard Ortland	303

III. Rezeption / Interpretation

Schönheit Constanze Peres	319
Aisthesis Tasos Zembylas	345
Ästhetische Erfahrung Emmanuel Alloa und Christoph Haffter	357
Ästhetische Evidenz Rüdiger Campe	373
Ästhetische Wahrheit Anne Eusterschulte	387
Reflexion Daniel Martin Feige	401
Affekt Francesca Raimondi	413
Geschmack Ruth Sonderegger	427
Präsenz Gerald Siegmund	439
Fiktion Christiane Voss	455

Sehen <i>Eva Schürmann und Christina Kast</i>	467
Hören <i>Martin Mettin</i>	479
Wissen <i>Elke Bippus</i>	493
Kritik <i>Johan Hartle</i>	509
Kunst(philosophie) und (post)koloniale Kritik <i>Michaela Ott</i>	523

IV. Künste und Gesellschaft

Funktionen von Künsten <i>Bernadette Collenberg-Plotnikov</i>	537
Autonomie der Kunst <i>Georg W. Bertram</i>	553
Zweck/Zweckfreiheit <i>Judith Siegmund</i>	565
›Politik‹ und ›die Künste‹ <i>Maria Muhle und Anne Gräfe</i>	579
Künste und Moral <i>Jakob Steinbrenner</i>	597
Künste und Ökonomie <i>Christoph Henning</i>	613
Künste und Digitalität <i>Katerina Krtilova</i>	629
Zeitgenossenschaft <i>Camilla Croce</i>	643
Entgrenzung der Kunst <i>Ines Kleesattel</i>	657
Utopie <i>Ludger Schwarte</i>	671
Personenregister	689
Verzeichnis der Autor:innen	703

Empathie

Íngrid Vendrell Ferran

1. Der Begriff ›Empathie‹ und seine historischen Ursprünge

Auch wenn der Begriff der Empathie bzw. der Einfühlung seine Ursprünge in der Romantik hat und bereits bei Herder und Novalis eine wichtige Rolle spielte, wurde er erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem *terminus technicus* weiterentwickelt, um ein inneres Nachvollziehen zu bezeichnen, das seitens des Zuschauers mit Blick auf lebendige und nicht lebendige Objekte stattfindet.¹ Der Terminus ›Einfühlung‹ wurde von Hermann Lotze zunächst geprägt, um das Affiziertsein von Eigenschaften eines externen Objektes zu bezeichnen. Friedrich Theodor Vischer, Johannes Volkelt und Theodor Lipps übernahmen den Begriff jedoch, um eine aktive Form der Teilnahme an Kunstwerken zu beschreiben, die darin besteht, die Eigenschaften verschiedener Objekte zu fühlen und sich von ihnen berühren zu lassen. Besonders bei Lipps erfuhr der Begriff eine entscheidende Entwicklung. Seinem Verständnis zufolge beruht die Empathie auf unmittelbarer Nachahmung und Projektion. So schreibt er im *Leitfaden der Psychologie* (1903): »Indem ich den Gegenstand apperzipiere, erlebe ich als von ihm herkommend, oder in ihm, als apperzipiertem, liegend, einen Antrieb zu einer bestimmten Weise des inneren Verhaltens. Diese erscheint als durch ihn gegeben, mir von ihm mittgeteilt.«² Ausgehend von dieser Grundidee unterscheidet er zwischen vier Formen der Einfühlung, welche er als Tätigkeitseinfühlung, Stimmungseinfühlung, Natureinfühlung und Einfühlung in die sinnliche Erscheinung anderer bezeichnet.³

Unter dem Einfluss Lipps' und in Auseinandersetzung mit ihm entwickelte sich die ›Einfühlung‹ zu einem zentralen Begriff der Ästhetik, der dazu dienen kann, bestimmte Aspekte unserer Beschäftigung mit Kunst zu erläutern. Zeugnis dieses Einflusses sind etwa die experimentalpsychologischen und phänomenologischen Arbeiten Geigers über

1 Vgl. Für die Ursprünge des Begriffes: Stueber 2006 und Curtis und Koch 2009.

2 Lipps 1903a: 187.

3 Lipps 1903b: 96–223.

die Einfühlung. Konkret untersuchte Geiger zwei Formen der Einfühlung. Die erste Form ist die Einfühlung in die Gefühle der Kunstfiguren. Diese Form der Einfühlung war für ihn nicht nur deswegen ästhetisch relevant, weil sie es uns ermöglicht, die Schicksale der Figuren mitzuerleben, sondern auch, weil sie uns die ästhetischen Werte eines Kunstwerks zugänglich macht. In der Tat ist die Einfühlung in Kunstfiguren nach Geigers Auffassung nicht von einem sentimentalischen Interesse, uns von einem Kunstwerk emotional berühren zu lassen, sondern von einem Interesse an seinem ästhetischen Wert geleitet. Die andere Form der Einfühlung, die er untersucht, ist das Phänomen der Stimmungseinfühlung. Dabei geht es um die Einfühlung in Stimmungscharaktere eines Kunstwerkes wie etwa in die Heiterkeit oder die Melancholie einer Landschaft in einem Gemälde.⁴

