

Albert Michotte van den Berck

### Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/154>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Berck, Albert Michotte van den: Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12 (2003), Nr. 1, S. 126–135. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/154>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/121\\_2003/12\\_1\\_Albert\\_Michotte\\_van\\_den\\_Berck\\_Emotionale\\_Teilnahme.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Albert_Michotte_van_den_Berck_Emotionale_Teilnahme.pdf)

#### 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.

Albert Michotte van den Berck

## Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand<sup>1</sup>

Der Begriff „Teilnahme“, der im Titel dieses Beitrag vorkommt, bezieht sich auf Phänomene der „Empathie“.

Diese stellen sich ein, wenn der Zuschauer eine Handlung, die von einer anderen Person ausgeführt wird, in gewisser Weise „erlebt“ und sich nicht darauf beschränkt, die Handlung auf rein intellektuelle Art zu verstehen, in dem er sie einer bestimmten begrifflichen Kategorie zuteilt.

Solche Phänomene treten in der alltäglichen Existenz häufig auf, ebenso im Theater, und sogar bei der Lektüre eines Romans. Allerdings scheint es, dass sie besonders ausgeprägt im Verlauf von Filmvorführungen vorkommen, und zwar aufgrund der Bedingungen, unter denen diese stattfinden.

Offenkundigerweise handelt es sich dabei um Phänomene, die dem großen psychologischen Bereich der „Projektion“ angehören. Allerdings bezeichnet dieses Wort, das heute so häufig gebraucht wird, je nach Autor sehr unterschiedliche Dinge: die Objektivierung von Sinneseindrücken; Halluzinationen; den Einfluss persönlicher Tendenzen auf die sinnliche Struktur der Wahrnehmung, oder auf die Bedeutung, die man ihr beilegt, oder auch auf die Interpretation eine Abfolge von Bildern. In der Psychoanalyse wiederum handelt es sich um einen Mechanismus der Abwehr und des Schutzes des Subjekts etc. Es handelt sich mithin um einen eher schlecht definierten Gattungsbegriff, wie übrigens auch beim Begriff der Empathie, auch wenn die Bedeutung des letzteren eingeschränkter zu sein scheint. Jedenfalls ist es unerlässlich, in einer Diskussion über diese Kategorie von Phänomenen die Natur derjenigen Phänomene näher zu bestimmen, die man sich zu untersuchen vornimmt.

Wie jedermann weiß, sind die Emotionen aufs Engste verknüpft mit den motorischen Reaktionen des Organismus. Entsprechend scheint es durchaus angezeigt, die „Teilnahme“, um die es hier geht, ausgehend von den Emotionen zu bestimmen, und zwar umso mehr, als der Bereich der Körperbewegung schlagende und vor allem sehr klare Beispiele dafür liefert.

1 [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich publiziert unter dem Titel „*La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*“ in: *Revue internationale de filmologie*, IV, 13 1953, S. 87 95.

Wenn wir bestimmten Bewegungsdarbietungen beiwohnen, also Tänzen, akrobatischen Kunststücken, sportlichen Wettbewerben im Tennis und im Fußball, etc., so können wir auf sehr unterschiedliche Weise auf das visuelle Spektakel reagieren. Hier einige Beispiele:

1. Manchmal, aber nur in seltenen Fällen, bleibt das visuelle Spektakel ohne Verbindung zu den motorischen Reaktionen unseres Körpers. Dies kann namentlich dann vorkommen, wenn wir, während wir den Handelnden zuschauen, selbst mit der Ausführung von Bewegungen beschäftigt sind, die von denen gänzlich abweichen, deren Zeugen wir sind. Unter einem Wahrnehmungsgesichtspunkt findet in diesem Fall eine vollständige Abtrennung der visuellen Eindrücke des Spektakels von den taktil-kinetischen Eindrücken statt, die unseren eigenen Bewegungen entsprechen.

2. In anderen Fällen gleichen sich unsere Bewegungen denen an, die wir sehen, und scheinen von diesen gesteuert. Unsere Hand oder unser Fuß schlägt dann beispielsweise automatisch im Rhythmus der wahrgenommenen Bewegungen. Die Abtrennung der Wahrnehmung kann in diesem Fall aufrechterhalten bleiben, in dem Sinn, dass wir uns durchaus bewusst sind, dass unsere Bewegungen, die sich von denen, die wir sehen, gänzlich unterscheiden, einfach nur mit diesen synchronisiert sind (es handelt sich dann um einen Parallelismus unterschiedlicher Ereignisse).

