Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 13, 2026

Spannung, Text, Rezeption:
Von Gefahren und Bedrohungen, Erwartungen und Hoffnungen

von Hans J. Wulff

Westerkappeln: DerWulff.de 2026
Alle Rechte vorbehalten
ISSN: 2699-2981
Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

3 / Statt einer Einleitung. Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld.
Zuerst in: *Montage/AV* 2,2, 1993, S. 97-100.

5 / Spannungserleben und Erfahrungskonstitution: Vorüberlegungen zu einer phänomenologischen Untersuchung.
Zuerst in: *Wechselbeziehungen. Medien, Wirklichkeit, Erfahrung.* Hrsg. v. Lothar Mikos u. Norbert Neumann. Berlin: Vistas 2002, S. 93-109.

19 / Textsemiotik der Spannung.
Zuerst in: *Kodikas/Code* 16,3-4, 1993, S. 325-352.

43 / Aktcharakteristik und stoffliche Bindung.
Zuerst in: *Montage/AV* 3,1, 1994, S. 142-146.

47 / Kataphern und Antizipationen: Spannungsdramaturgie als Beeinflußung der Erwartungstätigkeiten des Zuschauers.
Engl. in: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations.* Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. 1996, S. 1-17.

61 / Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST (1959). Eine situationale Analyse.
Zuerst in: In: *Montage/AV* 3,1, 1994, S. 97-114.

76 / Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST (1959).
Zuerst in: *Kinoschriften* 5, 2003, S. 15-32.

91 / Die Frau auf den Schienen. Eine Etüde.
Zuerst in: *Online-Festschrift für Thomas Kuchenbuch.* Hrsg. v. Stephen Lowry u. Hans J. Wulff. Stuttgart: Hochschule für Medien 2005, online.

Statt einer Einleitung
Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld

"The trouble with suspense is that few people know what it is", sagte Alfred Hitchcock einmal in einem Interview. Die schmale Literatur zur Spannung belegt die Richtigkeit seiner Aussage auf's beste: Man begibt sich in ein Gewirr von inkompatibel scheinenden Bestimmungsstücken, die von verschiedensten Autoren benannt werden, die die Spannung festzustellen versucht haben. Manche nehmen Charakteristika des *Werks* als wesentliche Elemente des Spannungserlebnisses, benennen darin vor allem die Unsicherheit eines Geschehens, die Unentrinnbarkeit einer Gefahr für den Protagonisten, das Spiel mit Zeitdehnungen und Verzögerungen als diejenigen Dinge, die Spannung verursachten. Andere konzentrieren sich ganz auf *Aktivitäten des Rezipienten* als Gegenstände der Beschreibung – sei es, daß sie versuchen, das Spiel des Textes mit den Erwartungen des Adressaten zu durchdringen, sei es, daß sie die Operationen des Zuschauers auf solche motivational-affektiven Grundintentionen wie Neugierde oder das Bestreben nach dem Ausgleich von Gegensätzen zurückzuführen trachten; auch die Beziehungen zur Angst und die Prozesse der Identifikation bilden zuweilen einen Ausgangspunkt, um sich dem Spannenden anzunähern.

Ein integrales Modell scheint nötig zu sein.

Filmwissenschaft und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Spannungsprozesse sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Die *Dramaturgie der Spannung* muß beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als "Spannung" zusammenfassen kann. Die Art und Weise der *Informationsführung* erweist sich dabei als ein Komplement der Zuschaueroperationen (der Text erfüllt sich erst in der Rezeption). Die Aktivität des Zuschauers ist eine Komponente der Textstruktur, der Text läßt sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben. Die *Spannungskonstruktion* wird darum gefaßt als eine Sequenz von Textinformationen, die eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers erforderlich macht und diese steuert; diese beiden Komponenten bilden zusammen eine Untersuchungseinheit.

Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Antizipation kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte umfaßt bzw. sogar genau darin besteht, ist die *Steuerung der Handlungsentwürfe*, die der Rezipient für sich während der Informationsverarbeitung im engeren Sinne produziert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu *extrapolieren*. Derartige Informationen sind *Vorinformationen*, Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, auf die Entwurfstätigkeit des Rezipienten einzuwirken, gilt es, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt. Vorverweisende Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem "offenen" textuellen Bezugsfeld, in dem der weitere Verlauf der Handlung noch nicht manifest geworden ist, sondern sich nur vom jeweiligen Ort der Lektüre

als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist darum nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen.

Der Vorverweis erfolgt in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und enthält eine Aufmerksamkeitsinstruktion, wobei offen bleiben kann, ob die so geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. In der Rezeption baut sich ein *Erwartungsfeld* auf, auf das die Vorverweise einwirken.

Die Möglichkeit, Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Bedingung zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch *schematisierte Wissensbestände* reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden. Karl Bühler schreibt in seiner "Sprachtheorie" über das Satzverstehen:

> Das "Vorgreifen" auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder "leeres" Satzschema unserem Denken vorauseilt. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis (1965, 121 Anm. 1).

Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion vorverweisender Informationen in Spannungskonstruktionen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die *Verlaufsform* einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Verläufe, zum guten oder zum schlechten Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verlaufsalternativen erweiterbar usw. Die Überlegung zeigt zugleich, daß *schematisiertes Wissen* in den Spannungsprozessen zum Aufbau von *Planstrukturen* dient, innerhalb derer die möglichen weiteren Verläufe erfaßt, Wahrscheinlichkeiten, Gefährdungen, Komplikationen etc. kalkuliert und Evaluationen einzelner Verlaufsalternativen vorgenommen werden können. Schematisierte Wissensbestände gehen hier also als Heuristiken in Denkprozesse ein, was weit über ihre Funktion in Prozessen der Gestalterkennung hinausweist.

Viele *Inszenierungstechniken* der Spannung sind durchsichtig und konventionell, was nicht verwundern kann, wenn man die Bewußtheit der Tatsache, daß hier eine Geschichte erzählt wird, voraussetzt. Der Spannungserzählung unterliegt ein *kommunikativer Kontrakt*, in der der Erzähler einen Informationsprozeß beim Rezipienten organisiert, der dem Adressaten "wohlige Schauer" bereiten wird. Dem Zuschauer ist die Pflicht, in der der Erzähler steht, durchaus bewußt, so daß er auch Aufmerksamkeit darauf verwenden kann, *wie* ihm die Spannung bereitet wird. Zum kommunikativen Verhältnis des Spannungstextes gehört diese Eingeweihtheit des Zuschauers wesentlich dazu - wer in einen "Thriller" geht, weiß, daß er gespannt werden wird, und er darf mit Recht enttäuscht sein, wenn der Film dieses nicht leistet.

Diese Erwartungshaltung vorausgesetzt, könnte man folgende Hypothese vertreten: Die Erzählung, mittels derer Spannung bereitet werden soll, darf nicht *durchsichtig* sein, das scheint evident zu sein. Die Durchsichtigkeit der Spannungskonstruktion steigt mit dem *Grad ihrer Konventionalisierung*. Natürlich unterliegen die Techniken der Spannungserzeugung einem beständigen Wandel, werden konventionell und durchsichtig und sind dann zum besagten Zwecke eigentlich nicht mehr einsetzbar. Die Geschichte der Spannung bzw. der Spannungskonstruktionen ist so angewiesen auf immer neue innovative Schübe, die der Konventionalisierung entgegenwirken. Zugleich ist die

Geschichte der Spannung eine *Geschichte der Spannungsanlässe*, der Situationen und Verstrickungen, die für historische Zuschauer einen Problemraum aufrichten konnten. Für die empirische wie für die systematische Analyse der Spannung ist die historische Relativität der Spannungsanlässe von erheblicher Bedeutung – gleich in doppelter Hinsicht: Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als "spannend" erlebbar war, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der "durchsichtigen" Filme absinkt – woraus eine strikt rezeptionshistorische Untersuchungsperspektive folgert. Zum anderen betrifft die Veränderung der historisch-kontextuellen Bedingungen, in denen ein Film bzw. seine Rezeption steht, die Modalität der Rezeption selbst: Ein Film, der mit konventionellen Mitteln einen vergangenen Spannungsanlaß inszeniert, ist in einer distanzierten und auf den Film und seine Machart selbst konzentrierten Lektürevorgang rezipierbar als "antiquierter Fall" von Spannungsfilm, nicht aber als Folie einer Spannungsteilhabe im engeren Sinne.

Die hier versammelten Analysen entstanden im Rahmen der Arbeit der *AG Kognitive Psychologie des Films*, die anfangs der 1990er Jahre in Berlin um eine integrale Forschungsperspektive zur Beschreibung rezeptionaler Prozesse des Films in sowohl psychologischer wie texttheoretischer Ansicht bemühte. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind an verstreuten Stellen publizistisch zugänglich geworden (als Themenheft der *Montage/AV* [2,2, 1993] sowie als Teil monographischer Schriften [Peter Ohler: *Kognitive Filmpsychologie* {Münster: MakS Publikationen 1994}, Peter Wuss: *Filmanalyse und Psychologie* {Berlin: Edition Sigma 1993}] sowie in zahlreichen Aufsätzen). Zwar sind seit den 1990ern eine ganze Reihe neue Arbeiten zur Untersuchung des Spannungserlebens erschienen, doch sind die Fragestellungen, denen die Berliner Gruppe nachzugehen versucht hat, immer noch aktuell. Deshalb auch stehen die „Thesen“, die 1993 in der *Montage/AV* erschienen sind, am Anfang dieser Ausgabe der *Cinematographica diversa.*

Hans J. Wulff

Westerkappeln, im April 2020

Spannungserleben und Erfahrungskonstitution: Vorüberlegungen zu einer phänomenologischen Untersuchung

1. Teilnehmer und Beobachter

"Spannung" weist auf anthropologische Grundlagen zurück, als sie auf jeder Erlebnisstufe auftreten kann – körperlich-leiblich, psychisch, etc. "Spannung" in dieser allgemeinen Form ist keine besondere Form der Rezeption von Texten, sondern kann auch in Alltagssituationen auftreten – wobei allerdings gewährleistet sein muß, daß derjenige, der "gespannt" ist, nicht in den Handlungsverlauf involviert ist, sondern ihm als Beobachter gegenübersteht. Der Gespannte steht dem "eigentlichen" Geschehen gegenüber, ist nicht Teil des Geschehens selbst. Diese *Distanz* ist für das Spannungserlebnis wesentlich. Am Beispiel: Man kann ein Auto, das auf vereister Straße ins Schleudern geraten ist, mit gespannter Aufmerksamkeit beobachten, der Katastrophen und Schäden harrend, die es anrichten möchte; ist man aber der Fahrer des Autos, ist das Teilnahmeerlebnis ein anderes als ein Spannungserlebnis. Die Distanz des Gespannten zum Geschehen unterscheidet im übrigen die Spannung vom Affekt der Angst – Angst richtet sich ähnlich wie Spannung auf den möglichen und wahrscheinlichen zukünftigen Verlauf, mit dem Unterschied aber eben, daß der Ängstliche vom Geschehensablauf selbst als Teilnehmer des Geschehens betroffen ist. Wiederum macht es einen Unterschied, ob man als Täter oder als Opfer in ein Geschehen verstrickt ist – auch dann nämlich, wenn beide im Affekt der "Angst" auf das Geschehen antworten, macht es einen großen Unterschied, ob man der Fahrer oder die Fahrerin des Wagens ist oder eine alte Frau, auf die das Gefährt zurutscht. Das soll hier aber nicht interessieren.

In dieser ersten Annäherung lassen sich drei Charakteristiken des Spannungserlebnisses ausmachen: Positioniertheit, Empathie, Reflexivität.

(1) Man darf die *Involviertheit* einer Person in eine Geschehens- oder Handlungssituation nach den Rollen des Akteurs oder des Beobachters als Voraussetzung des Spannungserlebnisses ansehen. Das Subjekt ist in Bezug auf das Geschehen positioniert – in den *fundamentalen Teilnahmekategorien* als "betroffener Akteur" oder als "Beobachter" [1]. Es ist durchaus möglich, daß man in beiden fundamentalen Modalitäten am Geschehen partizipiert, daß man also "Betroffener" ist und gleichzeitig den distanten Betrachtungsort des gespannten Beobachters einnimmt. (In letzterer Wahrnehmung nimmt man sich selbst als sowohl teilnehmende wie "fremde Person" wahr, so daß hier die Spannungsposition als *Metaposition* einer aktuellen Geschehenswahrnehmung greifbar wird.)

(2) Neben der Positioniertheit in einem elementaren Rollensystem scheint es zur natürlichen Tätigkeit der gespannten Teilnahme zu gehören, im Gespannt-Sein die Affekte der beteiligten Personen zu simulieren oder in einer Skizze zu entwerfen und so eine *empathische* Anverwandlung des Geschehens zu betreiben.

(3) *Reflexivität* scheint mir schließlich notwendig zu den Eigenschaften des Spannungserlebens zu gehören. Die Frage, ob das Zuschauen der einen beim Untergang der anderen reflexiv sei oder nicht, ist in der Geschichte der Schiffbruchs-Metapher schon einmal Gegenstand des Nachdenkens gewesen. So wollte Voltaire den Neugier-Impuls – der ja die Aufmerksamkeit auf das beobachtete Geschehen lenkt – so generell fassen, daß er ihm jede Ambivalenz absprach und ihn als die alleinige Leidenschaft ansah, die "Menschen dazu [treibe], auf Bäume zu stei-

gen, um sich das Gemetzel einer Schlacht oder eine öffentliche Hinrichtung anzusehen. Es sei [so Voltaire] eben nicht eine menschliche, sondern dem Menschen mit Affen und jungen Hunden gemeinsame Leidenschaft" (Blumenberg 1979, 36f). Dagegen steht aber eine andere Position, die annimmt, daß das Unglück der anderen eine Reflexion auf die eigene Unbetroffenheit sei. Ausdrücklich verwiesen sei auch auf Voltaires Einwand, daß man den Neugierigen, die einer Hinrichtung zusehen, Boshaftigkeit unterstellen müsse, versicherten sie sich doch im Tod des Delinquenten ihrer eigenen Unversehrtheit [2].