Die Konjunktur des Einfühlungsbegriffs wurde mitunter auch kritisch betrachtet. Im Rahmen der Lipps-Rezeption vertrat Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1908) die Auffassung, dass die Einfühlungsästhetik für weite Bereiche der Kunst nicht anwendbar sei, weil sie dem nicht gerecht werden könne, was in anderen Zeiten und sozialen Kontexten als Kunst gelte. Seiner Meinung nach muss die Ästhetik nicht nur von einem Einfühlungsdrang, sondern auch von einem Abstraktionsdrang des Menschen ausgehen, welcher Schönheit im »lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit« findet.⁵

Insoweit eine Einfühlung auch in reale andere Menschen und nicht nur in Kunstfiguren möglich ist, wurde der Begriff nicht nur für die Ästhetik, sondern auch für die Ethik relevant. Wenn Titchener den Begriff als »empathy« ins Englische übersetzt, trägt der Terminus bereits diese zweifache Bedeutung als Form des Sich-in-ein-Objekt-Einfühlens und als Form des Fremdverstehens.⁶ Im englischsprachigen Raum führte die Verwendung des neuen Begriffs der »Empathie« als Bezeichnung für das Verstehen von anderen Lebewesen dazu, dass der hierfür bis dahin gebräuchliche Begriff der »Sympathie«, wie man ihn etwa bei Adam Smith findet,⁷ in den Hintergrund rückte.

Empathie als eine Form der Erfahrung des Anderen wurde besonders in der Phänomenologie Gegenstand starker Kontroversen. Exemplarisch dafür ist die Arbeit Edith Steins *Zum Problem der Einfühlung* (1917). Einfühlung ist für Stein hier weder Nachahmung noch Projektion, sondern eine Form der Vergegenwärtigung der Erfahrung des Anderen. Konkret definiert sie die Einfühlung als einen »Akt[,] der originär ist als gegenwärtiges Erlebnis, aber nicht-originär seinem Gehalt nach.«⁸ Dieser Definition zufolge handelt es sich bei der Einfühlung um einen Prozess, in dem uns die Erfahrung des Anderen als *seiner* Erfahrung gegeben wird. Dabei *vergegenwärtige ich* die Erfahrung des Anderen (d. h.

4 Geiger 1911 und 1914.

5 Worringer 1919, S. 4.

6 Titchener 1909, S. 21.

7 Smith 2010.

8 Stein 1917, S. 9.

die Vergegenwärtigung ist originär), aber die *vergegenwärtigte Fremderfahrung* gehört zu dem Erfahrungshorizont des Anderen, und als solche ist sie mir gegeben (daher ist die vergegenwärtigte Fremderfahrung als Inhalt meiner Vergegenwärtigung nicht originär). Interessanterweise war für Stein nicht nur die Einfühlung in Mitmenschen, sondern auch die Einfühlung in Kunstfiguren möglich. Diese Idee würde später von Roman Ingarden in seinen Arbeiten über das literarische Kunstwerk aufgenommen und weiterentwickelt.

Heutzutage wird der Terminus hauptsächlich dafür verwendet, eine bestimmte Form der sozialen Kognition zu bezeichnen, bei der uns die Erfahrung des Anderen bewusst wird. In dem konkreten Bereich der Ästhetik und der Philosophie der Kunst bezeichnen der alte Begriff der Einfühlung sowie der Neologismus Empathie eine Form der Teilhabe an dem Geschehen der Kunstfiguren; es gibt dabei aber keine klar definierten Grenzen zwischen beiden Termini. Die Mehrheit der heutigen Publikationen versteht Empathie in diesem Sinne. Die Möglichkeit einer Empathie mit nicht lebendigen Aspekten der Kunst wird dagegen kaum oder nur ausnahmsweise berücksichtigt.⁹

Diese verwickelte Begriffsgeschichte hat zu einer Mehrdeutigkeit der Termini ›Empathie‹ und ›Einfühlung‹ geführt, welche heute nicht selten für Verwirrung sorgt und es notwendig macht, akkurate Debatten über ihre Objekte, Typen, Stufen und Mechanismen zu führen.¹⁰ In diesem Beitrag werde ich vier Aspekte des Empathiebegriffes untersuchen, die besonders für die Ästhetik und die Philosophie der Kunst relevant sind. Konkret werde ich die Empathie von anderen Formen der Anteilnahme an Kunstfiguren abgrenzen, die Funktion der Imagination und der Gefühle bei der Empathie für Kunstfiguren näher bestimmen und den epistemischen, moralischen und ästhetischen Wert der Empathie für die Kunst thematisieren.

