

Lothar Mikos

»Wenn die Tränen fließen ...«

Rührung in der Film- und Fernsehrezeption

Nicht alle Zuschauer sind bei ein- und derselben Filmszene angerührt. Der Artikel erklärt, inwiefern das Zusammenspiel aus biografischen Erlebnisstrukturen eines Individuums und der Inszenierung eines Programms unsere Anrührung bedingen.

Wir kennen das alle: Es gibt Szenen in Filmen und Fernsehsendungen, die uns sehr nahegehen. Wir sind gerührt. Eine Geste, ein Blick, eine Bewegung können der Auslöser sein und wir beginnen zu weinen – nicht hemmungslos, weil uns das dann vor den anderen Kinogängern oder den Familienmitgliedern peinlich wäre. Aber darum soll es hier nicht gehen. Vielmehr bedarf es einer Erklärung, warum wir bei manchen Filmen oder Fernsehsendungen gerührt sind.

Grundsätzlich gehören zur Rührung 2 wesentliche Bedingungen:

- 1) ein Film oder eine Fernsehsendung, die so inszeniert sind, dass sie uns rühren können, und
- 2) eine Zuschauerin oder ein Zuschauer, die/der sich rühren lässt – und das hat mit biografischen Erfahrungen zu tun, die im Unterbewusstsein abgelagert sind.

Wenn wir in einer Rezeptionssituation emotional bewegt sind, kann dies auf zweierlei Weise passieren: Wir empfinden Angst und Verzweiflung oder Hoffnung und Zuversicht, sogenannte Erwartungsaffekte (vgl. Bloch 1985, S. 121), die in einem engen Zusammenhang mit Kognitionen stehen,

d. h. wir wissen, dass etwas passieren wird, und empfinden daher Angst oder Hoffnung. Wir können aber auch vergangene Erfahrungen und die mit ihnen einhergehenden Gefühle wiederbeleben. Hierbei handelt es sich um »Emotionen als situative Erlebnisqualität und sinnliche Erfahrung, die auf früheren, lebensgeschichtlich bedeutsamen Erfahrungen« basieren (Mikos 2008, S. 32). Diese lebensgeschichtlich bedeutsamen Erfahrungen beginnen für uns schon im Mutterleib. Daher können auch Kinder bereits – basierend auf ihren Erfahrungen – weinen.

Wie Filme und TV-Sendungen anrühren

Die Empfindungen bei der Rezeption hängen einerseits von unserem Verhältnis zu den handelnden Figuren ab, andererseits von der Darstellung von Interaktionsstrukturen in situativen Zusammenhängen. In der Praxis ist beides miteinander verbunden, da sich Interaktionsstrukturen nur mithilfe von Figuren darstellen lassen. Grundsätzlich muss zwischen Sympathie und Empathie unterschieden werden (vgl. Neill 1996; Smith 1995, S. 82 ff.).

Sichtweise teilen und mitfühlen

Um Sympathie für eine fiktive Figur zu entwickeln, müssen wir sie als Person anerkennen, uns an ihr ausrichten und ihr gegenüber loyal sein.¹ Wir bewerten die Figur auf der Basis unserer eigenen moralischen Position (vgl. Mikos 2008). Entspricht sie unserer

Position, entwickeln wir Sympathie, entspricht sie ihr nicht, entwickeln wir Antipathie. Die Gefühle, die dabei eine Rolle spielen, sind solche, bei denen wir etwas »für« die Figur empfinden. Wir verstehen z. B., dass die Maus Angst vor der Katze hat, und haben deshalb selbst Angst um die Maus, oder dass sich Lars der kleine Eisbär ganz allein auf dem offenen Meer befindet und von seiner Heimat weggetrieben wird (Abb. 1).

Von diesen durch Sympathie hervorgerufenen Gefühlen unterscheidet sich die Empathie. Dabei handelt es sich um eine »geteilte Emotion« (Feshbach 1989, S. 77), bei der wir »mit« einer Figur mitfühlen. Um bei den Beispielen zu bleiben: Wir haben nicht Angst um die Maus, sondern wir haben Angst wie die Maus; wir sind nicht um Lars besorgt, sondern wir empfinden seine Hilflosigkeit, Einsamkeit und Angst. Dieses Mitfühlen ist unabhängig von unserer moralischen Position. Wir müssen jedoch die Situation, in der die Figur sich befindet, verstehen. Dazu bauen Filme und Fernsehsendungen ein sogenanntes »empathisches