Die *Art der Situation*, auf die hin sich diese Rollen orientieren können, bedarf der Präzisierung: Offenbar sind nicht alle Situationen in der Lage, die Rolle des gespannten Beobachters hervorzurufen. Es ist eine Bewertung und Gewichtung des Geschehensablaufs notwendig: Das, was am Ende herauskommt bzw. herauskommen könnte, bildet Anlaß und Bedingung von Beobachterrolle und Spannungserlebnis. Ohne den Vorschein des Endes würde der Gespannte nicht beginnen, seine antizipierende Aufmerksamkeit auf das Geschehen zu richten. Die Spannungswahrnehmung ist also in einen *offenen Verlauf* hinein gerichtet, und insofern ist sie abhängig von der konstruktiven, interpretierenden, hypothesenbildenden Tätigkeit des Gespannten (Wulff 1993).

Auch substantiell läßt sich die Spannungssituation genauer bestimmen: Immer dann, wenn ein Geschehensablauf in eine *Katastrophe* hineinzusteuern scheint, auf ein *schlechtes Ende* hinsteuert, kann Spannung als Komplement des Geschehens auftreten. Rutscht das vereiste Auto auf eine unbeteiligte Rentnerin zu und wird sie absehbar an eine Wand quetschen: Dann ist eine Voraussetzung für spannungsvolle Beobachtung gegeben. Das schlechte Ende muß nicht eintreten, aber es muß in den Antizipationen des Gespannten hohe Wahrscheinlichkeit besitzen.

Zweifache Gegenrede scheint mir absehbar zu sein:

(1) Man könnte einwenden, daß Spannung eine Erscheinungsform von Neugierdeverhalten wäre – was mir zu schwach erscheint, weil Neugierde Teil des Orientierungsverhaltens ist und es in diesem Begründungsfeld keinen Anlaß gibt, warum jemand in einer Spannungswahrnehmung verharren sollte.

(2) Man könnte einwenden, daß die Anteilnahme des Zuschauers im Spannungsfilm durch das Prinzip des Protagonisten, durch die Fokalisierung des Geschehens auf eine bestimmte Person hin gesteuert werde und daß darum Identifikationen eine Voraussetzung des Spannungserlebens bildeten – dies scheint mir aber eine zu starke Annahme zu sein. Vielmehr reicht es aus, eine empathische Bezugnahme des Gespannten auf Personen, die in das Geschehen unmittelbar involviert sind, anzunehmen, einen unter Umständen recht simplen Rekurs auf die Handlungsziele der Akteure. Dies können auch verdeckte Ziele sein – die Rentnerin wird z.B. mit dem Wunsch, nicht verletzt zu werden, attribuiert, ohne daß sie intentional in das Geschehen involviert wäre.

Im Beispiel ist die alte Frau hilflos und kann nicht durch eigenes Handeln auf die Problemsituation einwirken. Doch schon hier entsteht Raum für eine empathisch-gespannte Teilhabe des Zuschauers. Entsprechendes gilt um so mehr für Geschehensabläufe (die dem klassischen Spannungs-Komplott eher entsprechen), in denen ein handlungsfähiger Protagonist auftritt, der seinerseits gegen drohendes Unglück initiativ werden kann und dem der Zuschauer darum besondere Handlungsziele und daraus ableitbare Handlungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten unterstellen kann. Solche Szenen enden in aller Regel mit dem *Erfolg* eines Protagonisten gegen alle Wahrscheinlichkeiten und gegen alle Widerstände. Ob das Ende schlecht ist oder gut, Katastrophe oder Erfolg, ist allerdings nicht entscheidend (und verändert nur den resultierenden Affekt am Ende des Spnnungserlebnisses): Maßgeblich ist, daß dieses Ende *gegen die Wahrscheinlichkeit* und *dem Wunsch des Rezipienten folgend* eintreten kann und soll. Wahrschein-

lichkeit des Verlaufs und die empathische Parteinahme des Rezipienten für den Protagonisten sind gegeneinander gerichtet. Der Rettung oder dem Erfolg des Helden stehen übermächtige *Widerstände* entgegen: Das ist die vielleicht wichtigste und verbreitetste Spannungsbedingung.

Ich will also trennen die pure Neugierde oder das Interesse an Situationen, die sich ebenfalls in Beobachtungs-Akten artikulieren kann, von der gespannten Beobachtung eines Geschehens, das vom möglichen oder wahrscheinlichen Ende des Geschehens her perspektiviert und gewichtet ist. Eine Situation, die Spannung hervorrufen kann, folgt einem kalkulierbaren Verlaufsplan, der die Einzelereignisse auf ein situatives Ende hin organisiert.

Ist die Kalkulation eines Verlaufs, die Bewertung von Widerständen notwendigerweise *perspektiviert*? Ist es möglich, eine Situation als spannend zu erleben, ohne daß man Partei für einen der Beteiligten ergriffe? In mehreren Spannungstheorien ist die Sympathie für einen Protagonisten als Bedingung für die Spannung genannt worden (z.B. Carroll 1984). Mir scheinen die Gründe und Beispiele nicht ausreichend zu sein, eine zumindest strukturelle Einfühlung des gespannten Rezipienten in eine fiktive (oder faktive) Figur in allen Formen des Spannungserlebens anzunehmen.

Bleiben wir bei dem oben genannten Beispiel: Soll der Fahrer des Wagens, der ins Rutschen gekommen ist, die Protagonistenrolle übernehmen, der Zuschauer der Szene in seine Rolle schlüpfen, seine Perspektive übernehmen oder simulieren? Wie entsteht und verteilt sich Sympathie, wenn der Wagen auf eine Rentnerin zuschleudert? Muß man sich zwischen Fahrer und alter Frau entscheiden, wenn man seine Sympathie verteilen will? Was geschieht, wenn der Fahrer der Fahrer des Autos der Protagonist, die Straße vereist und er gerade auf der Flucht vor tödlicher Gefahr ist? Ich denke: nein, es gibt keine Abwägung zwischen den beiden Figuren; beide werden zu Elementen eines komplexen Spannungserlebens, das man keinem der Beteiligten schuldhaft anhängen könnte. Ein Unglück geschieht, eine böse Verkettung von Zufällen. Niemanden trifft Schuld, es gibt keine Prot-, keine Antagonisten.

Ein anderer Rahmen entsteht, wenn man das Unglück anlasten kann. Wiederum kann man die kleine Szene variieren [3].

* Erster Fall: Der Fahrer war zu schnell, trotz des schlechten Wetters.

* Zweiter Fall: Die alte Frau ist auf die Straße getreten, ohne nach links und rechts zu sehen – und erst beim Versuch zu bremsen geriet der Wagen ins Schleudern.

* Dritter Fall: Die alte Frau hat unmittelbar vor dem Unglück einem ehemaligen Pianisten, den das Unglück seines Lebens in den Rollstuhl gezwungen hat und der völlig verarmt und vereinsamt ist, kalten Herzens die Kündigung seiner Wohnung gebracht.

* Vierter Fall: Ein halbseidener Autohändler, der auf die Reparaturen spekuliert, hat die Straße zum Vereisen gebracht.

Man kann sich angesichts der Varianten danach fragen, wie Sympathien und Perspektiven in das Erlebnis der Szene jeweils hineinwirken. Eine Erweiterung des Kontextes der kleinen Szene eröffnet den Raum von Absichten und Motiven, von Fahrlässigkeit, Gerechtigkeit und Schuld - aus der Szene wird das *Rudiment einer Geschichte*. Die Kontexterweiterung bringt erst die Rollen der Antagonisten und die der Opfer hervor. Das Erlebnis der Spannung gewinnt eine neue Dimension, einen Aspekt von Sinn, der sich mit der Absichtlichkeit des Unglücks und der Schuld daran gleichsam automatisch einstellt. *Perspektivierung läßt sich zurückführen auf Narrativisierung*, will ich damit sagen. Perspektivierbare Szenen geben dem Erlebnis Sinnqualitäten, die es ohne den sinn- und perspektivespendenden Kontext nicht hätte. Eine wirkliche

Bedingung des Spannungserlebnisses bildet die Perspektivierung aber nicht, daran möchte ich festhalten.

Es mag sein, daß die Beobachterposition nicht verlassen werden kann, selbst wenn man es möchte (etwa, wenn ein Schiff langsam im Meer versinkt und der Beobachter im Flugzeug sitzt oder das Geschehen nur am Funkgerät verfolgen kann) [4]. Es mag aber auch sein, daß man sich entscheiden muß, von welcher Art die Beteiligung sein soll, in der man an einem Geschehen teilnimmt, ob man also eingreift oder zusieht. Eine Kalkulation der Möglichkeiten, in das Geschehen einzugreifen, ist immer vorzunehmen – der Beobachterstandpunkt gewinnt erst Kontur, wenn er mit den Möglichkeiten des aktiven Eingriffs in das Geschehen abgeglichen ist. Angenommen, das Auto, das auf eisglatter Straße ins Rutschen gekommen ist, bewegt sich mit tödlicher Notwendigkeit auf die nichtsahnende Rentnerin zu – dann muß man "berechnen", ob man und wie man eingreifen kann (durch akustische Warnung, durch einen Spurt etc.; die Repertoires der Eingriffsweisen sind uns ja aus dem spannenden Film durchaus bekannt). Erst nach der Berechnung ist die Rolle, in der man teilnehmen wird, erkennbar bzw. entscheidbar. Eines ist allerdings klar: Je näher man räumlich, psychisch und sozial einer Situation ist, je größer also die Chance wäre, handelnd einzugreifen, desto intensiver ist auch die Spannungsteilhabe.

2. Interesse, Erwartung, Abduktion

In dem skizzierten Wechselverhältnis von Typus der Situation und spezifischer Teilnehmerrolle, die den Gespannten mit dem Geschehen verbindet, ist Spannung eine besondere Modalität oder Abschattung von "*Interesse*". Spannung gesellt man so zu den Affekten, wobei Affekte hier – frei nach Sartre in *Das Sein und das Nichts* – als "Modalitäten des In-der-Welt-Seins" angesehen werden, als primäre Formen der Zuwendung zu Gegenständen.

Spannung basiert, wie die anderen Affekte auch, auf der Relation des Subjekts zu dem Gegenstand, auf den es in einem jeweiligen Affekt orientiert ist. Für die Beschreibung der *Beziehung*, die Subjekt und Gegenstand in einem Affekt eingehen, ist von größter Wichtigkeit und von größter Zentralität, daß Spannung nicht definiert werden kann dadurch, daß dem Subjekt etwas zustößt oder etwas angetan wird, und auch nicht dadurch, daß das Subjekt handelnd in Wirklichkeit eingreift, sondern daß die Spannung als *Erwartung eines Geschehensablaufs* konstituiert wird. Spannung ist ein Affekt, dem kognitive Leistungen vorausgehen und die ihn begleiten.

Ein einfaches Erfahrungsmodell könnte reale Ereignisse als Prägestempel ansehen, deren Konturen sich in die Oberfläche des Subjekts hineindrücken. Spannung würde aus einem solchen Vorstellungsbild entweder herausfallen oder müßte ganz anders gefaßt werden, als ich es hier tue. In der Untersuchung des Spannungserlebnisses, die ich versuche, ist es gar nicht ein reales Ereignis, das den Spannungseffekt induziert, sondern *eine vom Subjekt vorgenommene Interpretation eines Ereignisses sowie eine daraus gewonnene Extrapolation des kommenden Geschehens*. Spannung entsteht aus einer Beziehung eines vom Gespannten unabhängigen angefangenen Geschehensverlaufs (Wuss 1993, 101ff) und einer Hochrechnung, die die angefangene Sequenz in ihren wahrscheinlichen weiteren Verlauf hinein verlängert und die substantiell auf ein gewisses Ende hinauszulaufen scheint. Das Spannungserlebnis *vermittelt* zwischen realem Geschehen und einer Phantasietätigkeit des Subjekts, die das Wissen des Subjekts genauso nutzt wie seine Fähigkeit, Probleme zu erkennen und sich Lösungen auszumalen, darüber hinaus die Fähigkeit des Subjekts, heuristische Handlungsentwürfe anzufertigen, eine "Kostenkalkulation"

für Handlungen anzufertigen etc. Das Subjekt als Geistwesen ist in der ganzen Breite seiner geistig-mentalen Fähigkeiten und Fertigkeiten in den Spannungsprozeß integriert, will ich damit sagen.

Aus der realen Situation, dem begonnenen Geschehensablauf, dem das Spannungserlebnis schließlich korrespondiert, muß vom Subjekt eine Beschreibung gewonnen werden, die

* die *Essenz des Geschehens* benennt,
* den weiteren *Fortgang* konstruiert,
* *alternative Verläufe* des kommenden Geschehens miteinander vergleicht
* und hinsichtlich ihrer *Wahrscheinlichkeiten* untersucht und bewertet,
* *Eingriffsmöglichkeiten* in das Geschehen als Horizont von Handlung durchspielt

etc. Wenn dabei der weitere Verlauf in die Katastrophe hineinsteuert, dazu noch unabwendbar scheint, sind die Bedingungen für gespannte Teilnahme gegeben, hatte ich oben gesagt. Hier geht es nun um den Prozeß, der zu einer solchen Beschreibung führt, um die Untersuchung jener Textverarbeitungsprozesse, die zur Konstitution jenes Erwartungsfeldes führt, das wir als "Spannung" erleben.

Peter Wuss hat vorgeschlagen, die *Abduktion* als jene Prozedur anzusehen, die aus dem begonnenen Geschehensablauf den folgenden, katastrophalen Fortgang herausrechnet. Das Konzept der "Abduktion" entstammt der pragmatischen Philosophie von Charles Sanders Peirce und bezeichnet, vereinfacht gesprochen, einen Schluß, in dem von der Wirkung mit Wahrscheinlichkeit auf die Ursache geschlossen wird. "Abduktion" kann in diesem Zusammenhang ein Schlüsselwort sein, weil man es ja mit Prozessen der Hypothesenentstehung, der Formation von Annahmen zu tun hat (ähnlich Wuss 1993, 107f): Aus den realen Daten der begonnenen Situation werden Indizien, die in einem Berechnungsprozeß zu einem Modell des Geschehensablaufs zusammengesetzt werden.

