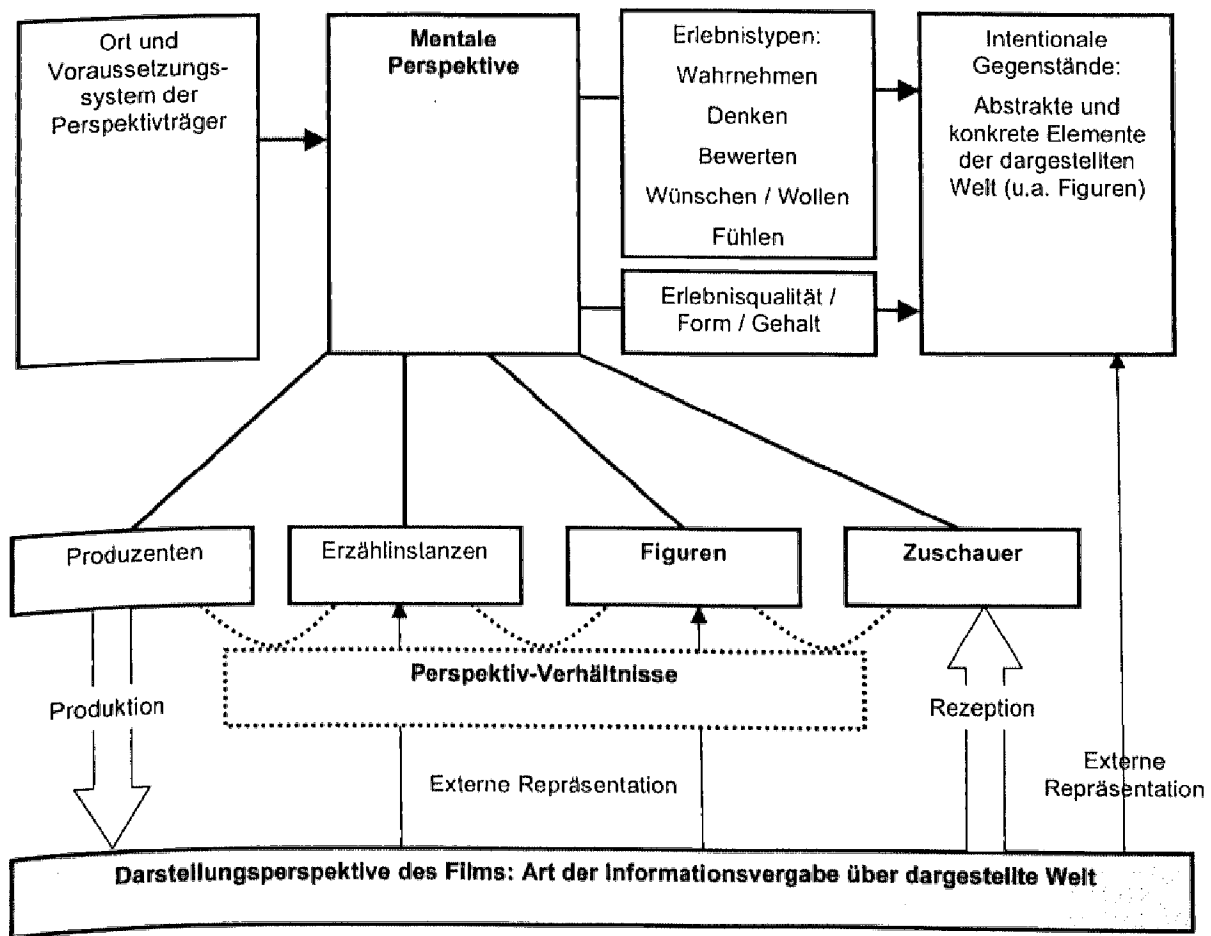


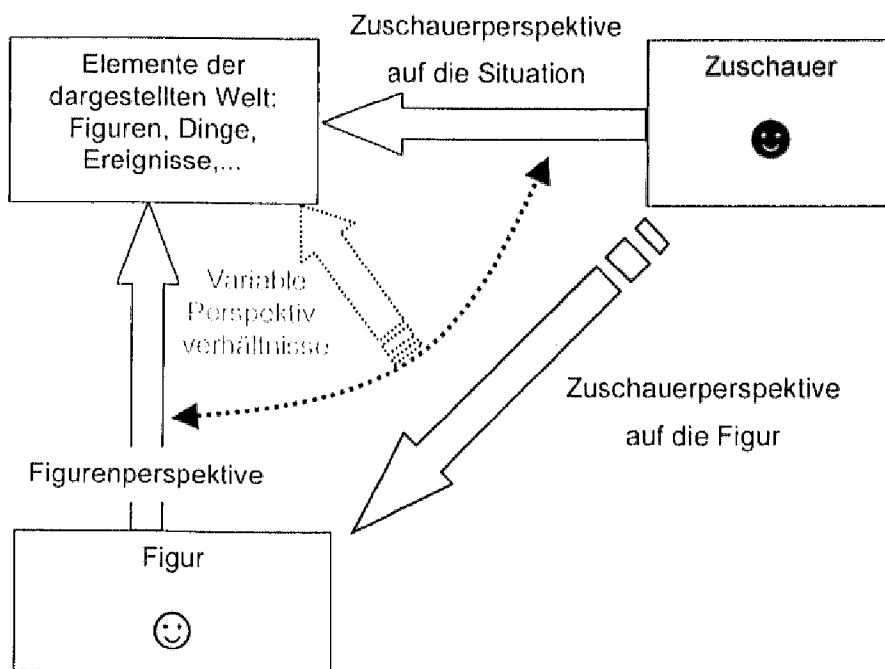


Grafik 27: Das System der Perspektiven

Theorien. Vor allem aber macht sie es möglich, die Anteilnahme an Figuren genauer zu untersuchen. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Perspektive von Zuschauern auf Figuren, das Verhältnis zwischen Zuschauer- und Figurenperspektiven und der Einfluss von Erzählinstanzen. Mit diesen Aspekten und den Mitteln ihrer filmischen Gestaltung beschäftigt sich der Rest des Kapitels.

12.3 Die Perspektive auf Figuren und mit Figuren

Unsere imaginative und emotionale Anteilnahme an Figuren ist in doppelter Hinsicht perspektivisch: Wir haben durch unser Wahrnehmen, Wissen, Bewerten, Wünschen und Fühlen nicht nur bestimmte Perspektiven auf Figuren, ihre äußeren Erlebnisse und ihr Innenleben. Unsere Perspektive auf die dargestellte Welt – einschließlich der Figuren selbst – steht auch in bestimmten Verhältnissen zu ihrer eigenen. Diese doppelte Perspektivität der Anteilnahme wird nur von wenigen Theorien angemessen erfasst.



Grafik 28: Zuschauerperspektive auf die Figur und Perspektiv-Verhältnisse zur Figur