Feld« (Wulff 2002, S. 110) auf. Die Gestaltung durch die Erzählung, die Dramaturgie und die Ästhetik verschaffen uns die Möglichkeit, Empathie zu empfinden. Dabei ist es relativ unerheblich, ob die Maus tatsächlich Angst hat oder nicht, entscheidend ist, dass wir als Zuschauer Angst haben, weil die Maus in der entsprechenden Situation Angst haben könnte. Da unsere moralische Position dabei keine Rolle spielt, ist es für uns auch nicht notwendig, die Werte der handelnden Figur zu übernehmen. Empathie findet dann »auf der Ebene körperlicher Aneignung« (Morsch 1999, S. 34) statt. Wir müssen daher nicht die guten Absichten von Simba in *Der König der Löwen* teilen, um im Kampf gegen seinen Onkel Scar mit ihm mitzufühlen. Grundsätzlich kann man jedoch davon ausgehen, dass solche empathischen Prozesse denen der Sympathie nachgeordnet sind (vgl. Smith 1995, S. 103). »In einer konkreten actionreichen Handlungssituation können sie jedoch Eigenständigkeit entfalten und die moralische Position des Zuschauers unterlaufen.« (Mikos 2008, S. 180) Es kann daher unterschieden werden zwischen dem »automatischen Nachvollzug des Gefühlszustands des Anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie)« und der imaginativen Empathie, bei der wir uns in unserer »Vorstellung partiell in die Situation des Anderen versetzen und diese verstehen« können (Bruun Vaage 2007, S. 101).

Körperbezogene und imaginative Empathie

Wenn wir von dieser Unterscheidung ausgehen, dann können wir annehmen, dass für Kinder die körperbezogene Empathie einfacher nachzuvollziehen ist als die imaginative Empathie, setzt Letztere doch ein Verstehen der Situation voraus und ist oft mit Sympathie verbunden. Kinder können also Figuren in fiktionalen Filmen und Fernsehsendungen nur dann sym-

pathisch finden, wenn sie diese Figuren auch moralisch bewerten können. Zugleich befinden sie sich in einem sicheren Rahmen, denn auch wenn sie Angst wie die Maus empfinden oder Wut auf Kampfgegner wie Scar, unterscheiden sich diese Gefühle von denen, die sie in einer realen sozialen Situation empfinden würden. Denn auch wenn sie noch kein Fiktionsbewusstsein entwickelt haben, ist ihnen durch eigene Erfahrung die Situation im Kino oder vor dem Fernseher vertraut. In all den beschriebenen Rezeptionsmustern spielen Emotionen eine bedeutende Rolle, doch deshalb wird noch nicht geweint. Dazu bedarf es eines anderen Musters, des szenischen Verstehens.

Szenisches Verstehen

Das Konzept des szenischen Verstehens wurde in den 1970er- und 1980er-Jahren von Alfred Lorenzer im Rahmen einer sozialwissenschaftlich und interaktionstheoretisch orientierten Psychoanalyse entwickelt.

Exkurs in die Theorie

Nach Lorenzer vollzieht sich die Sozialisation der Individuen in Handlungssituationen, und zwar durch »die lebenspraktische Einbindung in ein Netzwerk von Interaktionen, das aus zahllosen einzelnen [...] Szenen der Abstimmung mit signifikanten (familiären und außerfamiliären) Bezugspersonen geknüpft ist« (Haubl 1994, S. 4). Die Interaktionsbeziehungen sind jedoch oft konfliktuell.

Die Erlebnisse in den Situationen schlagen sich in unserer Erlebnisstruktur nieder. Diese Erlebnisstruktur steuert zum großen Teil unbewusst das weitere Erleben. In ihr sind in unbewussten Szenen oder »szenischen Arrangements« (Lorenzer 1973, S. 141 f.) unsere lebensgeschichtlichen Erfahrungen repräsentiert. Da sich in der sozialen Lebenswelt, in der wir sozialisiert werden, eine ähnliche Lebenspraxis ergibt, sind individuelle Erlebnisstrukturen immer sozial

strukturiert und damit Varianten kollektiver Erlebnisstrukturen.