Das Spannungserlebnis ist darum etwas, das nicht durch äußerliche Umstände verursacht wird, sondern vielmehr *vom Subjekt selbst* hergestellt wird. Man könnte dagegen natürlich einwenden, daß jede Art von Erfahrung eine Erfindung des Subjekts ist – in dem Sinne, wie Max Frisch es ausdrückt: "Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte". Dieses besagt ja, daß Zugestoßenes nicht eine automatische Spur für die Konstitution von Erfahrung bildet, sondern höchstens Material abgibt für Prozesse, in denen Erfahrung hervorgebracht, artikuliert und vergesellschaftet wird. Das Besondere am Spannungserleben ist, so würde ich den Einwand zurückgeben, daß hier nicht, wie in der Erfindung biographischen Zusammenhangs, die Produktivität des Individuums erst *ex post* einsetzt, sondern daß die Phantasiearbeit des Subjekts schon essentieller Teil des primären, unmittelbaren Aneignungsprozesses ist.

Vom Subjekt selbst aus: Das heißt, daß das Spannungserlebnis zumindest zum Teil in der Kontrolle und Entscheidung des einzelnen ist. Manche Situationen sind wie *Angebote*, auf die man sich so oder so einlassen kann. Henning von Kügelgen machte mich aufmerksam auf Fußballspiele, in denen übermächtige Gegner gegen chancenlose Außenseiter antreten – es ist in die Wahl des Subjekts gestellt, ob es die Partei des Davids wählen und sich die Partie so spannend machen will. Wer in einem Weltmeisterschaftsspiel mit den Dänen fiebert, gegen alle Wahrscheinlichkeiten und Prognosen hoffend (und in der Wirklichkeit dann paradoxerweise bis ins Endspiel hinein), eröffnet sich selbst eine lustvollere Teilnahme am Turnier, als wenn er sich auf die Seite des Favoriten schlüge. Spannungserleben hat auch etwas zu tun mit der Hoffnung, daß die Wahrscheinlichkeit außer Kraft gesetzt werden kann, daß die Determination der Verhältnisse

zumindest zeitweise ausgesetzt werden kann. Gerade diese verdeckte Orientierung der Spannungsteilhabe macht ihre ästhetische Qualität aus: Weil in der Phantasietätigkeit des Zuschauers ein Widerstandsmoment durchgespielt wird, in dem ein Geschehen "gegen den Strich" gebürstet und die Handlungsmöglichkeiten des einzelnen gegen ein oft übermächtig erscheinendes Geschick spielerisch erprobt werden [5].

Das Subjekt versichere sich der Möglichkeit der Souveränität des einzelnen, indem es sich in Spannung versetzt, wäre eine mögliche *conclusio* dieser Überlegung. Wichtiger scheint mir zu sein, daß an dieser Stelle gesellschaftliche und individuelle Lerngeschichte ins Spiel kommt. Es macht einen Unterschied, der von äußeren historischen Gegebenheiten der Rezeption abhängt, ob die Gefahr

* durch einen aus dem Nichts motivierten psychopathischen Killer manifestiert ist (wie in den Edgar-Wallace-Filmen),

* durch ein Kartell von Politikern, Industriellen und Kriminellen (wie in manchen italienischen Mafia-Filmen und diversen Polit-Thrillern),

* durch äußerst gefährliche Verbrecher- oder Terroristengruppen (man denke an die deutschen [!] Verbrecher-Terroristen in DIE HARD),

* durch eine unauslotbare Umgebung möglicher Feindgestalten (die paranoide Konstellation vieler Kalter-Kriegs-Filme),

* durch eine Verselbständigung der technischen Umgebung des Menschen (wie in manchen Katastrophenfilmen, aber auch in Filmen wie John Badhams WAR GAMES, neuerdings oft verbunden mit ökologischen Problemen),

* durch einen Verdacht, den ein Unschuldiger nicht ausräumen kann (ein ganzer Motivkreis gruppiert sich darum),

* durch einen Polizeiapparat, der die Verhältnismäßigkeit der Mittel im Vorgehen gegen politisch motivierte Täter vergißt (wie in manchen Polit-Krimis der siebziger Jahre, von NADA über DOG DAY AFTERNOON bis hin zu SUGARLAND EXPRESS)

usw. Weil die Teilnahme an Spannungsprozessen immer zurückgreift auf das Wissen und die Zeitgenossenschaft von Zuschauern, und weil Spannungsprozesse immer auch *gegen* etwas gerichtet sind, das dem Subjekt gefährlich werden könnte, verweist die Untersuchung von Spannung auf gesellschaftliche Befindlichkeiten, auf zeitgenössische Themen etc.

"Widerstand" tritt in den Spannungsprozessen aber gleich in doppelter Gestalt auf. In John Deweys ästhetischer Theorie ist der Faktor "Widerstand" von großer Bedeutung, allerdings weniger als eine utopisch-kontrafaktische Anklammerung an die Handlungsfähigkeit des Subjekts als vielmehr als eine Qualität der ästhetischen Aneignung des Stoffs selbst. Ohne eine innere Spannung, schreibt Dewey, gäbe es nichts,

> das als Entwicklung oder Vollendung bezeichnet werden könnte. [...] Die Schwierigkeiten, die bei der entsprechenden gegenseitigen Anpassung der Teile überwunden werden müssen, bilden das, was für die intellektuelle Arbeit die Probleme sind. Wie bei der vorwiegend geistigen Beschäftigung muß der Stoff, der ein Problem aufgibt, in ein Mittel zur Lösung des Problems umgewandelt werden (1980, 160f).

Wenn denn im ästhetischen Erleben der Weg das Ziel ist, ist die Auseinandersetzung mit Widerständen und die Überwindung von Hindernissen etwas, das sowohl prozessual ist wie aber auch ein benennbares Ziel hat, an dem Ruhe einkehrt und die gespannte Teilnahme wieder erlöschen

kann. Im Spannungserleben ist das Stoffliche zentral, an ihm entzünden sich Probleme und Widerstände, es ist der Gegenstand intellektueller (und möglicherweise auch emotionaler) Zuwendung. Mit der Bindung an das Stoffliche ist der Zuschauer zugleich rückverwiesen auf seine vergangenen Erfahrungen (ähnlich Dewey 1980, 161) und auf seine alltäglichen Kompetenzen im Umgang mit sozialer und physikalischer Realität. Eine Rückverweisung, die allerdings genauerer Untersuchung bedarf.

3. Ästhetische und aisthetische Wahrnehmung

Ich will dazu zurückgehen auf die folgende Annahme: Spannung gehört zu den *ästhetischen* Wahrnehmungs- und Erlebensweisen und bildet eine spezifische ästhetische Erlebnislage. Zur weiteren Differenzierung ist Martin Seels Unterscheidung von *aisthetischer* und *ästhetischer* Wahrnehmung hilfreich [6]: Man kann den gleichen Gegenstand, die gleiche Szene danach im Modus allgemeiner Wahrnehmung (*aisthetisch*) oder aber in *ästhetischer* Wahrnehmung auffassen, die sich von ersterer in mehreren Eigenschaften unterscheidet. Sie ist *vollzugsorientiert* – dem Wahrnehmenden geht es um den Vollzug dieser speziellen ästhetischen Wahrnehmung. Sie bildet den ersten Zweck der Wahrnehmung. Dagegen ist aisthetische Wahrnehmung *zielorientiert*, die Wahrnehmung unterliegt anderen Zwecken, ist Teil von Handlungskomplexen, Orientierungshandlungen, Bewegungen usw.

Die Spannungswahrnehmung nun ist einerseits selbstbezüglich und geschieht in einer Art von *ästhetischer Präsenz* sowohl des Aktes der Wahrnehmung wie auch des Gegenstandes, dem die Aufmerksamkeit gilt. Seel geht noch weiter und behauptet, daß der Ort der Aufmerksamkeit – der *Leib* – das letzte Ziel der Aufmerksamkeit bilde. Andererseits ist die Spannungswahrnehmung aber ohne ein Objekt nicht denkbar. Der Spannungsprozeß ist daran gebunden, daß im Wahrnehmungsverlauf ein Problemraum aufgebaut wird, den ich oben als Bedingung der Operationen des Spannens zu bestimmen versucht habe. Darum umfaßt die ästhetische Prozedur der Spannungswahrnehmung ein aisthetisches Moment der Zuwendung zum Gegenstand – die Auswahl und Interpretation der Daten, die den Problemraum aufrichten und modifizieren, geschieht durchaus zielorientiert, nicht primär selbstbezüglich, ist Teil von Orientierungshandeln und bezieht sich auf die Beschreibung von Problemsituationen.

Für die ästhetische Struktur des Spannungserlebens ist dies allerdings wichtig – umfaßt der Spannungsakt doch aisthetische und ästhetische Akte gleichermaßen. Allerdings stehen die beiden Wahrnehmungsmodi in einem Abhängigkeits- und Übergangsverhältnis: Es gehört zum Wesen des Spannungserlebens, daß es intentional auf eine reale oder fiktive *Situation* ausgerichtet ist, die einen Problemraum umfaßt. Die Akte der Auffassung sind dadurch in einem Rahmen von *Relevanz* lokalisiert, sie setzen eine Analyse der Situation voraus und schreiben sie fort, indem bestimmte, für den Fortgang des Geschehens bedeutsame Ereignisse und Gegebenheiten in den Blick genommen werden. Die Aufmerksamkeit folgt einem rationalistisch-analytischen Prinzip. Insofern sind aisthetische und ästhetische Modi der Wahrnehmung gemischt und bilden zwei verschiedene Seiten der gleichen Medaille. Es kommt auf die Struktur des "Sinnfeldes" an, in dem man sich bewegt, ob sich die beiden Modi klar trennen lassen oder ob sie in Verbindung miteinander auftreten. Es gehört zur Eigenart von Narrationen im weiteren Sinne, daß das Ästhetische (im Sinne einer Aktcharakteristik gedacht) sich in der Wahrnehmung von Situationen und Handlungen nicht ohne die Zuhilfenahme des Aisthetischen entfalten kann.

Genau in der Wechselseitigkeit von Ästhetischem und Aisthetischem läßt sich das pädagogische Wirkmoment festmachen, das dem Spannungserleben zukommt (ich werde darauf am Ende noch einmal zurückkommen). Zwei Teilprozesse lassen sich in der Rezeption narrativ-fiktionaler Gegenstände unterscheiden, um die es mir hier geht:

(1) Es gehört zur Rezeption fiktionaler Gegenstände, daß darin ein Rekurs geführt werden muß auf die *Art der Fiktion* und auf die Bedingungen der erzählten Welt. Die Erkundung der (para-)logischen Bedingungen der Erzählung ist eine Tätigkeit, die neben den Akten der Erfassung des aktuellen Geschehens herläuft und die ein ganz eigenes semantisches Spiel darstellt, das in sich selbst ästhetisches Erleben ermöglicht. Der "logische Clou" von Zemeckis' BACK TO THE FUTURE (1984) besteht darin, daß die Situation in der Gegenwart als Resultat einer Kette von Ereignissen genommen wird, die in der Vergangenheit die Bedingungen für die gegebene Lage geschaffen haben. Geht nun der Held in die Vergangenheit zurück, um die Situation am Ausgangspunkt seiner Zeitreise zu verändern, wird die Gegenwart virtualisiert, sie wird zu einer Möglichkeit in einem Ensemble anderer denkbarer Lagen. Das, was der Held in der Vergangenheit anstellt, muß also gelesen werden mit Blick auch auf die Veränderungen, die er am zeitlichen Nullpunkt des Films bewirkt. Das einzige, was dieses Spiel mit der Virtualität der Gegenwart zerstören könnte, wäre die Aufhebung des Helden – wenn er also in der Vergangenheit seine eigene Geburt verhindert, ist die Kondition des ganzen Films zerstört. Der Problemraum dieses Films ist wesentlich konstituiert aus einer narrato-logischen Voraussetzung. Das ästhetische Vergnügen am Beispiel entsteht gerade dadurch, daß hier der Rekurs auf die *metanarrativen* Bedingungen der Geschichte in jedem Moment neu geführt werden muß. Das ist in anderen Spannungsgeschichten nicht so ausgeprägt, gehört aber notwendig zu den Rezeptionsakten dazu.

(2) Von ganz anderer Art sind die Aktivitäten, die auf die Konstruktion der Personen der Erzählung gerichtet sind. Es ist notwendig, daß der Zuschauer ein inneres Modell der Akteure entwickelt, so daß er sie typifizieren kann, ihnen Handlungsmotive und -absichten zuschreiben kann usw. Dazu bedient er sich eines Ensembles von Rollen- und Personen-Schemata (Bordwell 1992, 13f) und der Informationen der gegebenen Geschichte. Die Vorstellung der handlungsfähigen Person ist so eine *Synthese* aus profanem Weltwissen, Wissen über Erzählungen und Genres und aus spezifischen Informationen über die Person der Wahrnehmung. Weil Erzähl- auch Handlungswirklichkeiten sind und der Handlungsraum einer Erzählung mit den intentionalen Orientierungen der Personen durchzogen ist, läßt sich die Rezeption einer Erzählung als *Simulation* einer Handlungs- oder Geschehenskette ansehen, in deren Verlauf die Personen so ausentwickelt werden können, daß sich ihre Handlungen "erklären" lassen. Der Protagonist in Scorseses TAXI DRIVER (1976) muß erst als moralischer Rigorist in einem äußerst komplizierten Spannungsfeld von Urbanität, Drogenerfahrung, kleinbürgerlicher Sozialhygiene, deprivierter Sexualität usw. aufgebaut werden, will man seinen Amoklauf am Ende nicht nur als soziale Desorganisation, sondern als Resultat einer besonderen Aneignungsweise und eines besonderen Gefüges von Erfahrungsfaktoren verstehen [7]. In den Aufbau des Personenmodells ist einbezogen, daß man den Blick auf die Handlungsrealität eines Akteurs "von innen her" durchspielen kann, so daß die Simulation der aisthetischen Orientierungen einer abgebildeten Person zum Programm des Verstehens einer Erzählung gehört.