Um diese Aspekte zu untersuchen, werde ich von einer ›Kontinuitätsansicht‹ ausgehen, der zufolge sich die Empathie in der Kunst nicht grundlegend von der Empathie für unsere Mitmenschen unterscheidet.¹¹ In beiden Fällen machen wir Gebrauch von derselben menschlichen Fähigkeit, die darin besteht, die mentalen Zustände Anderer zu erfassen und mitzuerleben, so dass wir nicht von einem radikalen Unterschied sprechen können. Dennoch gibt es einige Nuancen, die typischerweise in der Kunstempathie im Vordergrund stehen und je nach Kunstgattung eine andere Form annehmen. Diese Spezifität hat mit folgenden drei Aspekten zu tun: 1) dem ontologischen Status der Figuren (fiktiv, historisch etc.); 2) den verwendeten Medien (Musik, Narrativ, Darstellung, Skulptur, bewegte

9 In Coplans und Goldies Sammelband über Empathie (2011) behandelt beispielsweise nur ein einziger Beitrag die Empathie mit Objekten.

10 Vgl. für einen Überblick: Breyer 2013, Coplan/Goldie 2011, Curtis/Koch 2008. Für spezifische ästhetische Debatten: Hagener/Vendrell Ferran 2017, Schmetkamp/Vendrell Ferran 2019.

11 Die entgegengesetzte Ansicht behauptet, die ästhetische Empathie unterscheide sich radikal von der Empathie für Mitmenschen. Eine dritte Option ist Feagins »Analogieansicht«, der zufolge bei der Kunstempathie die Bedingungen der Empathie mit Mitmenschen nicht erfüllt sind, jedoch analoge Bedingungen an ihre Stelle treten (Feagin 1996, S. 95).

Bilder etc.) und Techniken (Rhythmus, Klang, Stil, Sprache etc.), um die Fremderfahrung zu präsentieren; und 3) dem Einbezug der Imagination bei der Teilnahme am Kunstwerk (etwa in Form eines Anschauens im Fall von Bildern oder einer Vorstellung über die Narration im Fall von Literatur). Diese Eigentümlichkeiten jeder Kunstform werfen spezifische Fragen auf, etwa nach der Möglichkeit der Empathie für den Autor oder die Autorin der Fiktion, der Empathie des Schauspielers oder der SchauspielerIn für die dargestellte Figur, der Empathie mit dem Medium der Darstellung selbst oder der Empathie für Elemente des Kunstuniversums wie eine ›Atmosphäre‹, die ich in diesem Beitrag nur kurz streifen werde.

2. Empathie und ähnliche Formen der Anteilnahme an Kunstfiguren

Oft werden als Empathie verschiedene Formen der Anteilnahme an Kunstfiguren bezeichnet, die aber streng genommen keine Empathie im Sinne einer Erfahrung des mentalen Lebens der Figur sind.¹² Es soll daher an dieser Stelle eine Abgrenzung der Empathie von ähnlichen Phänomenen erfolgen.

Empathie soll zunächst von der bloßen Perspektivenübernahme unterschieden werden. Die Perspektivenübernahme kommt in zwei Varianten vor: Während wir uns bei der ›ichzentrierten Perspektivenübernahme‹ vorstellen, wie es *für uns* wäre, die Figur zu sein, stellen wir uns bei der ›duzentrierten Perspektivenübernahme‹ vor, wie es *für die Figur* ist, in der Situation der Figur zu sein. Keine dieser beiden Formen der Perspektivenübernahme ist allerdings Empathie im eigentlichen Sinne des Wortes. Erstens erfordert Empathie nicht immer die Übernahme der Fremdperspektive; sie kann auch unmittelbar beim Anblick des Anderen auftreten, ohne dass wir uns seine Situation vorstellen müssen. Zweitens geht es bei der Empathie nicht bloß um eine Vorstellung der Erfahrung des Anderen, sondern um ein wirkliches Miterleben derselben.

Empathie ist auch nicht mit Gefühlsansteckung zu verwechseln. Bei Letzterer lassen wir uns von den affektiven Zuständen der Figur (oder manchmal auch von anderen affektiven Qualitäten des Kunstwerks) mitreißen. Anders als bei der Gefühlsansteckung setzt Empathie nicht voraus, dass wir dasselbe wie die Figur empfinden. Um für die Trauer der Figur Empathie zu empfinden, müssen wir selbst nicht traurig sein. Darüber hinaus ist es eine weitere Voraussetzung für das Vorliegen von Empathie, dass der Daseinsunterschied zwischen dem Ich und der Figur gewahrt wird: Es muss uns bewusst sein, dass die Erfahrung, die wir gerade miterleben, zu dem Lebenshorizont der Figur gehört. Bei der Gefühlsansteckung wird dagegen die Subjekt-Objekt-Differenz aufgehoben.

Des Weiteren soll die Empathie auch von der sogenannten ›Einsfühlung‹ abgegrenzt werden. Wie bei der Gefühlsansteckung wird bei der Einsfühlung die Subjekt-Objekt-Differenz aufgehoben. Im Gegensatz zur Gefühlsansteckung ermöglicht diese Aufhe-

¹² Vgl. Für eine detaillierte Abgrenzung Vendrell Ferran 2018.

bung es uns bei der Einfühlung jedoch, eine neue Erfahrung zu machen. Wie Moritz Geiger gezeigt hat, kann das Erlebnis der Einheit mit dem Kunstobjekt zu einer Ausweitung des Ichs führen, etwa indem ich die Stimmung des Objekts miterlebe.¹³ Bei der Empathie bleibt der Daseinsunterschied zwischen Subjekt und Objekt dagegen bestehen.