Soziale Erfahrungen sind visuell und szenisch organisiert

Die Repräsentanzen vergangener Erfahrungen von Interaktionsbeziehungen sind im Wesentlichen visuell und szenisch organisiert, da sie auf erlebten Situationen beruhen. Dabei fasst Lorenzer den Begriff der »Szene« nicht als eine sich in konkreten Interaktionen abspielende, sondern sie kann auch der Fantasie der Individuen entspringen.² Da sich diese Szenen auf Situationen beziehen, in denen wir gehandelt und interagiert haben, bewegen sie sich am Schnittpunkt von »subjektiver Lebenspraxis« und »objektivem Kulturzusammenhang« (Lorenzer 1983).

Das szenische Verstehen richtet sich immer auf ein Verstehen der Situation, denn »das Verstehen der sinnvollen Realität ist gleichbedeutend mit der Fähigkeit, die Beziehungssituation der Subjekte zu ihren Objekten und die Interaktionen der Subjekte zu verstehen« (ebd., S. 141). Szenisches Verstehen spielt sich unterhalb der Sprachebene auf der Ebene präsentativer Symbole ab. In präsentativen Symbolen wird Emotionalität artikuliert. Sie sind Ausdruck sinnlich-symbolischer und sinnlich-unmittelbarer Interaktionsformen und fungieren als Mittler zwischen den bewussten Interaktionsformen, die sich in den sprachlichen Symbolen ausdrücken, und den unbewussten Interaktionsformen.

Situationen werden sinnlich-symbolisch verstanden

»Die sinnlich-unmittelbaren Symbole stellen wegen ihrer größeren Nähe zu den unbewussten Praxisfiguren nicht nur die Repräsentanten für Gefühle und für nicht verbal artikulierbare Le-

bensbeziehungen, sondern sie sind näher auch den unbewussten Praxisfiguren verbunden, die nicht in Sprache aufgenommen werden können, weil sie den sozialen Normen widersprechen.« (Lorenzer 1986, S. 59) Sie repräsentieren die Erfahrungen der sinnlichen Auseinandersetzung mit der Welt, z. B. die Erfahrung des Raumes. Das szenische Verstehen ist auf die unbewussten Praxisfiguren gerichtet und versucht, die individuelle Lebensgeschichte im Rahmen des objektiven Kulturzusammenhangs zu begreifen.

Szenisches Verstehen in Film und TV

Die Aktivität des szenischen Verstehens ist jedoch nicht nur auf das analytische Setting beschränkt, sondern ist eine alltägliche psychische Aktivität im Rahmen unserer Lebenspraxis. Situationen, in denen wir handeln müssen, werden oft szenisch verstanden, weil sie an frühere Erlebnisse in ähnlichen Situationen und die damit verbundenen Beziehungen zu Objekten und Personen erinnern. Wenn szenisches Verstehen jedoch eine alltägliche psychische Aktivität der Individuen ist, ist es auch Bestandteil von Rezeptionshandlungen. Dabei versuchen wir dann nicht, reale Handlungssituationen zu verstehen, sondern repräsentierte Handlungssituationen auf der Leinwand oder dem Bildschirm.

Filme und Fernsehsendungen beziehen sich in ihren Erzählungen auf lebensweltliche Kontexte des Publikums, auf ihre Wissenshorizonte und ihre Bedürfnisse, Wünsche und Fantasien. In ihnen werden Handlungssituationen dargestellt. Dabei entsteht ein Netz von Interaktionen und Beziehungen zwischen handelnden Personen und Objekten. Die Erlebnisstrukturen der Filmfiguren sind ebenso wie die individuellen Erlebnisstrukturen der Zuschauer Varianten kollektiver Erlebnisstrukturen. Auf diese Weise bieten die Filmerzählungen den Zuschauern vor allem über die präsenta-

tiven Symbole Übertragungsangebote und fungieren als Projektionsfläche für unbewusste Wünsche und Fantasien. Sie sind symbolische Repräsentanzen von unbewussten Praxisfiguren, Gefühlen, Interaktionsformen, von in verschiedenen Bewusstseins-ebenen abgelagerten Erfahrungen und Erlebnissen und haben als solche Ähnlichkeit mit Traumbildern, mit Erinnerungsbildern und mit Vorstellungsbildern.

Filme und Serien kommunizieren sinnliche Symbole

Nach Lorenzer ist es Aufgabe der Künste, die unbewussten Praxisfiguren und Erlebniserwartungen in präsentative Symbole zu überführen, »um so neue Lebensentwürfe in der sinnlichen Erfahrung zur Debatte zu stellen« (Lorenzer 1986, S. 60). Filme können dann auf der Ebene der präsentativen Darstellungsmittel – wie Bilder, Töne, Musik – sowohl individuelle wie kollektive unbewusste Erlebnisstrukturen kommunizierbar machen.