Die Integration von aisthetischen und ästhetischen Modi des Verstehens ist, will man dem folgen, *formal* vermittelt. Deshalb lassen sie sich nicht in eins setzen – vielmehr läßt sich so die *Distanz* ästhetischen Erlebens auf ein Gerüst von Teilakten zurückführen, das die Rezeption von Texten primär als eine semiotisch-logische Aktivität bestimmt.

4. Filmische Auflösung

"Distanz" bildet auch einen Bezugspunkt, will man die bis hier vorgetragenen Überlegungen mit den spezifisch filmischen Repräsentationstechniken in Zusammenhang bringen. Film ist ein Mittel, Situationen so zum Zuschauer hin zu öffnen, daß in der Art und Weise, wie eine Situation repräsentiert ist, zugleich eine *differenzierte Beobachterrolle* eröffnet wird. So wird die Zuschauerrolle mit dem Bestimmungsstück der *Distanz* zusammengebracht, die beiden Teilnahmemodalitäten "Zuschauer" und "Beobachter" lassen sich aufeinander abbilden bzw. miteinander kombinieren. Beide fallen nicht einfach zusammen oder sind gar identisch: Die Rollen, um die es in der Spannungsanalyse ging und zu denen die Beobachterrolle zählt, sind *Akteursrollen* in einer aktuellen Handlungssituation und bemessen sich an Maß und Art der Teilnahme an einem Geschehen; der Film dagegen eröffnet eine Konstellation *kommunikativer Rollen* (darunter die des Zuschauers), in der Adressierungen, konversationelle Maximen, Prinzipien der Relevanz etc. gelten.

Schon die Repräsentationsweisen des Films, die der Maxime "Sei relevant!" unterliegen, arbeiten der Entstehung von Spannung zu. Die *filmische Auflösung* liefert das Ausgangsmaterial für das Spannungserlebnis, und sie folgt dem oben schon benannten Moment der "Relevanz" [8]. Der Film ist eine Apparatur, die eine Situation so aufbereitet und präsentiert, daß die Abduktion des problematischen Verlaufs erleichtert und vorstrukturiert wird: Die Entstehung des Interesses, das sich dann im Spannungserleben artikuliert, setzt ja voraus, daß die Daten der Ausgangssituation für einen Entwurf der Situation, eine Prognose des Geschehens untersucht und interpretiert werden müssen: Das eigentliche kommunikative Ziel eines Spannungstextes ist die Anregung und Steuerung der Rezeptionsprozesse (Wulff 1994a, 1994b).

Spannungserleben setzt am Prozeß der Informationsverarbeitung an, dieser bildet die erste Leistung, die das Subjekt im Spannungserleben erbringt. Die Steuerung dieses Informationsverarbeitungsprozesses erfolgt nun durch den Film, durch Strukturen der Erzählung, der filmischen Auflösung, der Sequenz der Informationsdarbietung. Der Film kann diese Prozesse steuern, weil er die Struktur, die Abfolge und die Art der Daten, in denen eine Situation repräsentiert ist, kontrolliert. Die Basis dieser Repräsentation bildet wiederum ein Ensemble von Konventionen. Spannungsdramaturgien sind ein *fait social*, und es gilt durchaus die Regel: "Custom makes all things easy!" Diese Überlegung will ich hier zwar nicht weiter verfolgen, möchte aber ausdrücklich darauf verweisen, daß filmische Spannung auf Konventionalisierungen fußt.

In der Art und Weise, wie die Daten dargeboten werden, organisiert der Film einen Informationsverarbeitungsprozeß vor, der vom Zuschauer genutzt werden kann, um ein Spannungserlebnis zu produzieren. Text und Rezeption sind miteinander koordiniert, und der Text adaptiert zur Gestaltung seines Materials Gesichtspunkte und Orientierungen, die auch außerhalb des Films ihren Ort haben und eng mit dem analytischen Moment in der Aufrichtung von Problemräumen zusammenhängen.

Dazu ein einfaches Beispiel: Eine Szene aus dem James-Bond-Film A VIEW TO A KILL (IM ANGESICHT DES TODES, 1984). Bond ist mit der blonden Schönen im Katasteramt gewesen, doch die Feinde sind auch da - der Mann, mit dem Bond sprechen wollte, wird erschossen, Bond und das Mädchen fliehen in den Fahrstuhl. Die Flucht scheint zu gelingen. Der Fahrstuhl wird jedoch von den Gangstern zwischen zwei Stockwerken angehalten, und sie setzen mit zwei

Molotow-Cocktails den Fahrstuhlschacht oberhalb der Kabine in Brand. Ein Entkommen scheint für Bond und das Mädchen unmöglich zu sein.

Offenbar ist die *Auflösung* der nun folgenden Szene so vorgenommen worden, daß die Teilelemente, aus denen das Bild der Situation komponiert werden muß, primär dazu dienen, das Gefahrenmoment der Situation und die darauf gerichteten Handlungen der Akteure darzustellen.

> #1: Bond und ein Mädchen sind in einem Fahrstuhl gefangen, der zwischen zwei Stockwerken hängt. Bond versucht, eine der Stahlklappen an der Decke der Kabine loszustoßen.
>
> #2: Man sieht brennende Halterungen des Fahrstuhls. Unter dem Druck der Hitze zerspringen einzelne Stränge der Seile.
>
> #3: Das Mädchen - es ist entsetzt.
>
> #4: Wie #1. Bond gelingt es, eine der Klappen aufzustoßen.
>
> #5: Wie #2. Brennende Halterungen.
>
> #6: Wie #4. Bond verschwindet durch die Luke.
>
> #7: Im Schacht. Bond. Er versucht, dem Mädchen seine Hand zu geben, um es aus dem Inneren der Kabine zu ziehen.
>
> #8: Wie #5. Brennende Halterung.
>
> #9: Wie #6. Das Mädchen klettert nach oben aus der Kabine.
>
> #10: Der brennende Fahrstuhlschacht.
>
> #11: Wie #7. Bond.
>
> #12: Das Mädchen, fast aus der Perspektive Bonds. Es versucht verzweifelt, die Hand Bonds zu ergreifen.
>
> #13: Wie #11. Bond streckt immer noch seine Hand dem Mädchen entgegen. Die Kamera folgt der ausgestreckten Hand.
>
> #14: Wie #8. Eine Halterung.
>
> #15: Wie #12. Das Mädchen versucht, die Hand zu erreichen.
>
> #16: Wie #14. Die Halterung reißt.
>
> #17: Man sieht den Fuß des Mädchens, unter dem der Fahrstuhl in die Tiefe wegfällt. Das Mädchen fällt nicht mit.

In dieser kleine Szene, deren Struktur in zahllosen anderen Filmen auch auftritt, bilden die Elemente, die die Situation "spannend" machen, ganz und gar das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Situation ist fast klassisch: Der Protagonist ist *eingeschlossen*, er schwebt in höchster Gefahr, ein Entrinnen scheint unmöglich.

Klaustrophobische Einkerkerung gehört zu den elementarsten Spannungsmitteln. Borringo (1980) z.B. hat in seinem Buch die *Verengung des Raumes* als wichtigstes Charakteristikum der Spannung auszuweisen versucht. Der Bewegungsbereich des Protagonisten wird immer kleiner, genauer: der Raum, in dem er sich sicher fühlen kann. Darum gehören Umzingelungen, belagerte Häuser, Mädchen in Souffleurskästen und Telefonzellen zum Repertoire der Spannungsdramaturgen.

Die *Gefahr* ist hier gleich doppelter Natur, das böse Ende scheint unabwendbar: Das Feuer, das sich wie ein Wall über der Kabine im Fahrstuhlschacht ausbreitet und das den Weg nach oben als Fluchtweg unmöglich zu machen scheint; und schließlich die Aufhängung der Kabine, die Halterung für Halterung verbrennt, so daß schließlich der Fahrstuhl in die Tiefe stürzen muß. Den Protagonisten droht doppeltes Verderben: Sie drohen erst zu verbrennen und danach in den Tod zu stürzen. Bond tut das Widersinnige, aber einzig Mögliche: Er tritt die Flucht nach oben an, die Gefahr des Feuers mißachtend. Die erste Gefahr erweist sich als schnell überwindbar. Nun muß die zweite Gefahr weiterhin angezeigt werden, im Bewußtsein des Zuschauers bleiben, zumal sich die Ereignisse zuspitzen. Das ist der Grund, warum die Aufnahmen der Halterungen (##2,5,8,14,16) für die Montage so wichtig sind [9]. Tatsächlich machen sie vor allem darauf aufmerksam, daß Bond unter Zeitdruck agiert. Es ist denn auch eine *Rettung in letzter Minute*, die am Ende bleibt. Der Verengung des Raums korrespondiert so eine Limitierung der Zeit.

Es geht darum, ein *szenisches Feld* aufzubauen, das als eine "Spannungssituation" in spezifischer Art *analysiert* wird. Szenenauflösung basiert auf Szenenanalyse. In Spannungsszenen bilden Gefahren, Bedingungen von Handlungen, Komplikationen und Gegenhandlungen das Bezugsnetz von situativ-szenischen Größen, das durch Auflösung gewonnen und in der Inszenierung instrumentiert werden muß. Diese Überlegung ist methodisch möglicherweise sehr bedeutsam: Denn dann ließe sich aus den Gesichtspunkten, unter denen szenische Auflösung betrieben wird, eine Hypothese darüber gewinnen, in welcher Art und Weise der Zuschauer zwischen Komponenten einer Situation ausgerichtet wird. Und die Teilsituationen, die auf diese Art gewonnen werden, sind als Situationsbeschreibungen aufzufassen – ich habe mich darum an anderer Stelle (Wulff 1994) für eine "situationale Analyse" stark gemacht, das soll mich hier aber nicht beschäftigen.

Ich will noch einmal rekapitulieren, was ich an dem Beispiel zeigen wollte:

1. die *Sequenz der Informationsdarbietung* ist abgestimmt auf die Abduktionen, die der Zuschauer vornimmt und die zur Generierung einer Situationsbeschreibung bzw. eines Situationsentwurfs dienen;

2. die *filmische Auflösung* der Situation setzt zum einen eine Analyse der Situation, zum anderen ein Modell der Verarbeitungsoperationen des Zuschauers voraus, so daß die filmische *Repräsentation* ein Doppelgesicht hat – hinsichtlich der repräsentierten Geschehnisse einerseits, der Verstehensprozesse des Zuschauers andererseits.

3. Die Szene kann auch dazu dienen zu illustrieren, daß Spannungserleben nicht gebunden ist an realistische Geschichten, sondern sich an jeder Art von Stoff entzünden kann. James Bond ist eine Märchenfigur, ein Farceur, ein unsterblicher Faun - man weiß vorher, daß er überlebt. Dennoch ist die Szene "spannend".

5. Pädagogische Prozesse in der Regie des Subjekts

Was das ganze mit Erfahrungskonstitution zu tun hat: Spannungserleben ist in der Lesart, die ich hier vorzustellen versucht habe, in der das Entwerfen von Geschehensverläufen die Schlüsseltätigkeit des Subjekts im Spannungserlebnis ist, ein *probeweises Austesten von Geschehenswahrnehmung und -interpretation*. Insofern enthält Spannungserleben eine *reflexive* Komponente, weil immer Geltungsansprüche eigenen Wissens im Spannungserleben angemeldet und bestätigt oder verworfen werden.

Spannungsprozesse lassen sich gliedern in zwei grundlegend verschiedene Typen, die ich an anderer Stelle unter den Namen "Geschehens-" und "Strukturentwurf" (1994a) zu differenzieren versucht habe: Die einen basieren auf dem, was der Film zeigt, *was* er abbildet. Die anderen basieren auf dem, *wie* der Film zeigt, den Konventionen der Abbildung und szenischen Auflösung; sie sind reflexiv ausgerichtet auf die Ermöglichung des Spannungserlebens selbst. Die ersteren sind darum besonders interessant, weil sie das Handeln unter kritischen Umständen betreffen, wenn also die Einschätzung der Lage und die Ableitung der Handlungsmöglichkeiten besonders schnell erfolgen müssen und die darauf getroffenen Entscheidungen folgenreich sind bzw. sein können. Die zweiteren gehören den poetischen Formen der Spannung zu - wenn denn das Poetische die Selbstbezüglichkeit symbolischer Gegenstände ist. Im ersteren Fall ist das Subjekt im Spannungserlebnis ganz bei den Geschehnissen, von denen die Rede ist. Im zweiteren Fall dagegen ist es bei der Art und Weise, wie ein Geschehnis üblicherweise in Erscheinung tritt.

Peter Wuss hat vor kurzem versucht (1993), Spannungserleben als das Erlebnis "passiver Kontrolle" zu beschreiben. Es geht dabei um die Erfahrung der Treffgenauigkeit und -sicherheit der Hypothesenbildung im Verfolgen von informationellen Prozessen (entsprechend ist "aktive Kontrolle" die Erfahrung und das Maß der Möglichkeiten, durch eigenes Handeln auf Realität einzuwirken). Die Überlegung läuft darauf hinaus, das das Subjekt, das informationsverarbeitend an Realität teilnimmt, in allen seinen Informationsverarbeitungsprozessen einen dauernden Selbsttest ausführt, in dem es die Geltung, die Angemessenheit und den Realitätsgehalt von Wissensbeständen, Prozeduren der Abduktion und Einschätzungen der eigenen Handlungsmöglichkeiten geht. Sich auf ein Spannungserlebnis einzulassen, ist eine *pädagogische Prozedur*, die das Subjekt selbst einsetzt, um seine Bindung in Wirklichkeit und sein Wissen zu erproben und zu überprüfen.