Die Grafik 28 verdeutlicht, dass wir uns in beiden Hinsichten der Figur mehr oder weniger annähern können (eine Beobachtung, die am Ende dieses Kapitels noch eine entscheidende Rolle spielen wird). Unsere Perspektive *auf* Figuren ist unter anderem dadurch bestimmt, wie viel Aufmerksamkeit wir ihnen widmen; welche Kenntnis wir von ihrer Körperlichkeit, Sozialität und Psyche haben; für wie wichtig und zuverlässig wir Informationen über sie halten. Sie hängt außerdem davon ab, wie konkret oder abstrakt, grob oder detailliert, individualisiert oder typisiert unser mentales Modell von ihnen ist. Ein anschaulicher Eindruck von räumlicher Nähe oder Distanz kann durch Einstellungsgrößen – von der Totalen bis zum Detail – und durch den Raumklang des Sound Designs vermittelt werden. Die *Verhältnisse* unserer Perspektiven zu jenen der Figuren sind dagegen bestimmt durch verschiedene Grade der Annäherung zwischen den Weisen, wie einerseits wir, andererseits sie selbst ihre Umwelt, ihr Inneres und Äußeres, andere Charaktere und Gegenstände der dargestellten Welt wahrnehmen, verarbeiten, bewerten, wünschend und fühlend auf sie reagieren.