Empathie darf nicht mit Identifikation verwechselt werden. Der Begriff der Identifikation im Sinne einer Identität ist als solcher umstritten.¹⁴ Aufgrund von Informationsunterschieden sind die Erfahrungen des Subjekts und die der Figur in der Regel nicht deckungsgleich: Die Figur mag von einer Gefahr nichts wissen und daher fröhlich sein, während wir uns um sie fürchten, weil uns bewusst ist, dass sie sich in Gefahr befindet. Aber auch wenn die Erfahrungen beider deckungsgleich sind, können diese Erfahrungen unterschiedliche Objekte haben: Die Figur A betrauert den Tod der Figur B, während sich meine Trauer direkt auf die Trauer der Figur A richtet. Weniger umstritten ist dagegen die Verwendung des Begriffs im Sinne einer Ähnlichkeit oder einer Wunschidentifikation, um Prozesse zu bezeichnen, bei denen wir uns an die Figur binden, weil sie unseren Idealen entspricht, uns ähnlich ist usw.¹⁵ Diese Prozesse sind aber nicht mit Empathie zu verwechseln. Denn bei der Empathie kann die Erfahrung der Figur von uns erfasst werden, ohne dass eine Bindung mit der Figur besteht.

Philosophiegeschichtlich betrachtet wurde bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts der Terminus ›Sympathie‹ verwendet, um das Phänomen zu bezeichnen, das man heute als Empathie kennt. Es besteht mittlerweile ein Konsens darüber, dass wir bei der Sympathie die Situation der Kunstfigur verstehen und darauf mit Mitleid oder Sorge reagieren, während wir bei der Empathie die Erfahrung der Figur erfassen und miterleben, ohne notwendigerweise mit einem Gefühl des Mitleids oder der Sorge darauf zu reagieren. Diese Unterscheidung wird oft anhand der Figur des ›empathischen Folterers‹ veranschaulicht, der sehr wohl die Schmerzen des Anderen erlebt, ohne dass er deswegen den Anderen bemitleidet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass uns bei der Empathie die Erfahrung der Figur gegeben ist, ohne dass wir notwendigerweise dasselbe fühlen und ohne dass die Trennung zwischen Subjekt und Figur aufgehoben wird. Grundlegend für die Empathie ist daher, dass wir das erleben, was zum Erleben eines Anderen gehört.

3. Die Funktion der Imagination bei der Empathie mit Kunstfiguren

Im Zusammenhang mit dieser Auffassung der Empathie stellt sich die Frage, wie wir uns mit den Erfahrungen von Kunstfiguren beschäftigen. Damit sind sowohl frei erfundene Figuren in Fiktionen als auch dokumentarisch dargestellte Figuren gemeint. Ich möchte

¹³ Geiger 1911, 38. Für die Einfühlung mit der Natur vgl. Schloßberger 2019.

¹⁴ Vgl. für eine Diskussion des Begriffs Carroll 1990; Gaut 2010; Hampe 2014.

¹⁵ Jauss 1977.

hier die Funktion der Imagination bei der Empathie mit Kunstfiguren besprechen. Denn auch wenn die Mittel, mit denen uns die Kunst die Erfahrungen der Figuren zugänglich macht, sehr vielfältig sein können, so richten sich doch alle auf die eine oder andere Weise auf unsere Vorstellungskraft.

In der heutigen Debatte über die Empathie mit Mitmenschen gibt es hauptsächlich drei konkurrierende Erklärungsmodelle: 1) die Theorie-Theorie, 2) die Simulationstheorie und 3) die Theorie der direkten Wahrnehmung. Laut der Theorie-Theorie besitzen wir – wenn wir mit dem anderen Empathie empfinden – eine Theorie des Geistes, aus der wir Schlussfolgerungen ableiten. Die Beobachtung eines bestimmten Verhaltens des Anderen führe uns dazu, auf einen bestimmten mentalen Zustand zu schließen, weil wir eine Theorie über die Verbindung zwischen Verhalten und geistigem Zustand besitzen.¹⁶ Für die Simulationstheorie versetzen wir uns dagegen dank unserer Vorstellungskraft in die Situation des Anderen und rufen einen ähnlichen Zustand in uns hervor, ohne dass dafür eine Theorie nötig wäre.¹⁷ Wiederum anders ist die Theorie der direkten Wahrnehmung, der zufolge uns der Andere schon in unserer Wahrnehmung als anders gegeben ist. Wenn wir den Anderen wahrnehmen, haben wir bereits Zugang zu seiner Gefühlswelt.¹⁸

Im Bereich der Ästhetik und der Philosophie der Kunst hat von diesen drei Theorien die Simulationstheorie am meisten Anerkennung erfahren. Anders als die Theorie-Theorie führt die Simulationstheorie nicht zu einer Über-Intellektualisierung des Geistes und kann außerdem sehr basale Formen der Empathie erklären, die unmittelbar geschehen, ohne dass wir dafür eine Theorie haben müssen. Darüber hinaus bleibt die Simulationstheorie im Gegensatz zur Theorie der direkten Wahrnehmung nicht auf Fälle begrenzt, in denen der Andere direkt wahrgenommen wird. In der Tat ist es so, dass die Simulationstheorie erklären kann, wie Empathie für Menschen und Figuren, die außerhalb unseres Wahrnehmungsvermögens sind, stattfindet. Dagegen kann die Theorie der direkten Wahrnehmung nicht erklären, wie Empathie für Figuren möglich ist, die wir – etwa in der Literatur – nicht direkt wahrnehmen.