3. Es kann aber auch vorkommen, dass sich die Ähnlichkeit zwischen den Reaktionen unseres Organismus und denen des Handelnden verstärkt. Das kann so weit gehen, dass der Zuschauer ganz offen eine Mimik reproduziert, die derjenigen gleicht, die er beobachtet.<sup>2</sup> In aller Regel aber legt der Zuschauer Reaktionen auf einer tieferen Stufe an den Tag, in Form von einsetzenden Bewegungen vielleicht, die aber generalisiert werden und seinen ganzen Bewegungsapparat erfassen. In einem solchen Fall kommt es für gewöhnlich zu einer eigentlichen Fusion der visuellen Sinnesdaten (die die Bewegung des Handelnden betreffen) und der propriozeptiven, zur Selbstwahrnehmung gehörigen taktil-kinetischen Sinnesdaten (die die Bewegungen des Zuschauers betreffen), bis zu dem Punkt, wo es für diesen nur noch *eine einzige Bewegung* gibt, und die Dinge sich unter diesem Gesichtspunkt mehr oder weniger auf die gleiche Weise verhalten, wie wenn wir eines unserer Glieder in dem Moment betrachten, in dem es sich bewegt.

Allerdings beschränkt sich die Fusion auf die Manifestation von Bewegung und erstreckt sich nicht auf die handelnden Personen selbst. Der Handelnde

2 Vgl. dazu Abbildung 22 zum Artikel von Clifford T. Morgan in Boring et al. 1948, S. 55.

bleibt das Individuum, das man auf der Leinwand wahrnimmt, verschieden von mir als Zuschauer, der in einem Sessel sitzt. Ersterer ist in der Form von visuellen Eindrücken präsent, letzterer in der Form von taktil-stasthetischen. Diese Situation lässt sich deskriptiv übersetzen in den Satz „*Ich spüre was der Andere macht*“. Mit anderen Worten: In dem ich ganz ich selbst bleibe, habe ich doch den Eindruck, das zu spüren, was sich im Innenleben einer anderen Person abspielt. Abstrakter ausgedrückt: Wir haben es mit *einer einzelnen Handlung* zu tun, die in zwei Formen präsent ist (in einer visuellen und einer propriozeptiven), die aber zwei verschiedenen Personen „gehört“.

4. In extremen Fällen schließlich erstreckt sich die Identifikation auf die handelnden Personen selbst. Unter diesen Bedingungen gibt es, wie schon Lipps sagte, nur noch ein Ich, ein „empathisiertes“, in ein äußeres Objekt „projiziertes“.<sup>3</sup> In diesem Fall erscheint der Handelnde dem Zuschauer nicht mehr als selbständige Persönlichkeit, und der Zuschauer hört auf, eine handelnde Person zu sein, die in einem Sessel sitzt. Vielmehr „schlüpft er in die Haut“ des Darstellers oder der handelnden Person, wie es – zu Recht! – in einer umgangssprachlichen Wendung heißt. Fortan gibt es nur noch eine Person, „ich“ im Körper des Schauspielers, und natürlich auch – wie schon im vorhergehenden Fall – nur noch eine Handlung.

In den ersten beiden Fällen bleibt der Zuschauer einfach ein äußerlicher Zeuge, und wenn ich sie angeführt habe, dann deshalb, weil ich darlegen wollte, inwiefern sie sich von den doch sehr merkwürdigen Phänomenen der „Teilnahme“ unterscheiden, die sich in den letzten beiden Fällen manifestieren.

Es bleibt schwierig zu verstehen, wie diese Phänomene, deren Vorkommen nicht ernsthaft bestritten werden kann, möglich sind. Dass sie möglich sind, stellt jedenfalls ein äußerst interessantes psychologisches Problem dar.

Nun scheint es, dass die Untersuchung der *rein visuellen Wahrnehmung von Bewegungen* und von deren Verbindungen eine gewisse Klärung schaffen kann. In diesem Bereich trifft man Phänomene an, die sich leicht durch Experimente erforschen lassen und die andererseits offenkundige Analogien mit den eben beschriebenen Phänomenen aufweisen.