Eine kurze Betrachtung von CASABLANCAS berühmter Abschiedsszene, die ich in Kapitel 13 vertiefen werde, veranschaulicht diesen Zusammenhang und zeigt, dass sich die verschiedenen Aspekte der Perspektive weitgehend unabhängig voneinander entwickeln. Die Szene spielt auf dem nächtlichen Flughafen. Sie handelt davon, wie Rick und Ilsa voneinander Abschied nehmen, nachdem er ihr eröffnet hat, dass sie mit ihrem Mann fliehen und er zurückbleiben wird. Rick und Ilsa stehen einander nahe gegenüber und wechseln intensive Blicke und Worte. Wir nehmen dieselbe

Situation wahr wie sie, doch unsere *visuelle Perspektive* unterscheidet sich von ihrer und verändert sich, während ihre gleich bleibt. Wir sehen das Liebespaar zunächst in einer seitlichen Zweier-Einstellung zusammen im Bild; sie dagegen sehen jeweils ihr Gegenüber aus größerer Nähe von vorne. Eine Montage von Overshoulder-Aufnahmen verändert unsere Perspektive so, dass sie sich abwechselnd Ricks und Ilsa Sicht annähert. Durch die Montage sehen wir aber den Gesichtsausdruck beider Figuren, also mehr als diese selbst. Verglichen mit dieser wechselnden visuellen Perspektive bleibt unsere *akustische* Wahrnehmung relativ konstant: Wie Ilsa und Rick hören wir ihren Dialog klar und deutlich aus der Nähe und werden so Zeugen eines privaten Momentes zwischen ihnen – im Gegensatz zu Ilsa's Mann. Anders als Rick und Ilsa hören wir allerdings zusätzlich das musikalische Leitmotiv «As Time Goes By». Diese Wahrnehmungs-Perspektive beeinflusst die *epistemische* Perspektive, unser Wissen und Denken über die Trennungssituation. Auf Grundlage der Musik, der Dialoge und Gesichtsausdrücke von Ilsa und Rick wissen wir ungefähr, was in ihnen vorgeht, aber sie selbst sind über ihre Gedanken und Gefühle besser informiert. Unser Wissen über die Situation kommt dabei der überraschten Ilsa näher als Rick: Wie sie erfahren wir erst jetzt von seinem Verzicht und seine Gründe dafür. Anders als sie können wir allerdings durch medienspezifische Vorkenntnisse (über dramaturgische Erfordernisse, Production Code, Star Images) darauf vorbereitet sein. Während wir hinsichtlich des Wissens Ilsa näher kommen als Rick, verhält es sich bei der *Bewertungsperspektive* umgekehrt. Ilsa bewertet Ricks Verzicht spontan negativ, sie reagiert verzweifelt; Rick dagegen stellt seinen Verzicht als moralisch unvermeidliches Opfer dar, und wir sollen uns ihm in dieser Bewertung anschließen. Obwohl Bewertungen eng mit Wünschen und Gefühlen zusammenhängen, bedeutet das aber nicht, dass wir auch Ricks *Wunsch- und Gefühls-Perspektive* teilen. Im Gegensatz zu ihm und Ilsa sind wir von der Situation nicht direkt betroffen. Während Ilsa fassungslose Verzweiflung zeigt und Rick gefassten Ernst, fördern narrativer Kontext, Musik und Bildstimmung bei uns eher Mitgefühl und Empfindungen angenehmer Wehmut, aktivieren eher nostalgische Erinnerungen anstelle intensiver Trennungsgefühle. Zudem können wir Erleichterung und Befriedigung über das dramaturgisch gelungene Ende empfinden. Wir nähern uns in derselben Szene also zwei verschiedenen Figuren in verschiedener Weise an, und unsere Verhältnisse der Wahrnehmung, des Wissens, Bewertens, Wünschens und Fühlens entwickeln sich dabei relativ unabhängig voneinander. Dazu trägt bei, dass wir im Gegensatz zu den Figuren nicht ausschließlich auf die dargestellte Welt reagieren, sondern zusätzlich auf außerdiegetische Einflüsse.