Eines der Hauptprobleme der Simulationstheorie besteht jedoch darin, dass sie in der Mehrheit ihrer Ansätze ichzentriert bleibt. Wenn wir in uns durch Simulationen einen ähnlichen mentalen Zustand erzeugen, bleibt fraglich, inwiefern uns die Figur als ein Anderer gegeben ist oder vielmehr als ein Konstrukt des simulierenden Subjekts zu verstehen ist, in das hinein es sich dann projiziert. Ferner ist die Annahme, dass wir in uns einen ähnlichen Zustand erzeugen, problematisch. Empathie setzt nicht immer voraus, dass wir etwas Ähnliches empfinden. Wir können mit der Trauer der Figur Empathie empfinden, ohne dabei traurig zu sein. Darüber hinaus geht die Simulationstheorie davon aus, dass die im Subjekt erzeugten ähnlichen mentalen Zustände in einem Offline-Modus

16 Carruthers/Smith 1996.

17 Currie/Ravenscroft 2002; Feagin 1996.

18 Zahavi 2011.

bestehen, so dass sie kaum Auswirkungen auf den Rest unserer Psyche haben. Dennoch führen durch Empathie erzeugte Erfahrungen sehr oft dazu, unser Handeln zu motivieren und unser Denken zu beeinflussen. Schließlich reduziert dieser Ansatz die Rolle der Imagination auf das Simulieren, ohne dabei andere Formen des Imaginierens wie etwa das Vergegenwärtigen von Situationen oder die propositionale Imagination, die bei der Auseinandersetzung mit Kunst ebenfalls eine wichtige Rolle spielen, zu berücksichtigen.

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion wird deutlich, dass die Empathie mit Kunstfiguren nur anhand eines Modells erklärt werden kann, das der Imagination eine viel umfangreichere Funktion zuschreibt, als es im Simulationsmodell der Fall ist. In der Tat setzt das Vorliegen von Empathie mit einer Kunstfigur voraus, dass wir an dem Kunstwerk imaginativ teilnehmen und uns das Kunstuniversum vergegenwärtigen, so dass wir uns die Erfahrungen der Figur vorstellen und sie miterleben können.

In diesem Zusammenhang muss ferner berücksichtigt werden, dass die Imagination je nach Kunstmedium unterschiedlich einbezogen wird. So verlangt uns die Literatur ab, dass wir uns die Figuren und das literarische Universum komplett vorstellen. Denn das Einzige, das wir bei literarischen Werken wahrnehmen können, ist das physische Buch, das wir lesen, nicht aber die Figuren und die Szenen, von denen im Werk berichtet wird. Beim Theater und Film dagegen nehmen wir die Figuren wahr. Im Fall des Theaters handelt es sich um eine unmittelbare Wahrnehmung, während beim Film die Figuren auf der Leinwand wahrgenommen werden. In beiden Fällen sehen wir die Erfahrung der Figuren im verkörperten Ausdruck der Schauspielerinnen und Schauspieler. Wiederum anders ist es bei der Malerei und Bildhauerei, wo wir in die zwei- und dreidimensionalen Darstellungen eintauchen müssen, um uns in die Figuren einzufühlen. Bei der Musik dagegen fühlen wir uns hauptsächlich in die Stimmungen ein.¹⁹

4. Die zentrale Bedeutung der Gefühle bei der Empathie mit Kunstfiguren

Gefühle haben bei der Empathie mit Kunstfiguren eine zentrale Funktion. Zum einen beschäftigen wir uns hauptsächlich mit den Gefühlen der Figuren. Zum anderen lassen wir uns von den Gefühlen der Figur selbst affizieren: Wir reagieren auf die Figur und ihre Schicksale mit affektiven Zuständen.

Auch wenn oft zwischen einer kognitiven Empathie, die sich auf die Gedanken, Überzeugungen oder Wahrnehmungen des Anderen richtet, und einer affektiven Empathie, die uns hauptsächlich Gefühle und Stimmungen des Anderen zugänglich macht, unterschieden wird, bietet es sich an, den Terminus Empathie nur für die letztere zu verwenden. Ein Grund dafür ist, dass wir im Alltag nur dann von Empathie sprechen, wenn

¹⁹ Eine Analyse der Empathie in verschiedenen Medien wie Malerei, Film, Literatur und Musik findet sich bei Maibom 2017, S. 283–338.