1. Wenn ein oder mehrere Objekte sich im Feld der visuellen Wahrnehmung bewegen, und wenn sie sich mit unterschiedlicher Geschwindigkeit oder in unterschiedliche Richtungen bewegen, kommt es zu einer vollständigen Trennung der Bewegungen und der Objekte voneinander (der Fall der einfachen Simultanität).

3 Vgl. Lipps 1906, 202: „In der vollen positiven Einfühlung existiert für mich zunächst nur ein einziges Ich, nämlich dies eingefühlte oder objectivierte, in ein äußeres Objekt projizierte eigene Ich.“

2. Wenn zwei oder mehrere Objekte im Feld der visuellen Wahrnehmung gleichzeitig, mit der gleichen Geschwindigkeit und in paralleler Richtung in Bewegung geraten, sich aber in genügendem Abstand zueinander befinden, und sich vor allem innerhalb von unterschiedlichen Bezugsrahmen bewegen so bleiben die Objekte, ebenso wie die Bewegungen, die sie ausführen, voneinander getrennt. Es bildet sich einzig die übergreifende strukturelle Einheit eines Parallelismus heraus, der auf den Ähnlichkeiten der Bewegung und der Zeit beruht (der Fall des Parallelismus unterschiedlicher Ereignisse).

3. Angenommen, die Objekte sind räumlich näher beieinander und versetzen sich gleichzeitig und mit der gleichen Geschwindigkeit in parallele Richtungen in Bewegung, und zwar innerhalb eines gemeinsamen Bezugsrahmens, dann stimmen die Beobachter darin überein, dass sie *eine einzige Bewegung* sehen, die von *einer Gruppe* von Gegenständen ausgeführt wird.

Dieses Ergebnis ist außerordentlich interessant, zeigt es doch, dass unterschiedliche Bewegungsverläufe (die parallel sind, aber nicht identisch) nicht ausreichen, um jedem Gegenstand seine eigene Bewegung zu sichern. Vielmehr hat keines der Objekte noch eine *eigene* Bewegung; die Bewegung *gehört* der Gruppe, und jedes Objekt *nimmt* an der Bewegung des Gesamten *teil* (der Fall der kollektiven Zugehörigkeit zu einer einzigen Bewegung).

4. Schließlich kann es vorkommen, dass zwei Objekte, die sich in einem Abstand zu einander, aber in der selben Geschwindigkeit bewegen, im Verlauf ihrer Ortverschiebung aufeinander treffen und sich fortan simultan und in der gleichen Richtung fortbewegen. In diesem Fall verschmelzen sie bald zu einem einheitlichen Objekt, vorausgesetzt, ihre äußeren Formen eignen sich dazu, wie etwa bei zwei Quadraten unterschiedlicher Farbe. Trifft das zu, dann sieht man einfach ein zusammengesetztes Objekt, also etwa ein zweifarbiges Rechteck, das sich mit einer einzigen Eigenbewegung fortbewegt.

Diese Experimente lassen sich ohne Mühe mit relativ einfachen technischen Mitteln realisieren, und man kann systematisch und Schritt für Schritt von einem Ergebnis zum nächsten vorangehen und dabei die wohlbekanntesten Gesetze spielen lassen, denen die strukturelle Organisation der Wahrnehmung gehorcht (Nähe, Ähnlichkeit, gemeinsames Los etc.). Fügen wir noch an, dass sich analoge Versuche auch für den Bereich der taktil-kinesthetischen Wahrnehmung der Bewegung unserer Glieder durchführen lassen, und dass diese vergleichbare Ergebnisse liefern.

Aus diesen Beobachtungen kann man folgende Schlüsse ziehen:

1. Es kann sein, dass eine Bewegung, die von einem Gegenstand physisch ausgeführt wird, diesem auf der phänomenalen Ebene nicht zukommt .

2. Die Bewegungen mehrerer Objekte können zu einer einzigen Gesamtbewegung verschmelzen, die allen betreffenden Objekten gemeinsam zukommt.

3. Bewegen sich neben einander gestellte Objekte gemeinsam auf die selbe Weise, können sie sich schließlich so miteinander verbinden, dass sie zu einem einzigen zusammengesetzten Objekt werden.