Anmerkungen

[1] Ich werde später den "Beobachter" als Teilnahmerolle an aktuellem Geschehen und den "Zuschauer" als Rolle in einer kommunikativen Konstellation differenzieren.

[2] Vgl. zu dieser Diskussion Blumenbergs immer noch aufschlußreichen Essay (1979).

[3] Zum Verfahren der Kontextexpansion und -variation vgl. Jose/Brewer 1984. Kontextvariation ist eine der wichtigsten experimentellen Techniken der Texttheorie und dient dazu, durch die Variierung von Kontexten die Leistung einzelner Elemente genauer zu bestimmen.

[4] Derartige Konstellationen finden sich überaus häufig. Ein Beispiel ist Phillip Noyce' Film DEAD CALM (TODESSTILLE, 1988), in dem der Mann per Funkgerät erfährt, daß seine Frau von einem psychopathischen jungen Mann terrorisiert wird, und umgekehrt sie davon erfährt, daß sein Schiff leckgeschlagen ist und sinkt. Die räumliche Entfernung der beiden Protagonisten steht hier der Hilfeleistung entgegen, die Beobachterrolle ist aufgezwungen: ein Element der Spannungsdramaturgie des Films, das zwei, die bereit sind, alles dafür einzusetzen, um den anderen zu retten, nicht zueinanderkommen läßt. Beide Geschehensabläufe scheinen in die Katastrophe zu münden.

[5] Hienger (1976) hat vorgeschlagen, die Spannungsprozesse in spieltheoretischer Perspektive zu deuten; dem will ich hier nicht weiter nachgehen, obwohl mir die These ebenso reizvoll wie diskutabel erscheint.

[6] Im folgenden beziehe ich mich auf Heiko Karnowskis Notizen zu Seels Vortrag *Ästhetik und Aisthetik* (gehalten am 19.3.1993 auf dem Symposium "Bild und Reflexion" in Münster). Vgl. dazu Martin Seel: *Ethisch-ästhetische Studien* [... Müller, Diss.].

[7] TAXI DRIVER ist polysem, läßt also mehrere Lesarten zu. Die Figur des Protagonisten kann auch als "Amokläufer", als "Psychopath" usw. konstruiert werden. Dem will ich hier aber nicht nachgehen.

[8] Zur *Relevanz* liegt eine umfangreiche phänomenologische Literatur vor; am wichtigsten ist immer noch Schütz (1982). Bezogen auf Kunstproduktion steht die ältere Redeweise vom "prägnanten Augenblick", den Lessing im *Laokoon* verwendete, in einer ähnlichen Denkweise; vgl. dazu Barthes 1990, 97ff. Man könnte auch auf die Kategorien *Einheit*, *Wahrscheinlichkeit* und *Wichtigkeit* aus der aristotelischen Dramentheorie verweisen sowie auf Gustv Freytags Merkmale der *Bewegung* und der *Steigerung*, die einen ähnlichen Begründungszusammenhang für Prinzipien der Szenenauflösung herstellbar machen.

[9] Die Gefahr, in der ein Akteur schwebt, wird formal durch einen sehr abrupten Wechsel zwischen normalen und sehr nahen Distanzen formuliert. In Hitchcocks SABOTEUR hängt der Saboteur zum Schluß an der Freiheitsstatue. Die Spannung der Sequenz entsteht u.a. aus der Alternation von weiten Einstellungen auf das Geschehen und von Detailaufnahmen, die zeigen, wie das Leben des Saboteurs buchstäblich am seidenen Faden hängt; vgl. zu dieser Sequenz auch Bordwell/Thompson 1979, 120. -- Auf die Bedeutung von Seilen, an denen das Leben von Protagonisten hängt, brauche ich kaum besonders hinweisen – es bildet ein eigenes immer wiederkehrendes Szenario, dessen Filmographie unabsehbar ist.

Literatur

Barthes, Roland (1990) Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays. 3.* Frankfurt: Suhrkamp, S. 94-102 (Edition Suhrkamp. NF 367.).

Blumenberg, Hans (1979) *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 289.).

Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Borringo, Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Carroll, Noel (1984) Toward a theory of film suspense. In: *Persistence of Vision* 1, Summer 1984, S. 65-89.

Dewey, John (1980) *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp (Theorie.).

Hienger, Jörg (1976) Spannungsliteratur und Spiel. Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen. In: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*. Mit Beitr. v. Johannes Anderegg [et alii]. Hrsg. v. Jörg Hienger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 32-54 (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1423.).

Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, S. 911-924.

Schütz, Alfred (1982) *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 371.).

Wulff, Hans J. (1993) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2,2, S. 97-100.

--- (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST (1959, Alfred Hitchcock): Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.

--- (1994a) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung der Spannung: Zwei Bemerkungen zur Diskussion über "Spannung". In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.

--- (1994b) Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations.* Ed. by Peter Vorderer, Mike Friedrichsen & Hans J. Wulff. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 1-17 (Communication Series.).

Wuss, Peter (1993) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, S. 101-116.

Textsemiotik der Spannung [1]

Eine der wichtigsten Abteilungen der Textsemiotik ist die Untersuchung der textuellen Prozesse. Der Ausgangspunkt ist mit Peirce' Überlegungen zur *Semiose* schon sehr früh skizziert worden: Zeichen zu sein ist eine Funktion von Objekten oder Ereignissen, die ihnen von jemandem unter gewissen situativen Bedingungen und unter Bezugnahme sowohl auf enzyklopädische Wissensbestände wie auf Zeichensysteme zugewiesen wird. Bedeutungen wohnen Texten nicht inne, darf man folgern, sondern werden ihnen in Textverarbeitungsprozessen zugewiesen. So zentral diese Ausgangsüberlegung auch ist, so sehr steckt die semiotische Modellierung der Zeichenprozesse immer noch in den Anfängen. Ich will im folgenden am Beispiel der "Spannung" im narrativen audiovisuellen Text zu zeigen versuchen, wie sich die Auffassung von "Text" unter der Hand verändert, nimmt man die Fragestellung der "Semiose" ernst: Er erweist sich unter der Perspektive der Kommunikation und der Verständigung eher als ein instruktionales Gebilde denn als ein "sekundäres modellbildendes System". Seine Funktion ist primär die, den Textverarbeitungsprozeß zu strukturieren und zu kontrollieren, und nicht so sehr, ein Thema oder eine Geschichte als ein wohlgeformtes, ganzheitliches Gebilde zu exponieren.

Ausgangspunkt kann ein Modell der Textverarbeitung sein, das die Strukturen der Informationsverarbeitung darstellen soll und das in zahlreichen kognitionspsychologischen Arbeiten zum Textverstehen seit den 1960er Jahren immer weiter verfeinert worden ist. Nun setzt jede Art von Kognitivismus die *Konstruktivität* der untersuchten Prozesse voraus. Konstruktivistische Theorien fassen die Wahrnehmungs- und Denkvorgänge auf als aktive und zielorientierte Tätigkeiten des Subjekts auf. Schon auf den niederen Stufen der Textverarbeitung manifestiert sich rezeptive "Arbeit": Aus – äußeren – Stimuli alleine können keine Perzepte gebildet werden, sondern das Perzept ist vielmehr das Produkt eines *Wahrnehmungsurteils* und einer – vor- oder unterbewußten – *Schlußfolgerung* und in mannigfaltiger Weise mit den höheren Stufen der Bedeutungszuweisung verbunden. Wahrnehmungs- und Denkprozesse sind in der kognitiven (bzw. konstruktivistischen) Psychologie nicht voneinander getrennt, sondern miteinander verzahnt. Die perzeptuelle Verarbeitung, das sollte festgehalten werden, genießt eine gewisse Eigenständigkeit, läßt sich nicht völlig der Verarbeitung narrativer, szenischer und personaler Informationen unterordnen. Ich werde dem im folgenden nicht nachgehen und mich ganz auf einige höhere Formen der Spannung konzentrieren, aber es sollte angemerkt sein, daß sich in der perzeptuellen Organisation des Films eigenständige Formen des Spannungserlebens ausbilden, die mit den Dingen, von denen ich hier handeln will, zwar interagieren, aber nicht von ihnen determiniert sind.

Das Gegenüber von Wahrnehmen und Denken ist auch in den Vorstellungen von *bottom-up*- und *top-down*-Prozessen noch erhalten; man kann dieser Vorstellung folgend solche Prozesse, in denen die einkommenden Wahrnehmungsdaten die Gewinnung des Wahrnehmungsurteils determinieren (*data driven processes*), von solchen Prozessen unterscheiden, in denen schon gewußte konzeptuelle Strukturen die Verarbeitung der Daten steuern (*concept driven processes*). Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß beide Prozeßformen eng miteinander koordiniert und orientiert sind auf Einheiten der Verarbeitung, die nicht unmittelbar im verarbeiteten Material nachgewiesen werden können. David Bordwell, der versucht hat, die Schnittstelle zwischen einer poetischen und einer psychologischen Theorie des Films zu entwerfen [2], schreibt dazu:

> The crucial assumption is that both bottom-up and top-down processes manifest inference-making; both "go beyond the information given" in determinate ways. For one thing, top-down processes can shape and steer bottom-up activity. Reading a text is not simply registering letters, adding them up to

> make words, adding them up to make phrases, and so on. Selected chunks of text cue us to extrapolate far ahead of the words that we next encounter; we start to build a semantic structure that guides our samplings of data (1989, 18).

Nimmt man diese Überlegungen als eines der Kernstücke einer konstruktivistischen Rezeptionstheorie, ist die Beschreibung von Strukturen der *Erwartung* (als einer Art von *Wahrnehmungsprognose*) eines der wichtigsten Teilstücke dieser Theorie. Es ist evident, daß damit die *Zeitform der Rezeptionsprozesse* zu einem der wichtigsten Ansatzpunkte wird, an dem "Konstruktivität" als eine Eigenschaft der Rezeption festgemacht werden kann. Die *Hypothesenbildung* erweist sich so als eine der elementaren Operationen der Textverarbeitung – und hier gewinnt die Zeitform der Textverarbeitung Kontur, aus der puren Aufnahme und Interpretation von Informationen wird ausgegriffen auf zukünftige Daten und Datenstrukturen. Nun spielen schematisierte Wissensbestände in allen Prozessen der Abduktion (Wuss 1993) eine zentrale Rolle, seien es nun stofflich orientierte Einheiten des Wissens (wie Gegenstands-Frames oder situationale Skripten) oder aber syntaktische Bauformen des Textes (wie z.B. Alternationsmontage) oder semantosyntaktische Prinzipien der Textbildung (wie sie in den verschiedenen Geschichtengrammatiken zu beschreiben versucht werden). Mir geht es hier nicht um die Diskussion des Schemakonzepts (es scheint mir schon aus heuristischen Gründen immer noch produktiv zu sein; vgl. dazu Ohler 1993), sondern um einen elementaren Effekt, der Schemata mit der Prozeßcharakteristik der Semiose verbindet: Der schemagesteuerten Wahrnehmung wird nämlich eine *fundamentale antizipatorische Qualität* zugestanden, weil die Anwendung von Schemata immer auch den Schluß gestattet auf im Schema vorgesehene weitere Geschehensabläufe. Die Schlußfolgerungen des Rezipienten operieren auf allen Ebenen, auf denen das Geschehen organisiert worden ist, und *abduzieren* den kommenden Verlauf. Es sind sowohl die Gesetzmäßigkeiten der Narration wie die Motive, die den Handelnden attribuiert werden können, sowohl die Genre-Konventionen wie die stilistischen Eigenarten, die einem Text zukommen, die zur Konstitution des spezifischen *Erwartungsfeldes* beitragen, das der Rezipient während der Lektüre entwirft. Die neue Information des Textes trifft auf einen vorbereiteten Adressaten, und derjenige, der erzählt, muß wissen, daß er dem Zuschauer vieles nicht mehr sagen muß, weil dieser es sowieso schon erschlossen hat.

Man kann diesen Prozeß an diversen Stellen differenzierter beschreiben: Es läßt sich hinsichtlich der "strukturellen Höhe", auf der eine Hypothese gilt, ein Typenfeld von mikro- einem Typenfeld von makrostrukturellen Hypothesen gegenüberstellen; es läßt sich über die Determination der Hypothesen spekulieren je nachdem, ob sie am Textanfang oder -schluß artikuliert werden; das Prinzip der Hypothesenbildung läßt sich in Verbindung bringen mit dem formalistischen Konzept der "Retardation"; usw. Es zeigt sich dabei schnell, daß die Untersuchung von Hypothesen und Extrapolationen die Untersuchung der Prozesse ist, an denen am deutlichsten gezeigt werden kann, wie der *Text als "Programm" für eine Lektüre* dient. Geschichten sind komponiert mit Blick darauf, die Suche des Rezipienten nach einem "roten Faden", nach Kohärenz und Ganzheit zu steuern. Folgt man dem, ist es Aufgabe des Textes, planvoll mit den vorauskalkulierbaren Operationen des Rezipienten umzugehen: *Der Text inszeniert seinen Adressaten* - die kognitivistische Quintessenz dieser Überlegungen und zugleich die *Komplementär-These zur Konstruktivismus-Annahme*.

Filmsemiotik und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Prozesse des Spannungserlebens sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, wie Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Die Operationen des Zuschauers, mit denen er am und mit dem Material Schlußfolgerungen leistet, Hypothesen bildet, Vermutungen anstellt, interagieren eng mit der Struktur des Ma-

terials selbst. Am Beispiel der Untersuchung des Spannungserlebens: Das Ensemble von Aktivitäten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Um die Untersuchung dieser Koordination geht es.

