



Johnny Depp als Captain Jack Sparrow  
in *Fluch der Karibik*

# Trauer, Wut und Leidenschaft

## Empathie bei Film und Fernsehen

Lothar Mikos

**Filme und Fernsehsendungen werden nicht nur verstanden, sondern auch emotional wahrgenommen. Dabei spielen die Figuren, die in fiktionalen Erzählungen auftauchen, eine besondere Rolle. Es gibt verschiedene Arten von emotionalen Beziehungen, die Zuschauer zu diesen Figuren aufbauen können: von der Identifikation und Projektion bis hin zu parasozialer Interaktion und Empathie. Letztere zeichnet sich dadurch aus, dass die Zuschauer mit den Film- und Fernsehfiguren mitfühlen. Um dies zu ermöglichen, sind allerdings bestimmte Strukturen in den audiovisuellen Erzählungen ebenso notwendig wie bestimmte Voraussetzungen bei den Zuschauern.**

Wenn wir Filme im Kino verfolgen und Serien im Fernsehen anschauen, dann geht es nicht nur um die Geschichten, sondern wir sind auch emotional bewegt. Vor allem die Figuren auf der Leinwand oder dem Bildschirm erregen unsere Aufmerksamkeit und verlangen danach, dass wir eine Beziehung zu ihnen aufbauen. Dabei spielt Empathie, das Mitgefühl, eine nicht unwesentliche Rolle. Es gibt allerdings verschiedene Arten, wie wir die Beziehung zu den Heldinnen und Helden in Film und Fernsehen gestalten. Wir können uns mit Johnny Depp als Captain Jack Sparrow in *Fluch der Karibik* oder mit Maria Furtwängler als Charlotte Lindholm im *Tatort* identifizieren, weil wir glauben, dass sie uns ähnlich sind; wir können unsere Wünsche und Phantasien auf Christoph Maria Herbst als Stromberg oder auf Nina Hoss als Yella in dem gleichnamigen Film projizieren, weil sie Dinge tun bzw. verkörpern, die wir uns in unserem Alltag nicht trauen zu tun; wir können mit Günther Jauch bei *Wer wird Millionär?* oder mit Ellen Pompeo als Meredith Grey in *Grey's Anatomy* parasozial interagieren, indem wir uns von ihnen angesprochen fühlen und so tun, als ob wir von Angesicht zu Angesicht mit ihnen kommuniziert; wir können aber auch mit Bill Murray als Bob Harris in *Lost in Translation* oder mit Felicitas Woll als Anna Mauth in *Dresden* mitfühlen, indem wir genauso empfinden, wie die beiden Figuren es in dem Kino- bzw. dem Fernsehfilm tun. Wie die Beziehung, die wir zu Film- und Fernsehfiguren entwickeln, aussieht, hängt von vielen Faktoren ab. Über diese regeln wir unsere Nähe zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm.

### Zwischen Nähe und Distanz

Filme und Fernsehsendungen bieten für die Zuschauer die Möglichkeit, sich sehr intensiv auf die erzählten Geschichten einzulassen oder aber sich sehr distanziert dazu zu verhalten. Im Kino fördert der verdunkelte Vorführraum die Intensität der Rezeption. Vor dem Fernsehgerät sind nicht nur alle gleich, jeder kann auch seine Position zum Bildschirm verändern, weiteren Tätigkeiten wie Bügeln, Essen oder Telefonieren nachgehen, sogar den Raum, in dem der Fernseher steht, vorübergehend verlassen. Das Verhältnis zu den Bildern im Fernsehen ist daher generell distanzierter als zu den Bildern auf der Leinwand, denen man nicht entfliehen kann – es sei denn, man verlässt vorzeitig das Kino.