Wenn man die Verhältnisse zwischen Zuschauer- und Figurenperspektive allgemeiner betrachtet, so kann man mindestens fünf Stufen der Annäherung unterscheiden: 1. *Unkenntnis*: In manchen Fällen bleibt die Figurenperspektive für uns

prinzipiell unerkennbar. Wir wissen nicht, warum der Mann am Anfang von *UNCHIEN ANDALOU* der Frau das Auge aufschlitzt und warum sie es ruhig geschehen lässt. 2. *Diskrepanz*: In anderen Fällen kennen wir die Perspektive der Figur zwar, haben aber selbst eine konträre oder stark abweichende: Am Anfang von *JAWS* wissen wir, dass das badende Mädchen nichts von dem bevorstehenden Haiangriff ahnt. Viele Filmschurken bewerten ihre Taten positiv, während wir sie verurteilen. In Slapstick-Komödien lachen wir über Pechvögel, die sich ärgern oder Schmerzen empfinden. 3. *Kongruenz*: In anderen Fällen nähert sich unsere Perspektive jener der Figuren soweit an, dass beide ähnlich sind, ohne sich gänzlich zu gleichen. Oft haben wir ungefähr dieselbe Blickrichtung wie eine Figur, ohne dass sich die Blickwinkel genau decken. Bei *CASABLANCAS* Abschiedsszene verfügen wir über ähnliche Informationen wie Ilsa, sollen die Situation ähnlich wie Rick bewerten und empfinden angesichts ihrer Trennung Gefühle, die zumindest teilweise in dieselbe Richtung gehen wie die ihren. 4. *Übereinstimmung*: In manchen Fällen teilen wir die Gefühle der Figuren spontan und in höherem Maß: Über einen lauten Knall oder das plötzliche Erscheinen eines Monsters können wir zugleich mit den Figuren erschrecken. 5. *Aktive Übernahme*: In anderen Fällen sind wir aufgefordert, uns in die Charaktere bewusst hineinzusetzen, ihre Perspektive zu übernehmen und ihr Innenleben nachzuvollziehen, etwa wenn wir die Heldin eines Melodrams nach einem Schicksalsschlag längere Zeit beobachten.

Ob Zuschauer die Figurenperspektive nur erkennen, sich ihr graduell annähern, sie zufällig teilen oder aktiv übernehmen, macht für die Anteilnahme oft einen Unterschied. Dabei können Perspektiv-Vergleiche allgemein bleiben oder sehr ins Detail gehen, etwa indem man sich fragt, inwiefern sich optische Perspektiven hinsichtlich Sichtwinkel, Fokussierung, Farbwahrnehmung, Bewegung, Schärfe usw. entsprechen. Einer völligen Übereinstimmung zwischen Zuschauer- und Figurenperspektive sind hier zumindest in mancher Hinsicht Grenzen gesetzt. Selbst im Fall der subjektiven Kamera können unsere visuellen Erlebnisse mit jenen der betreffenden Figuren kaum jemals gänzlich übereinstimmen, weil die Optik der Kamera von der des menschlichen Auges abweicht. Die zweidimensionalen Filmbilder ermöglichen keine Bewegungsparallaxe und sind meist bis zum Rand scharf, so dass wir unsere Aufmerksamkeit auf verschiedene Gegenstände im Bild richten können. Trotzdem gilt, dass subjektive Einstellungen uns zum einen die Sichtweise von Figuren nachvollziehbar machen *sollen* und dass ihr Reizangebot zum anderen weitgehend mit dem Reizangebot der Umwelten übereinstimmt, wie es die betreffenden Figuren wahrnehmen würden. Ähnliches gilt für den subjektiven Ton; man kann also annehmen, dass eine Übernahme der visuellen und akustischen Perspektive zumindest weitgehend möglich ist. Dass Filme uns auf diese Weise Figuren nahe bringen, unterscheidet sie von