uns affektive Phänomene erfassen. Darüber hinaus lässt sich kognitive Empathie eher als Gedankenlesen und Perspektivenübernahme verstehen. Unter Gefühlen soll hier nicht nur der Bereich der Emotionen (etwa Freude oder Neid), sondern die ganze Bandbreite von affektiven Phänomenen verstanden werden. Auch wenn in der Debatte über Empathie die Emotionen besondere Aufmerksamkeit erhalten haben, beschränkt sich die Empathie nicht auf sie. Neben Emotionen sind auch Empfindungen (etwa Lust und Schmerz), Lebensgefühle (wie Vitalität, Mattigkeit), Gesinnungen (wie Liebe, Wohlwollen, Hass, Übelwollen) und Stimmungen (wie Heiterkeit oder Melancholie) zu berücksichtigen. Denn nicht selten behaupten wir, mit dem Schmerz, der Vitalität, dem Hass oder der Heiterkeit des Anderen empathisch zu sein, um hier nur ein paar Beispiele zu nennen. Wenn wir Empathie für eine Kunstfigur empfinden, kann sich diese Empathie auf alle diese verschiedenen Aspekte der Gefühlspalette der Figur richten. Man kann etwa mit dem Schmerz, der Mattigkeit, dem Übelwollen, der Melancholie oder der Trauer einer Figur Empathie empfinden.

Darüber hinaus kann man sich auch in andere affektive Elemente des Kunstwerkes einfühlen. Dabei spielen Atmosphären eine wichtige Rolle: Man kann sich in die düstere, heitere, melancholische Atmosphäre eines Romans oder eines Films einfühlen. Gleiches gilt auch für den Rhythmus der Worte in einem Roman, die Sprache einer Filmfigur, die Melodie usw. In dieser Hinsicht ist es möglich, dass bei der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk Empathie auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Das Zusammenspiel dieser verschiedenen Empathieformen kann dann starke Gefühle beim Zuschauen, Zuhören oder Lesen auslösen.

Ferner scheint Empathie selbst ein affektives Phänomen zu sein. Denn sie setzt voraus, dass die Erfahrung des Subjekts mit den affektiven Zuständen des Anderen im Einklang steht. In diesem Kontext wird oft für eine Bedingung der ›interpersonalen Ähnlichkeit‹ plädiert, die genauer betrachtet die affektiven Zustände des Subjekts und des Anderen, mit welchem wir Empathie empfinden, betrifft. Eine Schwierigkeit bei dieser Bedingung besteht jedoch darin, die Kriterien für die Ähnlichkeit festzulegen. Laut einer verbreiteten These, die etwa von Karsten Stueber vertreten wird, müssen die affektiven Zustände des Subjekts und des Anderen einen ähnlichen qualitativen Charakter haben.²⁰ Wenn der Andere traurig ist, muss mein Gefühlszustand in der Empathie eine ähnliche Qualität aufweisen. Feagin und Coplan vertreten die noch stärkere Ansicht, dass beide Zustände identisch sein müssen, um von Empathie sprechen zu können.²¹ Dennoch bleibt hier offen, anhand welcher Kriterien die Ähnlichkeit bestimmt werden kann. Alternativ hat Gallagher dafür plädiert, die interpersonale Ähnlichkeit zwischen der Erfahrung des

20 Stueber 2017, S. 372.

21 Coplan 2011, S. 6 und Feagin 1996, S. 100. Gegen diese starke Auffassung lässt sich allerdings einwenden, dass wir, wenn wir mit dem Leid eines Freundes Empathie empfinden, selbst nicht dasselbe Leid spüren müssen (Gabriel 2014, S. 163–180).

Subjekts und der des Anderen ausgehend von den intentionalen Strukturen der beiden affektiven Zustände zu bestimmen.²² Wir fühlen uns traurig wegen einer Ungerechtigkeit, die der Andere erfahren hat. Unser Gefühl hat eine ähnliche intentionale Struktur wie die Struktur des Gefühls des Anderen. Allerdings sind beide Gefühle nicht identisch, weil wir uns in unterschiedlichen Situationen befinden.

Diese Fragen sind von größerer Bedeutung besonders im Bereich der Kunst. Insbesondere die Frage, inwiefern wir uns in die Gefühlszustände der Kunstfiguren einfühlen können und unsere Gefühlszustände dabei denen der Figur ähnlich sind, ist besonders kontrovers. Denn Kunstfiguren können an sich keine Gefühle haben. Vielmehr ist es so, dass wir, indem wir uns mit ihnen imaginativ beschäftigen, diese Gefühle selbst mitkonstituieren. Kurz gesagt: Die Tatsache, dass wir einer Figur Gefühle zuschreiben und ähnlich wie sie reagieren, impliziert, dass wir uns die Gefühle der Figur zunächst vergegenwärtigen und uns die Imagination dann ermöglicht, diese Gefühle gewissermaßen real zu erleben. Nur dann ist ein Miterleben der Gefühle der Kunstfigur möglich.