Die Zuschauer bestimmen selbst, welche Nähe sie zum Geschehen auf dem Bildschirm einnehmen wollen oder können. Das hängt einerseits von der sozialen Situation vor dem Fernseher ab. So macht es einen Unterschied, ob man allein, mit Freunden oder Geschwistern, mit der ganzen Familie oder an einem öffentlichen Ort mit mehreren Hundert oder Tausend Menschen beim sogenannten Public Viewing fernsieht. Je mehr Personen vor dem Bildschirm versammelt sind, umso mehr orientiert sich das Verhalten der einzelnen Zuschauer an den Mitsehern. Fernsehen ist dann eine gemeinsame kommunikative Tätigkeit, die untereinander abgestimmt wird: Man versichert sich z. B. der gemeinsamen Interpretation von Handlungen in der Serie oder Ratschlägen der *Super Nanny*, man unterhält sich darüber, ob man eine



Maria Furtwängler als Charlotte Lindholm  
im *Tatort*

Figur sympathisch findet, man stellt gemeinsam Vermutungen darüber an, wer der Täter im *Tatort* sein könnte oder man bemerkt bei einer der zahlreichen Comedyshows, ob die anderen an den gleichen Stellen über die gleichen Gags lachen. Für Kinder ist hier das Verhältnis zu Geschwistern und Eltern sowie gegebenenfalls zu Freunden von großer Bedeutung, denn gemeinsam lässt sich Angst z. B. besser ertragen.

Sitzt man allein vor der Glotze, fallen diese Abstimmungen weg, man kann sich mehr auf die Serie, den Krimi oder die Dokusoap konzentrieren. Doch auch hier kann man mehr Nähe oder Distanz entwickeln. Grundsätzlich gilt, dass eine größere Nähe vorhanden ist, wenn die dargestellte Welt nah an der eigenen Lebenswelt ist. Das sagt aber noch nichts darüber aus, wie stark sich die Zuschauer emotional auf eine Sendung einlassen, denn das hängt wiederum auch von der Nähe zu den Figuren ab. Generell werden jedoch im Verlauf der Mediensozialisation Strategien entwickelt, wie man mit den verschiedenen Sendungen umgeht. So wird z. B. erfahren, dass die Schockbilder aus Horrorfilmen einen im Traum verfolgen können, dass man bei Thrillern Angst bekommt oder dass bei Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen angesichts der schönen Landschaftsaufnahmen ganz schwärmerische Gefühle aufkommen können.

Michael Charlton und Klaus Neumann-Braun haben in einer Studie zur Medienrezeption von Vorschulkindern im familiären Kontext festgestellt, dass Kinder bereits in diesem Alter sogenannte „Strategien der Rezeptionssteuerung“ entwickelt haben (vgl. Charlton/Neumann 1990, S. 111 ff.). Kinder kommentieren das Geschehen auf dem Bildschirm verbal, aber sie spielen auch beim Fernsehen und greifen dabei auf Gesehenes zurück. „Alle Kinder, die diese Formen des spielerischen und verbalen Kommentars zu den rezipierten Themen verwendeten, setzten sich intensiv, teils zustimmend, teils kritisch, mit dem jeweiligen Sujet auseinander“ (ebd., S. 127). Die Autoren sehen darin einen „Kampf des Kindes um Selbstbehauptung gegenüber möglichen Einflüssen des Mediums“ (ebd., S. 128). Vorschulkinder sind also durchaus in der Lage, sich von den Fernsehbildern und -geschichten nicht vereinnahmen zu lassen, da sie „Distanzierungsformen“ (ebd.) und Strategien der Rezeptionssteuerung entwickelt haben. So halten sich die Kinder z. B. die Hände oder ein Kissen vor das Gesicht, wenn sie eine Szene zu sehr ängstigt. Sie kommentieren die Figuren und machen eine besonders tolle Aktion selbst nach. Die Entwicklung solcher Mechanismen der Steuerung und solcher Distanzierungsformen ist jedoch nicht allein medienpezifisch. „Reziprozität und Verweigerung von Gemeinsamkeit sind basale Formen, die zu jeder menschlichen Beziehung ge-