Das Anrühren unbewusster Wünsche

In ihrer Thematisierung von Erlebnisstrukturen stehen die Filmerzählungen in Beziehung zu unseren unbewussten Wünschen. Der unbewusste Wunsch strebt nach Erfüllung, »indem er (...) die an die ersten Befriedigungserlebnisse geknüpften Zeichen wieder herstellen will« (Laplanche/Pontalis 1973, S. 635). Im Gegensatz zum Bedürfnis, das an und mit realen Objekten und Personen befriedigt wird, ist der Wunsch gewissermaßen an verlorene Objekte und Personen gebunden, er kann sich nur imaginär in der Fantasie erfüllen. Es sind diese verlorenen Objekte und Personen, die in den Bildern und Erzählungen von Film und Fernsehen auftauchen. Da die unbewussten Wünsche als

Erinnerungsspuren vergangener befriedigender Interaktionsstrukturen lediglich imaginär zu befriedigen sind, bekommen gerade die symbolischen Repräsentationen der unbewussten Wünsche in Filmen für uns eine besondere Bedeutung, lässt sich bei ihrer Rezeption doch wenigstens eine symbolische Befriedigung erreichen, in der das Verlorene zumindest in der Fantasie wiederkehren kann. Die Filmerzählungen verkörpern durchschnittliche Bedeutungsgehalte und bilden so die bewussten und unbewussten Erlebnisstrukturen nur an der Oberfläche ab (vgl. Prokop 1979, S. 80 ff.). Auf diese Weise bleibt es unsere Aufgabe, ihnen in der Rezeption eine konkrete Bedeutung zuzuweisen. Dies geschieht, indem die in den Filmen dargestellten Situationen von uns direkt szenisch verstanden werden, denn szenisches Verstehen ist immer auf Interaktionssymbole bezogen.

Szenisches Verstehen im Filmerleben richtet sich nie auf komplette Filme, sondern immer nur auf in diesen Filmen repräsentierte Situationen. Das bedeutet, dass wir bei jedem Film mit zahlreichen Situationen konfrontiert werden, die wir szenisch verstehen können, weil sie sich auf Grundmuster von Erfahrungen und deren symbolische Transformationen beziehen. Entsprechend den eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen, die wir an den Film und diese Situationen herantragen, kommt es zu einer Lesart des Films, die biografisch verknüpft ist.

In der Rezeption werden Gefühle wiederbelebt

Aufgrund der visuellen Entsprechung von szenischem Arrangement oder Situation im Fernsehen und szenischem Arrangement in unserer Fantasie und Erinnerung können in der Rezeption vergangene Erfahrungen und die mit ihnen verbundenen Gefühlskonstellationen wiederbelebt werden. Szenen der glücklichen Vereinigung Liebender, Szenen der Trennung, Sze-

nen der Anerkennung, Szenen des Ausgeliefertseins etc. können von uns aktualisiert und in der Fantasie ausagiert werden, und die Zuschauer reagieren mit den damit verbundenen Gefühlen, mit Tränen der Freude oder der Trauer, mit Eifersucht, Neid und anderen mehr. In der Filmrezeption sind wir dann psychisch dynamisiert, weil wir in unserer Fantasie ständig zwischen der erzählten Szene im Film und der Erinnerung an die eigene Szene hin- und herschwanken (vgl. ebd., S. 146 ff.). Im Filmerleben komplettieren wir die Erzählungen auf der Leinwand mithilfe unserer eigenen Erfahrungen.

Eigene Erfahrungen komplettieren Szenen

Wie wir einen Film erleben, hängt von unserem Identitätsthema, unserer Erlebnisstruktur und von unserer sozialen Einbindung in den Netzen unserer Lebenswelt ab.