4. Man kann zudem anfügen, dass andere Versuche zeigen, dass die Bewegung, die von einem Objekt ausgeführt wird, in gewissen Fällen den Eindruck erwecken kann, dass sie einem anderen Objekt zukommt (im Fall der Wahrnehmung der Kausalität, beispielsweise).<sup>4</sup>

Die Relevanz dieser Feststellungen für die Interpretation der Phänomene der Empathie ist offenkundig. Gleichwohl gilt es die Unterschiede herauszustreichen, die zwischen diesen und den rein visuellen Strukturen bestehen.

Ganz zuvorderst ist es im Fall der Bewegungsempathie so, dass man die Bewegungen, die vom Darsteller-Objekt ausgeführt werden, visuell wahrnimmt, während diejenigen des Zuschauer-Objekts ausschließlich in taktil-kinesthetischer Form wahrgenommen werden. Tatsächlich schaut der Zuschauer während einer Vorführung nicht seine Glieder an. Das stellt allerdings nur eine geringfügige Schwierigkeit dar, ist es doch nur zu offensichtlich, dass dieser Unterschied der sinnlichen Modalität zwischen Bewegungen, die analoge kinetische Strukturen aufweisen, ihrer Fusion auf einer phänomenalen Ebene in keiner Weise im Weg steht.

Allerdings gibt es noch schwerwiegendere Einwände.

Die beiden Objekte, und damit auch ihre Bewegungen, sind in der Regel durch einen erheblichen Abstand getrennt. Wie man weiß, ist der räumliche Abstand ein machtvoller Faktor der Abtrennung, und man kann sich durchaus darüber wundern, dass die Bewegung der Zuschauer im Saal auf der Ebene der Wahrnehmung überhaupt mit derjenigen des Darstellers auf der Leinwand zusammenfallen kann. Andererseits ist festzuhalten, dass der Einfluss der Distanz auf die Ausbildung der Strukturen der Wahrnehmung zu einem guten Teil durch den Eingriff anderer Faktoren der Integration kompensiert werden kann, wie etwa der zeitlichen Kontinuität, der gemeinsamen Lebensgeschichte, etc. Beispiele dafür findet man namentlich im Fall des „Werfens auf Distanz“.

Außerdem kann man sich fragen, ob die Distanz auf der phänomenalen Ebene wirklich so groß ist, handelt es sich doch in diesem Fall nicht um eine physische Distanz, sondern um eine psychologische, nur scheinbare Distanz. Und selbst diese kann erheblich eingeschränkt werden, namentlich in dem Fall, in

4 Vgl. dazu Michotte 1946, Kapitel VII, IX und XIV.

dem es um „visuellen Kontakt“ durch einen „leeren“ Raum hindurch geht, ohne dass sich ein Objekt dazwischen schiebt, wie in einem dunklen Kinosaal. Man braucht im Übrigen nur an den unmittelbaren „visuellen Kontakt“ zu denken, der sich zwischen zwei Personen einstellt, die einander anschauen, und die einer eigentlichen Berührung gleichkommt.

Verständigt man sich über all diese Dinge, dann könnte man wohl ohne großes Zögern zugeben, dass sich die Bewegungen des Zuschauers dem Anschein nach mit denen des Darstellers identifizieren können, und zwar aufgrund der Prinzipien der Ähnlichkeit der Struktur und des gemeinsamen Loses. Und man kann so auch verstehen wie es sein kann, dass der Zuschauer den Eindruck hat, „dass er spürt, was der andere tut“.

Der Fall der vollständigen Identifikation, in dem die Person des Zuschauers in derjenigen des Darstellers aufgeht, stellt uns allerdings vor neue Schwierigkeiten. Tatsächlich handelt es sich nicht mehr nur um eine gemeinsame Reaktion, die mehr oder weniger unterschiedliche Bewegungen, Modalitäten und Charakteristiken koordiniert, sondern um eine scheinbare Verkörperung des „Ich“ in einer anderen handelnden Person, etwas, das dem gesunden Menschenverstand zuwider zu laufen scheint.

Bevor wir diesen Punkt behandeln, scheint es angezeigt, die Äußerungen der *emotionalen* Empathie zu untersuchen, an die sich im Übrigen die Empathie der Gefühle, der mentalen Haltungen, der Urteile, Gedanken etc. anschließen: Lauter Kategorien von Ereignissen also, die uns aufs Engste mit unseren tiefsten Ich verknüpft scheinen, mit diesem Ich, das wir selbst im vollsten Sinn des Wortes sind, und bei dem wir davon ausgehen, dass es von unserem Körper verschieden ist.