hören. Das Kind erwirbt die notwendigen Zwischenschritte auf dem Weg zu einer Kompetenz zum symbolisch bezogenen Handeln und zur Abgrenzung zwischen dem Selbst und den anderen bereits im Verlauf des ersten und zweiten Lebensjahres“ (ebd., S. 137). Allerdings lernt es im Verlauf der Mediensozialisation, diese „basalen Formen“ auch in der Film- und Fernsehrezeption anzuwenden. Da soziale Gemeinschaften ohne Kommunikation nicht existieren können, ist es für Kinder im Verlauf der Persönlichkeitsentwicklung und der Sozialisation notwendig zu lernen, wie andere Personen und ihre Absichten eingeschätzt werden können – auch in Bezug auf die eigenen Absichten. Das Kind weiß bereits: Wenn ich schreie, dann kommen Mama oder Papa. Es hat also das Verhalten der Eltern antizipiert. Die Handlungsfähigkeit in sozialen (Interaktions-)Situationen beruht auf dieser Fähigkeit der wechselseitigen Bezugnahme. Dazu muss man den anderen nicht nur verstehen, sondern bestenfalls mit ihr oder ihm auch mitfühlen können.

### Empathie, Sympathie und Verstehen

Im Zentrum der meisten fiktionalen Erzählungen und auch dokumentarischer Berichte stehen Personen und ihr Schicksal. Im fiktionalen Film handelt es sich dabei um fiktive Charaktere, um Figuren in einem Handlungsgefüge. Die Zuschauer entwickeln Beziehungen zu ihnen, denn nur so können sie in die fiktive Welt eintauchen. Das Verhältnis zu solchen fiktiven Figuren ist prinzipiell dem zu realen Personen in der sozialen Welt ähnlich. In diesem Sinne gibt es keinen Unterschied zwischen der Sympathie, die wir z. B. für unseren Nachbarn empfinden, und der, die wir Schwester Lotte in *Um Himmels Willen* entgegenbringen. Und dennoch ist es nicht das Gleiche, „weil das, was zwischen abgebildeten Personen und uns geschieht, dem ähnelt, was sich im täglichen Leben zwischen uns und realen Personen ereignet, und sich zugleich fundamental von jenem unterscheidet, bedingt durch die Medialität des Geschehens ebenso wie durch den kommunikativen Rahmen, der es umgreift“ (Wulff 2006, S. 48). Denn als Zuschauer ist uns immer bewusst, dass wir einem fiktiven Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm folgen, wir sind uns immer bewusst, in welcher Situation wir uns dabei befinden, z. B. wissen wir – und vergessen es während der Rezeption nicht –, ob wir allein im Kino sind oder gemeinsam mit den Geschwistern Fernsehen gucken.

Unsere Gefühle gegenüber den Figuren hängen von zahlreichen Faktoren ab. Sie werden einerseits vom Film oder der Fernsehsendung selbst initiiert, denn „ein beträchtlicher Teil der Wirkungsmacht von Filmen liegt in ihrer Fähigkeit, verschiedene Arten der Nähe oder Distanz zu Figuren herzustellen und miteinander zu kombinieren“ (Eder 2006, S. 138). Sie hängen aber auch

von unserer generellen Befindlichkeit und Stimmung in der jeweiligen Rezeptionssituation, von der sozialen Konstituiertheit der Rezeptionssituation, ja, auch von unseren Werthaltungen ab. So werden wir in der Regel wenig Sympathie für einen Mörder empfinden, dafür umso mehr mit den Angehörigen seiner Opfer mitfühlen können. Beide emotionalen Reaktionen – Sympathie und Empathie – setzen aber voraus, dass wir die Situation auf der Leinwand, in der ein Täter und seine Opfer handeln, verstehen. In diesem Sinne stellt das Verständnis dessen, was auf der Leinwand oder dem Bildschirm vor sich geht, die Voraussetzung für emotionale Reaktionen dar.