Eine positive Konsequenz dieses Miterlebens ist, dass wir unsere eigene Gefühlspalette erweitern können. Diese Funktion der Gefühle bei der Empathie mit Kunstfiguren ist von besonderer Bedeutung. Wenn Empathie uns die affektiven Erfahrungen einer Figur vermittelt und wir in einer vergleichbaren Lage affektiv ähnlich reagieren würden, dann ermöglicht uns die Kunst das Erleben eines weiten Spektrums von Gefühlen, Stimmungen und Gesinnungen. Diese Gefühle sind echte Gefühle, sie motivieren uns zum Handeln und sie beeinflussen unsere gesamte Psychologie genauso wie die Gefühle, die wir empfinden, wenn wir uns in unsere Mitmenschen einfühlen. Somit können wir bei unserer Auseinandersetzung mit Kunst unser Gefühlsrepertoire erweitern, etwa indem wir ein neues Gefühl oder eine unbekannte Nuance eines Gefühls erleben oder ein Gefühl in einer neuen Situation erfahren, die uns sonst nicht vertraut ist. Durch die Empathie mit Figuren können wir auch aufmerksamer oder offener für die Gefühle realer Mitmenschen werden, etwa indem wir durch die Kunst neue Gefühlsmöglichkeiten vermittelt bekommen.

5. Der Wert der Empathie für die Kunst

Zum Schluss soll der epistemische, moralische und ästhetische Wert der Empathie für die Kunst besprochen werden. Sofern uns Empathie mit Kunstfiguren Erkenntnisse über fremde Psychen vermittelt, kann der Empathie eine epistemische Funktion zugeschrieben werden. Gemeint ist damit die Frage, wie die Empathie zum Erwerb von Erkenntnissen verschiedener Art beitragen kann. Gerade weil Empathie uns das innere Leben von Kunstfiguren zugänglich macht, trägt sie auch dazu bei, neue Perspektiven über das Le-

22 Gallagher 2012, S. 360.

ben unserer Mitmenschen zu erwerben. Interessant wird diese Möglichkeit dann, wenn uns die Empathie für eine Kunstfigur den Weg ebnet, uns in Menschen einzufühlen, die sich sehr von uns unterscheiden. Martha Nussbaum spricht in diesem Zusammenhang von der Möglichkeit einer Horizonsweiterung, d. h. einer Erweiterung unserer Perspektiven auf das Leben von Menschen, die zeitlich, örtlich, kulturell, sozial usw. sehr anders sind als wir.²³ In dieser Hinsicht kann uns Empathie mit Kunstfiguren das Fremde und Nichtvermittelbare durch die verschiedenen Mittel der Kunst zugänglich machen. Somit kommt ihr eine Vermittlungs- und Brückenfunktion zu, die nicht nur epistemisch wertvoll ist, sondern sie zu einem politischen Instrument machen kann.

Diese Erweiterung ist allerdings nicht unbegrenzt, denn wenn uns Menschen sehr fremd sind oder sie ganz anders handeln als wir selbst, kann die Empathie auch eingeschränkt werden oder ganz ausbleiben. In der Tat müssen wir auf bereits bekannte Elemente aus unserer eigenen Matrix von Erfahrungen zurückgreifen, um uns die Perspektiven der Figuren vorstellen zu können. Wenn wir keine Anschlusspunkte an unsere eigenen Erfahrungen finden oder uns die Figur bzw. die Erfahrung allzu fremd erscheint, dann stößt unser empathisches Vermögen an seine erkenntnistheoretischen Grenzen. Grund dafür ist, dass man aus der Imagination nicht etwas komplett Neues erfahren kann, das man vorher nicht einmal ansatzweise erlebt oder gekannt hat.

Darüber hinaus wird der Empathie auch ein moralischer Wert zugeschrieben. Indem wir dank der Empathie neue Perspektiven auf das Leben erwerben, werden wir auch für andere Formen des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens sensibilisiert. Dies kann zu einer Befreiung von der Selbstbezogenheit führen, wie Rorty ausführt, und zum Erwerb moralischer Erkenntnisse, wie Nussbaum und Gabriel grundlegend gezeigt haben.²⁴ Es bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass wir durch Empathie mit Kunstfiguren zu prosozialem Verhalten gebracht werden.²⁵ Es ist sogar möglich, wie Feagins Denkfigur des »egoistischen Sentimentalisten« zeigt, dass man für Kunstfiguren sehr sensibel ist, während man sich gleichzeitig vom Schicksal seiner Mitmenschen unberührt zeigt.²⁶

Ferner muss die Einfühlung von Selbstkritik und Selbstreflexion begleitet werden, damit ihr eine moralische Funktion zugeschrieben werden kann. Wir können die Ansichten, die wir durch Einfühlung gewinnen, nicht unreflektiert übernehmen. Denn Kunstfiguren können manchmal moralisch problematisch, voller Vorurteile sein oder sogar verdrehte moralische Ansichten haben. Dies kann vom jeweiligen Autor oder von der jeweiligen Autorin beabsichtigt sein, um uns zum Nachdenken zu bewegen oder uns zu verändern. Manchmal aber spiegeln die Kunstfiguren – vom Autor oder von der Autorin unbemerkt – die Vorurteile einer bestimmten Epoche wider. Nur wenn man sich dieser

23 Rorty 2003, Nussbaum 1990 und Gabriel 1975.

24 Ebd. und Gabriel 1975.

25 Hakemulder 2000, S. 112; Keen 2008, S. 99 und 145.

26 Feagin 2004, S. 190.

moralisch problematischen Aspekte bewusst ist, kann die Empathie mit den Figuren eine moralische Funktion erfüllen.