Es fällt im Übrigen überhaupt nicht schwer, in diesem Bereich Fälle zu finden, die sich zu denen parallel verhalten, die wir anhand der Bewegungen beschrieben haben.

Im Theater und im Kino richtet sich die empathische Projektion vorzugsweise auf den „Helden“ oder die „Heldin“, eine handelnden Person, die aus dem einen oder anderen Grund (körperliche Attraktivität, Ähnlichkeiten zwischen den Neigungen, die sie zum Ausdruck bringt und denen des Zuschauers, usw.), von den Mitspielern abhebt, deren Handlungen dazu dienen, die Umgebung, die „Situation“ zu schaffen, in der sich Held befindet.

Die empathischen Beziehungen zwischen dem Zuschauer und dem Helden sind unterschiedlicher Natur.

1. Sie können gänzlich ausbleiben, wenn die Emotionen, die der Held zum Ausdruck bringt, sich von denen klar unterscheiden, die durch die „Situation“

beim Zuschauer hervorgerufen werden (wenn der eine zornig ist und der andere amüsiert, beispielsweise).

2. Es kann sich auch ein einfacher Parallelismus einstellen. Um ein Beispiel anzuführen: Nehmen wir an, dass die eine oder andere handelnde Person eine Kritik bezüglich gewisser Komplikationen an den Helden richtet, und dass diese Kritik auch auf das gewohnheitsmäßige Verhalten des Zuschauers zutreffen könnte. Dieser könnte sich durchaus persönlich von diesen Vorwürfen betroffen fühlen, in dem er sie auf sich selbst bezieht, unabhängig von den mehr oder weniger analogen Reaktionen des Verdrusses, die der Held an den Tag legt. Es sind im Übrigen Vorkommnisse derselben Art, die sich in gängigen Formulierungen wie „Ich teile Ihre Freude“ oder „Ich nehme Anteil an Ihrem Schmerz“ mitteilen.

3. Es kommt aber auch vor, dass die inneren Reaktionen des Zuschauers und die Ausdruckshandlungen des Schauspielers vollständig verschmelzen, obwohl die beiden Personen gänzlich voneinander verschiedene bleiben. Das klassische und offensichtlichste Beispiel dafür ist das Verstehen der Sprache. In diesem Fall nimmt der Hörer durch den Gehörsinn die artikulierten Lautäußerungen des Sprechers wahr (Ausdrucksbewegung), und diese Klänge rufen in ihm (dem Zuhörer) die Bedeutung hervor, die er gelernt hat, ihnen beizulegen. Und dennoch hat er den Eindruck, unmittelbar in den Worten die Gedanken des Sprechers wahrzunehmen.

4. Schließlich treten Fälle einer Identifikation der Person des Zuschauers mit derjenigen des Helden so regelmäßig auf und sind so oft beschrieben worden, dass es unnötig ist, noch darauf zu insistieren.

Es sind diese Fälle, welche die wesentlichen Fragen aufwerfen, stellen sich doch bei den vorhergehenden keine anderen Probleme als diejenigen, die wir schon bei den motorischen Reaktionen angetroffen hatten, und die ebenfalls im Licht der Prinzipien der Organisation interpretiert werden können, nach denen die Einschließungen und Abtrennungen in unserer Erfahrung geregelt werden.

Andererseits scheint es auf den ersten Blick unvorstellbar, dass unser „Ich“ als dasjenige einer handelnden Person erlebt werden kann, die wir auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen, und dass wir uns mit dieser Person identifizieren können. Darin liegt das große Problem, und man muss gleich zu Beginn dessen Elemente präzisieren; in erster Linie muss man den Begriff des „Ich“, um den es hier geht, näher bestimmen.

Jede von uns ist von der Existenz seines substantiellen, realen „Ich“ überzeugt, das die tiefste Quelle und die Grundlage seiner Handlungen, seiner Empfindungen, seiner Willensregungen usw. bildet. Diese Konzeption basiert indes nicht darauf, dass unter den Gegebenheiten der inneren Erfahrung so etwas wie ein

„Ich-Objekt“ gegeben wäre, was auch widersprüchlich wäre, denn würde es sich um ein „Objekt“ handeln, dann könnte es nicht „Ich“ sein. Das ist auch der Grund, weshalb wir unseren Körper, den wir durch den Gesichts- und den Tastsinn selbst als Objekt wahrnehmen können, nicht mit unserem Ich gleichsetzen. Dieser Körper ist „meiner“, ohne im vollen Sinn des Wortes „Ich“ zu sein.