Spannungskonstruktion und Formulierungsstrategie

Es gehört zu den Eigenheiten der Spannung, daß man sie kaum wirklich isolieren kann. Sie ist kein "Gegenstand" in einem sehr handfesten Sinne, sondern ähnelt eher einer Eigenschaft, die gewissen Texten bzw. dem Verstehen und Erleben gewisser Texte zugeordnet werden kann – von Individuum zu Individuum, von Kino zu Kino, von Vorstellung zu Vorstellung möglicherweise sogar unterschiedlich [3]. Eugene Vale hält Spannung für einen "sekundären Effekt", "der erst mit Hilfe anderer dramaturgischer Elemente erzielt wird" (1987, 174). Das würde bedeuten, daß es eine Dramaturgie gewisser Typen der Rezpientenführung gibt, die den Spannungseffekt verursachte. Und das würde vielleicht auch bedeuten, daß es einige Klassen von "Motiven der Spannung" gibt, die besonders eng mit dem Spannungserlebnis koordiniert sind.

Argumentiert Vale von der Position des Textproduzenten her, läßt sich das genannte Wechselverhältnis von Textstruktur und rezeptivem Erleben auch von der Rezeption selbst her perspektivieren. Die These lautet dann: Die Operationen des Zuschauers, mit denen er am und mit dem Material Schlußfolgerungen leistet, Hypothesen bildet, Vermutungen anstellt, interagieren eng mit der Struktur des Materials selbst.

Es ist deutlich, daß die verschiedenen Größen, von denen man hier spricht, die in einem ganz und gar ungeklärten Verhältnis stehen, das Spannungsproblem eher verdunkeln als aufhellen und zur Verwirrung der Diskussion beitragen. Darum seien einige terminologische Vorklärungen hier angebracht. Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Die *Dramaturgie der Spannung* muß darum beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu rezeptiven Effekten führen, die man gemeinhin als "Spannung" bezeichnet. Die Art und Weise der *Informationsführung* erweist sich so als eine Funktion der Zuschaueroperationen, der Text erfüllt sich erst in der Rezeption. Die Aktivität des Zuschauers ist eine Komponente der Textstruktur, der Text läßt sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben. Die *Spannungskonstruktion* wird darum gefaßt als eine Sequenz von Textinformationen, die eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers erforderlich macht und diese steuert; diese beiden Komponenten bilden zusammen eine Untersuchungseinheit. Ein *Motiv der Spannung* schließlich soll ein solches narratives Motiv sein, das häufig oder immer in Spannungsdramaturgien eingesetzt werden kann.

Den Zuschaueroperationen korrespondiert also ein Ensemble von *Formulierungsstrategien*, die den Text so gestalten, daß der Zuschauer aktiviert wird. So, wie der Zuschauer *Regeln* folgt, wenn er aus dem Material Hypothesen bildet, Fragen und mögliche Antworten ableitet etc., folgt auch der Spannungsautor Regeln, die auf die Zuschauertätigkeiten bezogen sind. In der – bislang kleinen – Literatur zum Textproduzieren hat Gerd Antos in seinem Artikel "Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen" (1981) eine Position markiert, die sich recht gut auf diese Überlegungen zur "Spannung" beziehen läßt. Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet die Beschreibung einer linguistischen Rhetorik als Teil einer allgemeinen Formulierungstheorie, die sich mit der Rekonstruktion des Textherstellens befaßt, indem sie den Formulierungsprozeß und

die spezifischen Formulierungsleistungen modelliert. Rhetorisches Formulieren wird als "sukzessives Lösen von Formulierungsproblemen" (1981, 209) aufgefaßt. Die Ergebnisse eines solchen Prozesses, die konkreten Texte, stellen Verständigungsangebote dar, in denen der Formulierer bei der Textgestaltung *auf antizipierte Rezipienteninterpretationen reagiert*. Die Formulierung setzt also nicht nur ein Modell des Rezipienten voraus, sondern auch eine Simulation der Verstehensoperationen sowie eine Optimierung der Formulierungsstrategien auf das Kommunikationsziel hin.

Ähnlich wie Antos nimmt Borringo Formulierungsstrategien als eine der Manifestationen von "Intentionalität" bzw. der textuellen Instanziierungen des "Erzählers":

> All unseren beschriebenen Textsorten [Literatur, Comic, Film] ist gemeinsam, daß sie aus einer mehrfach gelagerten Verkettung von Zeichenkombinationen zu einem Text wurden und als Text eine gewisse Intention verfolgen, und sei es nur, daß Texte – wie man so schön sagt – unterhalten wollen. Dementsprechend kann "Formulierungsstrategie" als Textäußerung oder Textsprechakt verstanden werden. Dieser "Sprechakt" versucht, mit einer nach bestimmten Mechanismen oder Konventionen festgelegten "Taktik" einen "Effekt" zu erreichen (Borringo 1980, 33).

Dieser texttheoretischen Bestimmung von "Formulierungsstrategie" soll hier zunächst zugestimmt werden. Problematisch ist Borringos weitere Explikation des Begriffs: Der Gestaltung von Textelementen korrespondierten, so fährt er fort, bestimmte "beim Rezipienten [...] nachzuvollziehende Verhaltensdispositionen" (1980, 33). Genau an dieser Stelle gilt es, Borringos Überlegungen dahingehend zu korrigieren, daß es gerade *nicht* um Verhaltensdispositionen des Zuschauers geht, sondern vielmehr um *kognitive Operationen*, die über dem dargebotenen Material liegen. Dabei ist die *Sequenz der Informationsdarbietung* abgestimmt auf die Sequenz der Fragen und Hypothesen, der möglichen Lösungen bzw. Verläufe einer Situation, die der Zuschauer extrapoliert und auf die bezogen die Verarbeitung der weiteren Informationen des Textes erfolgt. Es geht um diese Sequenz aufeinander abgestimmter Elemente, um *Tätigkeiten* und nicht um *Dispositionen*.

Viele Autoren versuchen, einen "Effekt" zu benennen, dem der gespannte Zuschauer erliegt und der jene eigenartige Mischung von Lust und Abwehr, Gegenwartsgefühl und Gebanntheit betrifft, die jeder aus eigener Erfahrung kennt. Dieser Effekt verdient eine Präzisierung, weil hier häufig der *Erlebnischarakter* der Spannung ganz in den Vordergrund tritt und die *Prozesse der Informationsverarbeitung* als Bedingungsprozesse aus dem Fokus der Beschreibung herausfallen. Gerade dann, wenn von diesem "Effekt" die Rede ist, ist das Verhältnis der Teilkomponenten Kognition, Emotion und Motivation zu klären. Borringo z.B. schreibt dazu:

> Dieser Effekt - im allgemeinsten Sinne ein Unterhaltungseffekt - liegt meistens auf einer emotional-affektiv bedingten Ebene *unter geringerer Beteiligung reflexiver Dimensionen* (Borringo 1980, 33; Hervorhebung durch mich, HJW).

Gegen diese Position wird hier davon ausgegangen, daß gerade Spannungskonstruktionen in hohem Maße *kognitive* Reaktionen des Zuschauers produzieren, also sogar in besonderem Maße rationale, kontrollierte und bewußte Aneignungsoperationen erforderlich machen. Das affektive Involvement, das Spannungsfilme ohne Zweifel auch produzieren können, läßt sich einerseits als eine Implikation des informationellen Prozesses oder als ein Element eines kognitiven Involvements in eine Problemlösesituation beschreiben. Keinesfalls sollte aber von einem Primat einer emotional-affektiven Beteiligtheit von Zuschauern ausgegangen werden. Eine solche Annahme lenkte ab von der *Kalkulierbarkeit* und der *Durchsichtigkeit* der Spannungskonstruktion. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Tatsächlich läßt sich die Dominanz eines rational zugänglichen, kognitiven Umgehens mit den Informationen einer Spannungskonstruktion bis in die Operationen hinein verfolgen, die sich auf die Erfassung des Textes selbst richten. Die *Aufmerksamkeit* wird auf solche Teilinformationen gerichtet, die zur weiteren Bearbeitung der Problemsituation von Bedeutung sein können, so daß die *Selektivität* der Textaufnahme wiederum als eine Funktion der Problembearbeitung gesehen werden kann. Wiederum ist Borringo zu widersprechen, der davon spricht, daß der Zuschauer unter dem Primat des "Effektes" selektiv mit dem Text umgehe:

> Der Rezipient nimmt [...] in einer Reaktion auf den Effekt aus dem Supersprechakt "Text" mehr Minimalsegmente, die ihm etwas mitteilen, die darüber hinaus aber aufgeladen sind mit effektiven Komponenten [! Gemeint sind wohl affektive Komponenten, HJW], so daß hier die Information zum Vehikel des Effektes gemacht werden soll (Borringo 1980, 33).

Entgegen den Annahmen Borringos wird hier davon ausgegangen, daß die Beteiligung, die sich beim Zuschauer von Spannungskonstruktionen einstellt, zuallererst eine Komponente der kognitiven Verarbeitung des Textes ist und affektive Elemente nachgeordnet sind; und es wird davon ausgegangen, daß die "Lösung" der Spannungskonstruktion das primäre Ziel der Textverarbeitung ist, nicht die Herstellung eines wie auch immer gearteten "Effektes"; darum sind auch alle Teiloperationen (einschließlich solcher Aspekte von Teiloperationen wie "Selektivität"), die ein Zuschauer in einer Spannungskonstruktion vornimmt, kognitiv gesteuert und können als gezielte oder ungezielte Suchbewegungen in einem Problemlöseraum interpretiert werden.

Die Formulierungsstrategie kann dann als das Ensemble von Darstellungstechniken gefaßt werden, das darauf abgestimmt ist, die *Konstruktion eines Problems und eines Problemlöseraums* zu ermöglichen oder zu implizieren und Verarbeitungsoperationen nahezulegen oder sogar zu determinieren, die als Simulationen von Problemlösungsversuchen beschrieben werden können (ähnlich Wuss 1993). Die Formulierungsstrategie ist eine Komponente der Spannungskonstruktion und korrespondiert den Aktivitäten des Zuschauers. Keinesfalls ist sie mit "interessante Gestaltung" (Borringo 1980, 33) gleichzusetzen, sondern könnte eher gefaßt werden als eine Art von "Lehrprogramm", das eine Reihe von "Lernvorgängen" beim Zuschauer stimuliert und kontrolliert. Und sie kann auch nicht als die "Konstruktion von Bezügen und Oppositionen" (ebd, 34) beschrieben werden – vielmehr sind derartige textsemantische Relationen und Komplexe in der Spannungskonstruktion wiederum nur bestimmbar in Funktion der Verarbeitungsoperationen des Zuschauers. Es geht darum, daß "der Text in gezielten Schritten [...] so strukturiert [ist], daß er mit seiner Verhaltensanweisungsmenge die aktive Partizipation des Rezipienten in der Welt des Textes ermöglichen kann" (ebd, 37). Das Programm, das dieser Schrittfolge zugrundeliegt, nennt man *"Formulierungsstrategie".* Wenn Hitchcock den Suspense als "das wirkungsvollste Mittel" ansieht, "die Aufmerksamkeit des Zuschauers wachzuhalten" (Truffaut 1973, 62), setzt er die Steuerung der rezeptiven Prozesse als primären Rahmen, in dem Suspensestrukturen funktionieren müssen. Suspense ist einerseits eine *Technik der Formulierung* und der strategischen Informationsführung; Suspense ist andererseits eine *Funktion*, die textuelle Strukturen in den Rezeptionsprozessen einnehmen. Diese beiden Aspekte hängen eng miteinander zusammen, sollten aber recht genau getrennt gehalten werden, weil die Vermischung der beiden Sichtweisen mitunter zu Verwirrungen Anlaß gibt.

Die Formulierungsstrategien der Spannung müssen nun formal beschrieben werden. Die Strategien der Exponierung einer Erzählung, die hier abgestimmt auf Verstehensoperationen von Zuschauern angewendet werden, folgen einer "filmischen Logik", es handelt sich um "Gesetze des Suspense" (beide Formulierungen stammen von Hitchcock; vgl. Truffaut 1973, 194). Am Rande sei bemerkt, daß Hitchcocks Überlegungen zum Suspense eher solche formalen als materiale Aspekte der Spannungserzeugung betreffen (ähnlich Austermann 1977, 245).

Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Antizipation kommenden Geschehens umfaßt bzw. sogar eigentlich genau darin besteht, ist die *Steuerung der Handlungsentwürfe*, die der Rezipient für sich während der Informationsverarbeitung im engeren Sinne produziert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu *extrapolieren*. Derartige Informationen sind bezogen auf die narrative Struktur bzw. auf die spannende Situation als *Vorinformationen* (ähnlich Borringo 1980, 53) zu werten, als Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Vorverweisungen

Für alle Erwartensleistungen, die der Zuschauer im Spannungserleben erbringen muß, ist also die *Modellierung des Erwartungsfeldes* absolut zentral. Alle Vorverweisungen, alle Vorwegnahmen zukünftigen Geschehens, die der Text vornimmt, sind Versuche, auf den Raum einzuwirken, in dem die Antizipation des folgenden Geschehens geschehen kann. Selbst die *Moral von der Geschichte*, die lehrhafte Essenz der Erzählung, läßt sich fassen als Modulierung des Erwartungsfeldes. Wenn der Gangster sich über Recht und Gesetz hinwegsetzt, zur Macht aufsteigt, ungehemmten Konsum und ungebremste Sexualität praktiziert: dann weiß der Zuschauer vorher, daß unbegrenzter Erfolg in der Narration zu Fall kommt, zum Untergang führt. Eine Geschichte als Geschichte von diesem Typ erkennen, heißt nichts anderes, als ein Erwartungsfeld aufzubauen, das den Zusammenbruch der Karrierre des Protagonisten vorsieht.