Gelungene Beziehungen und Trennungen

Es sind vor allem 2 Arten von Szenen, die Rührung auslösen: Einerseits sind wir bei Szenen der Anerkennung als Ausdruck einer gelungenen Interaktions- bzw. Objektbeziehung gerührt und andererseits bei Szenen der Trennung oder des Verlusts als Ausdruck einer misslungenen oder beendeten Interaktions- bzw. Objektbeziehung. 2 Beispiele mögen das verdeutlichen. In der romantischen Komödie *Pretty Woman* mit Julia Roberts und Richard Gere gibt es eine Szene bzw. in den Worten von Lorenzer ein »szenisches Arrangement«, das viele Männer zu Tränen gerührt hat. Der alte Firmenbesitzer James Morse legt dem geäulerten Broker Edward Lewis (Richard Gere) die Hand zum Zeichen der Anerkennung auf die Schulter, nach dem Motto: »Gut gemacht, mein Junge!« Diese Geste ist symbolischer Ausdruck für eine geglückte Vater-Sohn-Beziehung. Sie erinnert damit an Interaktionsbeziehungen, die wir

bereits er- und durchlebt haben, seien sie nun selbst glücklich oder nicht gewesen. In *Der König der Löwen* werden wir zu Tränen gerührt, wenn Simba um seinen toten Vater Mufasa trauert. Die Rührung ist hier im Verlust Simbas begründet, der uns sympathisch ist und mit dem wir mitfühlen. Das herzliche Verhältnis von Löwen-Vater und Sohn endet abrupt, zurück bleibt ein trauernder Sohn. Auch das letzte Einhorn rührt durch das Thema des Verlassenwerdens und Alleinseins (Abb. 2).

Die Tränen der Rührung, die vorwiegend von Frauen bei den *Sissi*-Filmen vergossen werden, basieren auf szenischen Arrangements der Anerkennung und der glücklichen, romantischen Liebe. Da die ersten Erfahrungen mit geglückten Objektbeziehungen und Interaktionen bereits in der frühen Kindheit gemacht werden, können auch Kinder bereits bei entsprechenden szenischen Arrangements in Film und Fernsehen gerührt sein. Rührung hat immer mit unseren eigenen Erfahrungen zu tun, ohne sie ist keine Rührung möglich. ■

ANMERKUNGEN

¹ »Anerkennung meint den kognitiven Akt, mit dem ein Zuschauer eine Figur (...) als Person wahrnimmt und versteht. Ausrichtung meint den Prozess, mit dem die Zuschauer (...) in die Perspektive der Figur eingebunden werden und so ihre Handlungen, ihre Sichtweisen und ihre Gefühle verstehen können. Auf der Ebene der Loyalität findet die moralische Evaluation der Figur durch den Zuschauer statt.« (Mikos 2008, S. 178 f.)

² »Fantasien sind nichts anderes als imaginierte Objektbeziehungen, szenische Arrangements, in denen bestimmte Interaktionsmuster ausgelegt sind.« (Lorenzer 1973, S. 142)

LITERATUR

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. Band 1.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

Bruun Vaage, Margrethe: *Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm.* In: *Montage/AV*, 16/2007/1, S. 101-120.

Feshbach, Norma Deitch: *Fernsehen und Empathie bei Kindern.* In: Groebel, Jo; Winterhoff-Spurk, Peter (Hrsg.): *Empirische Medienpsychologie.* München: PVU 1989, S. 76-89.

Haubl, Rolf: *Psychoanalytische Medientheorie. Ein Beitrag zu einer interdisziplinären kritischen Medienwissenschaft und Medienpädagogik.* In: *Medien Praktisch*, 18/1994/1, S. 4-11.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse. (2 Bde.).* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Lorenzer, Alfred: *Spracherstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Lorenzer, Alfred: *Sprache, Lebenspraxis und szenisches Verstehen in der psychoanalytischen Therapie.* In: *Psyche*, 37/1983/-, S. 97-115.

Lorenzer, Alfred: *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse.* In: König, Hans-Dieter u. a. (Hrsg.): *Kultur-Analysen.* Frankfurt/M.: Fischer 1986, S. 11-98.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK/UTB 2008.*

Morsch, Thomas: *Die Macht der Bilder. Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino.* In: *Film und Kritik*, 4/1999/-, S. 21-43.

Neill, Alex: *Empathy and (film)fiction.* In: Bordwell, David; Carroll, Noël (Hrsg.): *Post-theory. Reconstructing film studies.* Madison/London: University of Wisconsin Press 1996, S. 175-194.

Prokop, Dieter: *Faszination und Langeweile. Die populären Medien.* Stuttgart: dtv/Enke 1979.

Smith, Murray: *Engaging characters. Fiction, emotion, and the cinema.* Oxford/London: Oxford University Press 1995.

Wulff, Hans J.: *Das empathische Feld.* In: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren 2002, S. 109-121.*

DER AUTOR

Lothar Mikos, Dr. phil., ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg und geschäftsführender Direktor des Erich Pommer Instituts für Medienrecht, Medienwirtschaft und Medienforschung.