Ferner kann uns das Ich nur in der Form von *erlebten Handlungen* erscheinen (und erscheint es uns nur so), also nicht als *Ding*, sondern als *Prozess*, dessen Grundlage an sich nicht präsent ist. Gleichwohl siedeln wir unter den normalen Bedingungen unseres Dasein diese Prozesse in unserem Körper an und gehen davon aus, dass sie mit diesem in einer gewissen Weise verbunden sind.

Was die Bewegungen betrifft, die unser Körper ausführt, so gehören sie aus der Perspektive des Gesichtssinns und des äußeren Tastsinn auf die gleiche Weise zu diesem, wie irgend eine Bewegung dem Objekt, das sie ausführt. Darüber hinaus allerdings weist die Innenansicht dieser Bewegungen einen speziellen Charakter der Subjektivität auf, den Claparède als „Charakter der Ichheit“ bezeichnet hat, der uns nahe legt, dass es sich bei diesen Bewegungen um „unsere“ Bewegungen handelt.<sup>5</sup> Sie stellen im Übrigen einen der wichtigsten Aspekte unseres phänomenalen Körpers dar; so kann man festhalten, dass unsere Bewegungen, obwohl sie ihrer Natur nach *Prozesses* sind, *unseren Körper* in Aktion ausmachen.

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass die vollständige Identifikation des Zuschauers und des Darstellers die *ausschließliche phänomenale Zugehörigkeit* all dieser *Prozesse* zum *Darsteller als visuellem Objekt* zur Voraussetzung hat.

Vorausgesetzt, dass dies tatsächlich der Fall sein kann, wird der Zuschauer notwendigerweise den Eindruck haben, im „Darsteller“ zu handeln, den Eindruck, dass der Körper des Darstellers zu seinem Körper geworden ist, weil er „spürt“, wie er diesen Körper bewegt, den er sieht, und dass das Spüren seiner Bewegungen dem Spüren seines Körpers in Aktion gleichkommt, wie wir eben festhielten. Dasselbe gilt für die Mimik des Darstellers. Für den Zuschauer wird sie zum Ausdruck, zur äußeren Ansicht seiner Emotionen, seiner eigenen Empfindungen. Mit einem Wort: Der Zuschauer „wird“ zum Darsteller, oder der visuelle Aspekt des Darstellers wird sozusagen der äußere Aspekt der Person des Zuschauers.

Wie aber kann dies tatsächlich der Fall sein? Wir wissen natürlich schon, die Übereinstimmung zwischen den Bewegungen des Darstellers und den mehr oder weniger ähnlichen, die sie beim Zuschauer auslösen, ebenso wie die Übereinstimmung der affektiven Ausdruckshandlungen des Darstellers und der

5 Vgl. Claparède 1911

Emotionen, die vom Zuschauer empfunden werden, dazu tendieren, ein Zusammenfließen dieser *Prozesse* hervorzurufen, und zwar aufgrund der weiter oben genannten Prinzipien. Und weil die Bewegungen und Ausdruckshandlungen des visuellen Objekts Darsteller diesem ganz natürlich anzugehören scheinen, ist es durchaus vorstellbar, dass dieses Band der Zugehörigkeit sich auf alle Prozesse erstreckt, deren Zusammenfließen sich aufgrund seiner Bewegungen und Ausdruckshandlungen vollzogen hat.

Das alles wäre ganz einfach zu verstehen, wenn die Prozesse, die sich im Zuschauer abspielen, nicht auch an andere Aspekte seines Körper-Ichs gebunden wären, die sich in ihrer Anlage diesem neuen Band der Zugehörigkeit zu widersetzen scheinen.

Tatsächlich erhält der Zuschauer, wenn er im Kinossessel sitzt, sinnliche Mitteilungen, die ihn unter anderem über die Position seines Körpers informieren *müssten* (Empfindung von Haltungen), und über seinen Kontakt mit dem Sessel. Überdies *müssten* es ihm seine visuellen Eindrücke erlauben, den Ort zu lokalisieren, an dem er sich bezüglich des umgebenden Raums befindet.