Literatur und Theater – sie ermöglichen es, die Welt mit anderen Augen zu sehen, mit anderen Ohren zu hören. Auch hinsichtlich Wissen, Bewerten, Wünschen und Fühlen erlauben Filme es zumindest zeitweise, sich in Figuren hineinzusetzen (vgl. Kap. 13). Diese Möglichkeiten der Perspektivenübernahme spielen eine wesentliche Rolle für das Verständnis von «Identifikation» und «Empathie».

12.4 Identifikation und Empathie

Alltagssprachlich wird der Ausdruck «Identifikation» meist vage verwendet, um Formen der Anteilnahme an Figuren, der Nähe zu ihnen oder des «Sich-in-sie-Hineinversetzens» zu bezeichnen. «Identifikationsfiguren» wird große Bedeutung beigemessen, und wenn sie ihre Funktion nicht erfüllen, ist das Grund zur Kritik. Drehbuchratgeber schlagen diesbezüglich Strategien vor, die oft etwas unklar bleiben: «Je menschlicher das Bedürfnis [der Figur] ist, desto mehr lädt es den Zuschauer zur Identifikation ein.» (Schütte 1999: 29). Und sie stellen ungeprüfte Vermutungen über Ursachen an: «Einer Identifikation liegt der Wunsch zugrunde, am Leben anderer Menschen teilzuhaben, ein Wunsch, der besonders stark ist, wenn das eigene Leben von Langeweile und Leere erfüllt ist» (Vale ³1993: 232). Doch in keinem dieser Fälle wird deutlich, um was es sich bei Identifikation genau handelt und wie sie entsteht.

Expliziter definiert, aber kaum weniger problematisch ist der Begriff innerhalb der Psychoanalyse. «Identifikation» oder «Identifizierung» meint hier «das bewusste oder unbewusste [...] Übernehmen von Eigenschaften und Verhaltensweisen [...] anderer Personen in das eigene Ich durch Verinnerlichung» (Psychologie-Fachgebärdenlexikon 2000) oder auch einen psychischen «Vorgang, durch den ein Subjekt einen Aspekt, eine Eigenschaft, ein Attribut des anderen assimiliert und sich vollständig oder teilweise nach dem Vorbild des anderen umwandelt» (Laplanche / Pontalis ¹⁵1999: 219). In diesem Sinne behauptet Freud beispielsweise «[Der Knabe] zeigt dann also zwei psychologisch verschiedene Bindungen, zur Mutter eine glatt sexuelle Objektbesetzung, zum Vater eine vorbildliche Identifizierung» (²1923: 58). Dieser Begriff der Identifikation als einer längerfristigen, Identität konstituierenden Imitation und Aneignung von Eigenschaften Anderer weicht aber vom Alltagsbegriff erheblich ab und kann bei der Figurenrezeption nicht gemeint sein.

Aus dem großen Theorieangebot zum Identifikationsbegriff³⁶ konzentriere ich mich hier auf die Konzeption des Philosophen Berys Gaut (1999). Während

³⁶ Für psychoanalytisch orientierte Arbeiten der Filmtheorie vgl. Aumont / Bergala / Marie 1992: 200–236; Cowie 1997: 72–122; Friedberg 1990; van Beneden 2001; für eine hermeneutische Konzep-