Schließlich kann der Empathie ein ästhetischer Wert zugeschrieben werden, wie dies John Gibson oder Eileen John erst kürzlich aufgezeigt haben.²⁷ Demnach kann uns Empathie dazu bringen, ästhetische Werte eines Kunstwerks zu erfassen. Weil wir uns durch die Auseinandersetzung mit einem Werk dazu verleiten lassen, uns in die Erfahrungen der Figuren einzufühlen, entdecken wir, wie tief, einleuchtend, bewegend usw. das Werk ist. Dadurch hätte die Empathie nicht nur den instrumentellen Wert, uns Werte zugänglich zu machen, sondern sie selbst wäre das, was ein Kunstwerk ästhetisch wertvoll macht.

Literatur

- Breyer, Thiemo (Hg.) (2013): *Grenzen der Empathie*, München.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror*, New York/London.
- Carruthers, Peter/Smith, Peter K. (1996): *Theories of Theories of Mind*, Cambridge.
- Coplan, Amy (2011): »Understanding Empathy: Its Features and Effects«, in: Amy Coplan/Peter Goldie (Hg.), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford, S. 3–18.
- Coplan, Amy/Goldie, Peter (Hg.) (2011): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford.
- Currie, Gregory/Ravenscroft, Ian (2002): *Recreative Minds*, Oxford.
- Curtis, Robin/Koch Gertrud (Hg.) (2008): *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München.
- Feagin, Susan (1996): *Reading with Feeling. The Aesthetics of Appreciation*, Cornell.
- Feagin, Susan (2004): »The Pleasures of Tragedy«, in: Eileen John/Dominic McIver Lopes (Hg.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings*, Oxford, S. 185–193.
- Gabriel, Gottfried (1975): *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Gabriel, Gottfried (2014): »Fiktion, Wahrheit und Erkenntnis in der Literatur«, in: Christoph Demmerling/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.), *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*, Berlin, S. 163–180.
- Gallagher, Shaun (2012): »Empathy, Simulation, and Narrative«, in: *Science in Context* 25/3, S. 355–381.
- Gaut, Berys (2010): »Empathy and Identification in Cinema«, in: *Midwest Studies in Philosophy* 34/1, S. 136–157.
- Geiger, Moritz (1911): »Zum Problem der Stimmungseinführung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 6, S. 1–42.

27 Gibson 2016; John 2017.

- Geiger, Moritz (1914): »Das Problem der ästhetischen Scheingefühle«, in: *Bericht des Kongresses für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*. Berlin 7.–9. Okt. 1913, S. 191–195.
- Gibson, John (2016): »Empathy«, in: Noël Carroll/John Gibson (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, London/New York, S. 234–246.
- Hagener, Malte/Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.) (2017): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, Bielefeld.
- Hakemulder, Jemeljan (2000): *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-concept*, Amsterdam/Philadelphia.
- Hampe, Michael (2014): *Die Lehren der Philosophie: Eine Kritik*, Berlin.
- Jauss, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München.
- John, Eileen (2017): »Empathy in Literature«, in: Heidi Maibom (Hg.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, Oxford/New York, S. 306–316.
- Keen, Suzanne (2008): *Empathy and the Novel*, Oxford/New York.
- Lipps, Theodor (1903a): *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig.
- Lipps, Theodor (1903b): *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg/Leipzig.
- Maibom, Heidi (Hg.) (2017): *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, Oxford/New York.
- Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford/New York.
- Rorty, Richard (2003): »Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit«, in: Christoph Menke/Joachim Küpper (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M., S. 49–67.
- Schloßberger, Matthias (2019): »Phänomenologie der Naturerfahrung. Einfühlung und Einsühlung mit der Natur bei Geiger und Scheler«, in: Hans Rainer Sepp (Hg.), *Natur und Kosmos*, Nordhausen, S. 1–21.
- Schmetkamp, Susanne/Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.) (2019): *Empathy, Fiction, and Imagination*. Special Issue, *Topoi* 39/4.
- Smith, Adam (2010): *Theorie der ethischen Gefühle*, Hamburg.
- Stein, Edith (1917): *Zum Problem der Einfühlung*, Halle.
- Stueber, Karsten (2006): *Rediscovering Empathy, Agency, Folk Psychology and the Human Sciences*, Cambridge, MA.
- Stueber, Karsten (2017): »Empathy and Understanding Reasons«, in: Heidi Maibom (Hg.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, Oxford/New York, S. 137–147.
- Titchener, Edward B. (1909): *Lectures on Experimental Psychology of Thought Process*, New York.
- Vendrell Ferran, Ingrid (2018): *Die Vielfalt der Erkenntnis. Eine Analyse des kognitiven Werts der Literatur*, Paderborn.
- Worringer, Wilhelm (1919): *Abstraktion und Einfühlung*, München.
- Zahavi, Dan (2011): »Empathy and Direct Social Perception«, in: *Review of Philosophy and Psychology* 2/3, S. 541–558.