Von der Überlegung, daß das Erwarten des künftigen Geschehens ein wesentliches, wenn nicht sogar das wesentlichste Element der Spannungsprozesse sei (vgl. dazu Wulff 1995), läßt sich ein gewichtiger Ansatzpunkt für die Texttheorie des Spannungsfilms gewinnen: Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, die Entwurfstätigkeit des Rezipienten zu steuern, ist der Orientierungspunkt vieler Informationen, die der Text setzt, nicht die Repräsentation oder Exposition des narrativen Verlaufs, sondern vielmehr die Manipulation des antizipierten zukünftigen Verlaufs. Es gilt, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt. Textsemantisch sind darum viele Elemente einer Spannungskonstruktion als *Kataphora* aufzufassen, als textuelle Verweisungen, die auf nachfolgende Informationen des Textes verweisen. Derartige kataphorische Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem "offenen" textuellen Bezugsfeld, in dem der weitere Verlauf der Handlung noch nicht manifest geworden ist, sondern sich nur vom jeweiligen Ort der Lektüre als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Nochmals die Ausgangsannahme: Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen.

Der Vorverweis erfolgt in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und zielt nicht auf ein festliegendes Element im Text. Es ist charakteristisch für die Verwendung kataphorischer Elemente in Spannungskonstruktionen, daß die Katapher hier *"unerfüllt"* bleiben kann, sich als Vorverweis auf einen nicht eintretenden Verlauf herausstellt. Insofern die nachfolgende Information in der Katapher nur indiziert, aber nicht exponiert ist, sind Kataphern *Aufmerksamkeitsinstruktionen*, wobei offen bleiben kann, ob die kataphorisch geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Brugmann (zit. n. Bühler 1965, 122 Anm. 1) spricht von einer *"präparatorischen"* Funktion des Vorverweises und benennt darin gerade diesen, für das Verstehen und die Verarbeitung eines Textes zentralen Aspekt

der Manipulation des Textentwurfs: Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. M.a.W., kataphorische Vorverweise sind ein zentrales Mittel, um das "Erwartungsfeld" beim Rezipienten aufzubauen.

Die Möglichkeit, kataphorische Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Tatsache zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch schematisierte Wissensbestände reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden (vgl. dazu Ohler 1990). Bühler schreibt in seiner "Sprachtheorie" über das Satzverstehen:

> Das "Vorgreifen" auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder "leeres" Satzschema unserem Denken vorauseilt. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis (1965, 121 Anm. 1).

Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion kataphorischer Informationen in Spannungskonstruktionen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die Verlaufsform einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Verläufe, zum guten oder zum schlechten Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verläufe erweiterbar usw.

Textsemiotisch haben kataphorisch gesetzte Informationen eine ganz eigene Stellung, läßt sich in ihnen doch das *Zeigemoment*, das in der filmischen Rede immer enthalten ist, besonders deutlich festmachen. Hören wir noch einmal Bühler, der allgemein über Textverweisungen spricht:

> Es gibt ein Zeigen im Modus der Anaphora; und wer das Zeigfeld sucht, in dem es erfolgt, der findet das Band der werdenden Rede selbst als Zeigfeld verwertet. Der Kontext ist das anaphorische Zeigfeld, die werdende Rede wird stellenweise und vorübergehend vor- und zurückschauend, wird *reflexiv* (1965, 258; Unterstreichung im Original).

Diese Überlegung läßt sich vollständig auf kataphorisch gesetzte Informationen in Spannungskonstruktionen anwenden. Wenn Bühler also fortfährt: "Das ist eine äußerst merkwürdige und in außersprachlichen Darstellungsgeräten nur unvollkommen nachahmbare Fügeart" (1965, 258) - dann irrt er: Setzt man "Text" als Orientierungsrahmen, innerhalb dessen Anaphora [4] und Kataphora verwendet werden können, lassen sich auch in nichtsprachlichen Texten derartige Formen nachweisen.

Ein Beispiel ist die zufällige Begegnung von Marion und ihrem Chef (in Hitchcocks *Psycho*): Marion ist mit den 40.000 Dollar, die man ihr anvertraut hatte, damit sie sie zur Bank brächte, auf der Flucht zu ihrem Geliebten. Vor einer Ampel in der Stadt muß sie warten, Fußgänger drängeln über den Überweg vor den Autos her. Unter ihnen ist Marions Chef, der sie krank zu Hause wähnt, sie hatte sich mit Migräne wenige Stunden vorher verabschiedet. Er erkennt sie und bleibt irritiert und nachdenklich stehen, wird dann aber von den anderen Passanten weitergeschoben. Nun ist die Rezeption von Filmen auch ein Abgleich von dem, was man weiß, mit den Handlungsmöglichkeiten der Filmfiguren. Was weiß man über den Chef? Auch für ihn sind 40.000 Dollar eine Menge Geld, davon war die Rede. Was könnte er tun? Man weiß nicht, ob die zufällige Begegnung sein Mißtrauen geweckt hat. Wenn er wirklich Verdacht geschöpft und die Bank angerufen hat, dann ist Marions Diebstahl schon entdeckt, die Polizei auf ihrer Spur. Die Begegnung mit dem Chef bildet so einen möglichen Unsicherheitsfaktor für die Protagonistin. Vielleicht hat sich ihre Lage verschärft, sie wäre dann nicht mehr allein auf der Flucht, sondern würde auch verfolgt. Die Polizei wäre dann im Spiel.

Hitchcock nimmt in *Psycho* den Faden auf: Nach der furchtbaren Nachtfahrt hat Marion im Auto geschlafen. Ein Polizist weckt sie auf. -- Er ist ahnungslos, die Ableitung, die die Begegnung mit dem Chef möglich gemacht hat, hat sich nicht erfüllt.

Eine Theorie der filmischen bzw. der filmisch-textuellen *Verweisungsstrukturen* steht aus. Als eine erste Annäherung an das Feld kann die Unterscheidung von *narrativen*, *thematischen* und *atmosphärischen* Vorverweisen sein. Helmut Korte spricht in seiner Analyse von *Jaws* von *Vorverweisen*, versteht darunter allerdings solche Elemente der Requisite oder der Inszenierung, die mit der Handlung im weitesten Sinne zusammengebracht werden können – skelettierte Fischköpfe als Charakteristiken von Quints Jagdleidenschaft; eine mehrfach verwendete Kadrierung durch einen Kieferknochen hindurch; etc. (1987, 111). Wir haben es in diesen Fällen mit Details der Inszenierung zu tun, die in einem weiteren Funktionsrahmen dazu dienen, die erzählte Welt auf das Problem, das narrativ bearbeitet wird, abzustimmen. Ich will nur dann von *narrativen Kataphern* reden, wenn sie unmittelbaren Bezug zur textuellen oder szenischen Narration haben, wenn sie dazu dienen, ein Problem oder einen Problemlöseraum zu präzisieren oder überhaupt erst zu installieren. Die Elemente, die Korte aufführt, gehören zur *thematischen* Strategie des Films und lassen sich unter das Prinzip der *Redundanz* rechnen, das im Hollywood-Kino ja in vielerelei Gestalt gilt. Wenn in *Jaws* z.B. die Thematik der "Haie", der "Fischjagd", der "Großwildjagd zur See" bearbeitet wird, ist die dichte Charakteristik Quints als eines obsessiven Hai-Jägers Teil der thematischen Struktur. Und auch die erwähnte Kadrierung ist eine Bezugnahme auf dieses Thema, zugleich ein atmosphärisch wirksames Detail, das die Grundsätzlichkeit des Kampfes, der geführt wird, unterstreicht. Dagegen ist die Exponierung der Sauerstofflaschen, mit deren Hilfe Brody den Hai schließlich töten kann, ein Vorverweis, der schließlich narrativ wirksam werden kann. Hören wir Korte zu der entsprechenden Szene:

> Auch das wichtigste Detail für die Lösung des "Haiproblems" wird vorher fast beiläufig [...] präsentiert: Brody löst versehentlich den falschen Knoten. Die Sauerstofflaschen rollen über Deck. Er provoziert damit fast eine Katastrophe, wie Hooper erregt erklärt. Der Betrachter weiß nun, daß sie explosiv sind, mißt dem Ganzen zu diesem Zeitpunkt aber keine weitere Bedeutung bei. Quint spottet: "Ich frage mich nur, was dieser Bastard von einem Hai damit machen wird. Vielleicht wird er sie auffressen. Ich hab' mal gesehen, wie einer 'nen Schaukelstuhl gefressen hat" (Korte 1987, 112).

Tatsächlich spielen derartige *narrative Fernverweise* in vielen Spannungsfilmen eine gewichtige Rolle: Weil hier in der Expositionsstrategie des Films (Hartmann 1992) Objekte der erzählten Welt vorgestellt werden, die in der schließlichen Problemlösung funktionalisiert werden können.

Szenenauflösung und Analytizität des Anschauungsmaterials

Eine ganze Reihe kataphorischer Vorverweise erfolgt im *szenisch-situativen Nahfeld*, setzt also noch unterhalb der narrativen Ebene an. Das hängt eng damit zusammen, daß der Vollzug von Handlungen und das Bestehen von Situationen über die narrative Verwicklung hinaus die textuelle Instanz ist, auf die die erfassende und entwerfende Aktivität des Zuschauers am intensivsten ausgerichtet ist. Die Bezugsgröße "Szene", "Situation" oder "Sequenz" ist dazu ein eigener ganzheitlicher Orientierungsraum sowohl in Hinsicht auf filmische Strukturen wie auch in Hinsicht auf Einheiten der Verarbeitung.

Eine Szene ist oft nicht vollständig ausgearbeitet, sondern nur so weit realisiert, wie es nötig ist, einen Eindruck von den relevanten Gegebenheiten zu geben, auf die sich der Akteur einzustellen hat. Komplikationen von Handlungen sind z.B. oft nur angedeutet. Ein typischer Fall ist

der folgende: Der Protagonist hängt an einem Seil, das über eine Felskante scheuert, so daß es möglicherweise reißen wird. Das Seil reißt oft nicht, der *Gefahrindikator* bleibt ein vorwegnehmender *Hinweis* auf eine *mögliche Komplikation* (oder hier sogar: auf die tödliche Gefahr, in der der Protagonist schwebt).

Versucht man, derartige Szenen von der Rezeption aus zu beschreiben, so ist schnell evident, daß die Indikation der Gefahr einen zentralen Ansatzpunkt für die rezeptiven Tätigkeiten bildet. Offenbar ist die *Auflösung* der Szene so vorgenommen worden, daß die Teilelemente, aus denen das Bild der Situation komponiert werden muß, primär dazu dienen, das Gefahrenmoment der Situation und die darauf gerichteten Handlungen der Akteure darzustellen.

Es geht in diesem Beispiel darum, ein besonderes *szenisches Feld* aufzubauen, das als eine Spannungssituation in spezifischer Art *analysiert* wird. Szenenauflösung basiert auf Szenenanalyse. In Spannungsszenen bilden Gefahren, Bedingungen von Handlungen, Komplikationen und Gegenhandlungen das Bezugsnetz von situativ-szenischen Größen, das durch Auflösung gewonnen und in der Inszenierung instrumentiert werden muß. Diese Überlegung ist methodisch möglicherweise sehr bedeutsam: Denn dann ließe sich aus den Gesichtspunkten, unter denen szenische Auflösung betrieben wird, eine Hypothese darüber gewinnen, in welcher Art und Weise der Zuschauer zwischen Komponenten einer Situation ausgerichtet wird. Und die Teilsituationen, die auf diese Art gewonnen werden, sind als Situationsbeschreibungen aufzufassen, wobei es sich um "Gefahrensituationen" handelt.

Spannungsdramaturgie ist oft – gerade wenn es um die Inszenierung und Darstellung von Szenen geht – die Dramaturgie der *Gefahr*. In vielen Thrillern findet sich eine Szene, in der der Held zum ersten Mal das Haus seines Ansprechpartners oder/und der Frau betritt. Die Szene beginnt dann meist mit einem weiten *establishing shot*, in dessen Vordergrund sich am Ende eine dunkle Gestalt schiebt – ein bewaffneter Unbekannter, der offenbar das Haus beobachtet. Die Störung öffnet die folgende Szene sofort, in jedem Moment ist der Zuschauer gewiß, daß sie unter Beobachtung steht – und tatsächlich werden die beiden protagonalen Figuren kurze Zeit später überfallen. Der Schatten des Mannes im ersten Bild weist voraus auf die spätere Situation, auf den Auftritt einer unbekannten (aber voraussichtlich gefährlichen) Figur, ein Schatten, der die *Anhnung* (oder sogar *Erwartung*) einer Gefahr produziert: Und genau das müssen die Indikatoren in Spannungsfilmen leisten.

Ein nachgerade klassisches Beispiel für die Verwendung von Indikatoren im szenischen Nahfeld ist Spielbergs *Jaws* (1975). Spielberg verwendet nicht nur klassische indirekte Gefahrenindikatoren, sondern spielt darüber hinaus manchmal in raffinierter Weise mit Elementen der filmischen Gestaltung. Interessanterweise wird manchmal der Hai z.B. durch *subjektive Kamera* angezeigt. Gleich zu Beginn wird zwischen Über- und Unterwasseraufnahmen gewechselt; die Unterwasserbilder sind mit einer sich bewegenden, das Mädchen offenbar beobachtenden Kamera gefilmt. Aus diesem Material bilde der Zuschauer seine Hypothesen, hatte ich oben angenommen. Der Schluß, der sich in *Jaws* anbietet, ist ebenso einfach wie effektiv: Zum einen wird angenommen, daß es eine Intention gibt, die die Kamerabewegung steuert; wenn eine Intention vorliegt, kann ein intentionsfähiger Akteur [5] angenommen werden; ein Unterwasserakteur könnte der im Titel annoncierte Hai sein. Zum anderen wird also eine Interaktion zwischen einem nur durch den Kamerablick angezeigten Akteur und dem abgebildeten Mädchen angenommen; der intentionale Rahmen, der den angenommenen Akteur das Mädchen beobachten läßt, ist dann kein voyeuristisches Interesse, sondern durch so etwas wie "Blutdurst" zu charakterisieren.