Zudem kennt der Zuschauer sein Gesicht und sein Aussehen, weil er sich im Spiegel angeschaut hat, und er *müsste* sich Rechenschaft darüber ablegen, dass alles, was er empfindet, an dieses Gesicht gebunden ist und nicht an dasjenige des Schauspielers, das sich von seinem in der Regel stark unterscheidet.

Schließlich müsste die Person des Darstellers, die auf der Leinwand in Form eines Bildes präsent ist, einen geringeren Grad an Realität aufweisen als alles, was den Körper des Zuschauers ausmacht, etc.

Damit die inneren Prozesse des Zuschauers ausschließlich dem Darsteller zugehören können, müssten demnach diese Prozesse vollumfänglich von den Bestimmungen befreit sein, an die sie von Natur aus gebunden sind. Das heißt, dass diese Bestimmungen ausgeschaltet werden müssten, oder zumindest vorübergehend *auf der phänomenalen Ebene inexistent* sein müssten.

Weil die Identifikation aber effektiv vorkommen, muss man davon ausgehen, dass dies tatsächlich möglich ist, so merkwürdig es auch scheinen mag. Allerdings ist dies nur unter bestimmten Bedingungen der Fall.<sup>6</sup>

Eine sehr wichtige Bedingung ist zweifellos die starke und ausschließliche Konzentration des Zuschauers auf das, was auf der Leinwand geschieht, namentlich auf den „Helden“. Für gewöhnlich stellt sich dann eine praktisch vollständige Abtrennung zwischen der „Welt“ der Leinwand und derjenigen des Kinosaales ein. Das kann so weit gehen, der Kinosaal vollständig aus dem

6 Dadurch unterscheidet sich nach unserer Auffassung die vollständige Identifikation von der eingeschränkten Identifikation mit den entsprechenden Prozessen.

Wahrnehmungshorizont des Zuschauers verschwindet (es handelt sich dabei um das wohlbekannte Phänomen der negativen Abstraktion).

Außerdem erweist die Untersuchung der Wahrnehmung von Bewegungen immer wieder den Vorrang des dynamischen Aspekts der Erfahrung vor dem statischen. Das zeigt sich insbesondere daran, dass sich die kinetischen Eindrücke nicht verändern, auch wenn man die beweglichen Objekte starken Veränderungen der Farbe, der Form oder der Größe unterwirft. Im vorliegenden Fall bedeutet dies, dass die Eindrücke der Bewegung und die affektiven Prozesse des Zuschauers in den Vordergrund treten und die Eindrücke der Position des Zuschauers etc. in den Schatten stellen oder sogar ganz überdecken. Auf die gleiche Weise dominiert die Mimik des Darstellers den physischen Aspekt seiner Person.

Schließlich sollten wir, wie oft festgehalten wurde, die gesamten Bedingungen nicht vergessen, in denen sich der Zuschauer befindet. Dunkelheit des Saales, Leuchten der Leinwand, Abfolge der Erregungen der Retina, anhaltende Einstellung der aufmerksamen Betrachtung, Müdigkeit, etc.: Dies alles ist geeignet, im Zuschauer psychische Zustände hervorzurufen, die sich mitunter dem Abnormalen annähern und die mentalen Abspaltungen begünstigen, die für die vollständige Identifikation erforderlich sind.

Diese Zeilen enthalten die Aufzählung einiger Fakten und die Erwähnung zahlreicher Hypothesen – zu vieler Hypothesen! Es scheint allerdings, dass dieser Versuch, die Phänomene der Empathie mit einfachen, gut belegten Tatsachen in Verbindung zu bringen und diese Phänomene durch die Gesetze der Organisation unserer Erfahrung zu erklären, so waghalsig er auch sei, nicht ganz nutzlos ist. Vielleicht regt er ja dazu an, gewisse experimentelle Überprüfungen durchzuführen, deren Möglichkeit sich leicht errahnen lässt.

*Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger*

#### Literatur:

- Claparède, Edouard (1911) Recognition et moiité. In: *Archives de Psychologie* 11, S. 79-90.
- Lipps, Theodor (1906) *Leitfaden der Psychologie*. Leipzig: Engelmann.
- Michotte, Albert (1946) *La perception de la causalité*. Leeuwen: Editions de l'Institut supérieur de Philosophie.
- E.G. Boring, H.S. Langfeld, H.P. Weld (1948) *Foundations of Psychology*. New York: John Wiley & Sons.