Grundsätzlich muss zwischen Sympathie und Empathie unterschieden werden (vgl. Neill 1996; Smith 1995, S. 82 ff.). Um Sympathie für eine fiktive Figur zu entwickeln, müssen wir, die Zuschauer, sie als Person anerkennen, uns an ihr ausrichten und ihr gegenüber loyal sein. „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 2003, S. 169 f.). Wir bewerten die Figur auf der Basis unserer eigenen moralischen Position. Entspricht sie dieser, 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 George in *Grey's Anatomy* sich nicht traut, Callie seine Liebe zu gestehen – und deshalb sind wir um ihn besorgt.

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 George besorgt, sondern wir empfinden seine Unsicherheit. 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 Narration, die Dramaturgie und die Ästhetik verschafft den Zuschauern die Möglichkeit, ihre 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



Günther Jauch bei  
*Wer wird Millionär?*

zu übernehmen. Empathie findet dann „auf der Ebene körperlicher Aneignung“ (Morsch 1999, S. 34) statt. Wir müssen nicht die guten Absichten von Aragorn, Legolas und Gimli in *Der Herr der Ringe* teilen, um in den Schlachtszenen mit den Orks und Uruk-Hai mit ihnen mitzufühlen. Die Actionszenen sprechen für sich. 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 2003, S. 171). Die Filmwissenschaftlerin Margrethe Bruun Vaage unterscheidet daher zwischen dem „automatischen Nachvollzug des Gefühlszustands des anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie)“ und der imaginativen Empathie, bei der sich der Zuschauer „in seiner Vorstellung partiell in die Situation des anderen versetzen und diese verstehen“ kann (Bruun Vaage 2007, S. 101).

Wenn wir von dieser Unterscheidung ausgehen, 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 sympathisch 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 Aragorn bzw. Legolas, 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.

Für die jugendschutzrelevante Bewertung von Angst und anderen Gefühlen, die bei den kindlichen Zuschauern durch bestimmte Szenen hervorgerufen werden, ist jedoch bedeutsam, dass „wohl kein Film imaginative Empathie *determinieren*“ kann: „Ob man sich auf einen Film einlässt, hängt nicht nur vom Film ab, sondern auch von den Affinitäten der Zuschauer – etwa davon, wie relevant das Thema für sie ist, und wie motiviert sie sich zeigen, imaginativ in das fiktionale Universum einzutreten, oder auch wie nahe die Filmfiguren ihren Neigungen und Erfahrungen, ihrem Geschmack sind“ (ebd., S. 109; Hervorhebung im Original) – und, so könnte man ergänzen, von der Lebenserfahrung der Zuschauer. Ein Kind, das noch nie vor der Situation stand, einem geliebten Menschen die Liebe zu gestehen, wird in oben angeführtem Beispiel nicht mit George mitfühlen können, es wird aber möglicherweise etwas für ihn empfinden, weil es ihn sympathisch findet.

#### Literatur:

**Bruun Vaage, M.:**

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

**Charlton, M./Neumann, K.:**

*Medienrezeption und Identitätsbildung.* Tübingen 1990

**Eder, J.:**

*Imaginative Nähe zu Figuren.* In: Montage/AV, 15/2/2006, S. 135–160

**Feshbach, N. D.:**

*Fernsehen und Empathie bei Kindern.* In: J. Groebel/P. Winterhoff-Spurk (Hrsg.): *Empirische Medienpsychologie.* München 1989, S. 76–89

**Mikos, L.:**

*Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz 2003

**Morsch, T.:**

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

**Neill, A.:**

*Empathy and (Film) Fiction.* In: D. Bordwell/N. Carroll (Hrsg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies.* Madison/London 1996, S. 175–194

**Smith, M.:**

*Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford/London 1995

**Wulff, H. J.:**

*Das empathische Feld.* In: J. Sellmer/Ders. (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg 2002, S. 109–121

**Wulff, H. J.:**

*Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen.* In: Montage/AV, 15/2/2006, S. 45–62

Dr. Lothar Mikos ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg und Prüfer bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).