Ein anderes Beispiel ist der *show down* des gleichen Films, der mit Angriffen des Hais auf das Boot beginnt. Hier zeigt Spielberg zum einen die Bewegung der Tonne(n) auf dem Wasser als Indikator der Bewegungen des Hais unter Wasser; und er zeigt vom Bootsinnenraum aus, wie die Bretter brechen und Wasser durch die Ritzen in das Bootsinnere zu laufen beginnt. Implizit ist die Darstellung der Aktivitäten des Hais also *perspektiviert* – man sieht nur solche Dinge, die auch die Protagonisten sehen könnten. Der Hai selbst bleibt unter Wasser verborgen, eine Größe der Handlung, die vom Zuschauer aus Indizien synthetisiert und zusammengesetzt werden muß.

Indexikalität

Die *Perspektivierung* in Spannungsverläufen ist also durchaus ambivalent; grundlegend scheint nur die Scheidung der Welt in Prot- und Antagonisten zu sein: Wird zum einen die Aktivität des Antagonisten durch sein Einwirken auf die Umgebung der Protagonisten angezeigt, wird das Geschehen also durch den Protagonisten wahrgenommen, wird es im anderen Falle so dargestellt, als würde der Antagonist die Aktivitäten des Protagonisten beobachten. Hier sind es vor allem die Mittel, mit denen eine Subjektivierung der Einstellung betrieben wird, die auch dazu dienen, einen nicht präsenten Akteur zu indizieren.

Den Antagonisten nur *indirekt* zu repräsentieren, mag daraus abgeleitet werden, daß die Orientierung des Zuschauers mittels der Handlungsorientierungen des Protagonisten geschieht. Wenn man das Gegenüber des Protagonisten, die Kraft, von der aus die Gefahr auf ihn ausgeübt wird, nicht unmittelbar darstellt, sondern nur seine Einwirkungen auf die Welt des Protagonisten, dann wird der Antagonist entfesselt, zur puren Kalkulation, zum Produkt der Phantasietätigkeit des Zuschauers. Der indexikalisch repräsentierte Antagonist ist strukturell bestimmt, kann aus dem Material abgeleitet werden, ist nicht leer; aber er ist nur als Funktor bestimmbar, nicht in seiner ganzen anschaulichen Fülle. Die indirekte Repräsentation des Anatagonisten macht Phantasietätigkeit des Zuschauers nötig, heißt das.

Noch ein zweites resultiert aus der indexikalischen Repräsentation des Antagonisten: Denn jedes Geschehen, das mit derartigen Indexen durchsetzt ist, ist sofort eine "gespannte" Szene, auf die Prot- und Antogonist einwirken. Eine der gespannten Rollen nur indirekt darzustellen, öffnet das Geschehen auf jeden Fall in den Raum der Handlung hinein (dazu ausführlich Comisky & Bryant 1983, 50f). Indirekte Darstellungen der Gefahr implizieren eine Interpretationstätigkeit des Rezipienten, die die präsentierten *Indices* vervollständigt und als szenische Teilinformation auslegt. Es handelt sich um die *Expansion* von Informationen. Frei nach Bruner muß dazu "hinter" die gegebene Information gegangen werden (dazu Bordwell 1992). Dies ist aber auch ein Fall der Hypothesenbildung, an dem man zeigen kann, wie viele Informationen vom Rezipienten selbst produziert werden und gar nicht im Text, der den Spannungsprozeß organisiert, exponiert sind.

Folgt man Peter Wuss' Überlegungen zum MacGuffin (Truffaut 1973, 125-127), solchen Objekten, um die eine Geschichte entstehen kann, die aber rein formal gesetzt sein können, dann scheint es für das Ingangkommen eines Spannungsgeschichte

> auszureichen, wenn die Tätigkeit der Figuren ein Ziel erhält [6], das der Zuschauer als für diese bedeutsam akzeptiert, ohne es weiter kennen oder als Wert akzeptieren zu müssen. Die Problemlösung kann dann nämlich innerhalb des vorgegebenen Suchraums erfolgen, so daß sich das Bezugsfeld während des Spiels mit pragmatischer Information nicht verändert (1992, IV-18-19).

Bei genauerem Hinsehen erweist sich der MacGuffin als ein Sonderfall einer Strategie, die Hitchcock in vielen verschiedenen Varianten angewendet hat und die man *Narrativisierung von Objekten* titulieren könnte. Es geht darum, Objekte mit Bedeutungen aufzuladen, die hinsichtlich der Lage, der möglichen Bedrohungen, der Intentionen von Prot- und Antagonisten für den Zuschauer lesbar bzw. interpretierbar sind. In der Inszenierung von Objekten gibt Hitchcock *Indizien*, deren subjektive oder objektive Bedeutung für den Gang der Handlung gelesen werden müssen. Der indexikalische Wert, der den Objekten zugeordnet wird, verbindet sie mit möglichen Handlungen und Szenen.

Belege für diesen besonderen Umgang mit Objekten finden sich in Hitchcocks Filmen sehr zahlreich. Ein - allerdings bedeutsamer - Sonderfall der genannten Strategie ist die *Subjektivisierung* von Objekten [7]. Wie Hitchcock mit der Narrativisierung von Objekten umgeht, wird besonders augenfällig, wenn er ein narrativiertes Objekt ohne weitere Begründung fallenläßt. Ein berühmtes und oft erwähntes Beispiel ist das Geldbündel in *Psycho*, das für die Protagonistin sowohl ein "neues Leben" wie aber auch den "Bruch mit der bürgerlichen Existenz" bedeutet und für den Zuschauer Anlaß ist, auf plotspezifische Verwicklungen – Anzeige, Verfolgung, neuer Diebstahl etc. – zu schließen, die den informationellen Raum, in dem er sich orientiert, ganz wesentlich beeinflussen. Daß dieses Geldbündel, das in zahlreichen Akten der Hervorhebung und der Unterstreichung vorher exponiert worden ist, nach dem Mord an der Protagonistin so gar nicht beachtet wird, in seiner narrativen Bedeutung ganz heruntergesetzt wird, macht z.T. die Irritation aus, die von dem Film ausgeht. Hitchcock nennt das Geldbündel einen *roten Hering* und versteht darunter einen

> Dreh, der die Aufmerksamkeit ablenken soll, um den Mord besonders stark zu machen, daß er wirklich völlig überraschend kommt. Daß der ganze Anfang in die Länge gezogen war, alles was den Gelddiebstahl und Janet Leighs Flucht betraf, war unbedingt nötig, um das Publikum mit der Frage zu fesseln: Wird sie gefaßt oder nicht? Erinnern Sie sich, wie ich immer wieder auf die vierzigtausend Dollar zurückkomme? Vor Beginn der Dreharbeiten, beim Drehen und bis zum Schluß habe ich daran gearbeitet, die Bedeutung des Geldes hochzuspielen (Truffaut 1973, 263-264).

Derartige Inszenierungsstrategien lassen sich unmittelbar auf die Prozesse beziehen, in denen Zuschauer den Problemlösungsraum aufbauen, in dem sie den Gang der Handlung interpretieren und eigene Handlungsentwürfe produzieren können.

Daß bei Hitchcock diese Strategien wiederum so exponiert sind, daß sie auch ironisch angespielt werden können, läßt sich an der Schlußerwähnung des Geldbündels demonstrieren: Nach dem Mord fährt und schwenkt die Kamera noch einmal durch das Appartment, um *Groß* auf der Zeitung, in der die Protagonistin ihre Beute versteckt hatte, zu enden. Diese letzte Hervorhebung am Ende einer fast ziellos wirkenden Suchbewegung der Kamera ist auch ein augenzwinkernder Verweis auf die Strategie, nach der der Film bis hier den Zuschauer geführt hatte, in der nun hinsichtlich des Spannungsbogens unmotivierten Heraushebung des bis hier narrativisierten Objekts, das für den Mord so gar keine Bedeutung hatte. Wir haben es hier mit einem *reflexiven Rückverweis*, einer metadramaturgischen Anapher, zu tun. Natürlich bleibt der Raub für die Erzählung weiterhin bedeutsam – um die Nachforschungen des Detektivs zu motivieren, des zweiten Opfers. Aber die bis hier aufgebaute narrative Kompaktheit, die mit den Motiven von Raub/ Unterschlagung und Flucht/Verfolgung ein dichtes Netz von Handlungen umfaßt hatte, ist aufgegeben, das Geld wird sowohl marginalisiert wie ironisch exponiert.

Kognitionen und Affektionen

Worin nun begründet werden kann, warum eine Suspensekonstruktion die Kraft hat, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu binden, ist durchaus unklar. Es wäre naheliegend, die Teilnahmebereitschaft des Zuschauers am Suspense mit normalen Orientierungsverhalten, mit allgemeiner Zuwendung zur Umwelt in Verbindung zu bringen – man würde dann aber nicht die Besonderheiten des Suspense erfassen können, dann wäre jede Lebenssituation mit Spannung durchsetzt. Es gehört ja gerade zu den Besonderheiten des filmischen und literarischen Suspense, daß hier einer Modalität von Rezipientenbeteiligung eine Textstruktur – die ich oben "Spannungskonstruktion" genannt hatte – koordiniert ist. Gegen diese Behauptung ließe sich natürlich einwenden, daß es alltägliche Szenen gibt, die genau die Kriterien der Spannungskonstruktion erfüllen – man müßte dann allerdings die Einschränkung hinzufügen, daß diese Szenen keine Elemente einer Geschichte (also kontextuell gebunden) und daß sie nicht durch eine Erzählerinstanz kontrolliert (also strategisch gesetzt) sind.

Ohne auf diese textuellen Bedingungen des filmisch-textuellen Suspense' Bezug zu nehmen, ist Hitchcock diesbezüglich sehr entschieden: Suspense in seinem Verständnis fußt auf einer anderen intellektuellen Bewegung, auf einem anderen motivationalen Prinzip als dem der Neugier, das ja ein Element der allgemeinen Umweltorientierung ist. Hitchcock unterscheidet Suspense ganz deutlich von der intellektuellen Neugier, die der Zuschauerbeteiligung in Filmen des Whodunit-Typs zugrundeliege (Truffaut 1973, 63). Auch Vale stellt Neugier und Spannung einander gegenüber, wenn auch beide von der gleichen Grundfrage ("Was wird geschehen?") ausgingen; Neugier entstehe dann, wenn der Zuschauer nicht weiß, was die Filmfigur beabsichtigt, Spannung dagegen dann, wenn er nicht weiß, ob die Absicht verwirklicht oder vereitelt wird (1987, 175); entsprechend entspringe Neugier dem Wunsch, das Ziel zu erkennen, wogegen Spannung erst dann entstehen könne, wenn das Ziel schon bekannt sei (1987, 176). Nach diesem Modell schließen Neugier und Spannung einander aus, können also nicht gleichzeitig auftreten, lassen sich jedoch aufeinander beziehen und auch in der Sequenz anwenden – Neugier ist z.B. ein guter Wegbereiter für den Spannungsprozeß. Suspense kann es nach Hitchcock ohne Angst geben (Truffaut 1973, 62), wenngleich Suspense ohne *Emotionen* unmöglich sei - "Emotionen [...] sind notwendiger Bestandteil des Suspense", heißt es (ebd, 63). Die Auffassung von "Emotion", die in solchen Aussagen aufscheint, setzt – dem rationalistisch-pragmatischen Zuschauerkonzept durchaus entsprechend – Emotion als eine rationale Tendenz, Probleme auszugleichen, Mängelzustände zu erkennen und ihre Aufhebung antizipieren zu können etc.

Diese Überlegung steht durchaus im Kontrast zu einer Auffassung von "Spannung/Suspense", die eine enge Konjunktion zwischen Spannungserleben und den Gefühlslagen von Angst oder Schrecken und den gegenläufigen Antizipationen des glücklichen Ausgangs annehmen. Charakteristischerweise ist eine solche affektbezogene Auffassung des Spannungs- oder Suspenseerlebens meist koordiniert mit einem Rezeptionsmodell, in dem Prozesse der *Identifikation* oder zumindest der *empathischen Teilnahme* des Zuschauers am Filmgeschehen als wesentlich gesetzt werden. Borringo z.B. nimmt an, daß

> Suspense durch seine Grundsubstanzen Furcht und Hoffnung als ein "Angsterzeuger" zu betrachten [sei], d.h. er gibt dem Rezipienten die Möglichkeit, die Leiden oder die Angst des Helden - falls dieser diese überhaupt mitempfindet - auch für sich zu vereinnahmen (1980, 50).

Dagegen sieht eine rationalistische und affektneutrale Auffassung des Suspense "Emotion" als eine Form des *Involviertseins* in den Aufbau und die Verarbeitung von Spannungskonstruktionen, die zwar begleitende Affekte wie Furcht hervorrufen können, diese aber nicht notwendiger-

weise implizieren. Die "Emotionalstruktur" des Suspense (Wuss 1992, IV-19) ist gegenüber den informationsverarbeitenden Prozessen sekundär.

Zur Begründung der Teilnahmemodalitäten des Zuschauers am Spannungsverlauf hat Peter Wuss einen sehr wichtigen Versuch vorgelegt, der an einem "informationellen Konzept" von *Emotion* ansetzt (das wiederum durch Hitchcocks Überlegungen angeregt ist). Wuss sieht es als ein "Prinzip der Emotion [an], Defizite pragmatischer Information beseitigen zu helfen" (1992, IV-12). Es heißt bei Wuss, daß Verbrechen und andere Störungen des gesellschaftlichen Normalzustandes einem elementaren Bedürfnis des Zuschauers nach Herstellung des Normalzustandes ebenso wie seinem Rechtsempfinden entgegenstünden; ganz ähnlich benennt Borringo die "Schaffung von Instabilität" (1980, 53) als den Ausgangspunkt von Spannung. Gerade in der Beschäftigung mit den "einfachen Formen" wie dem Märchen ist immer wieder herausgearbeitet worden, daß der ganzheitliche Charakter des Textes sich auch aus der Handlungsstruktur ableiten ließe. Lüthi spricht in seinem "Das Volksmärchen als Dichtung" von *krasser Ausgangslage* und *entschiedenem Schlußpunkt* (1975, 69) und meint damit, daß die erzählte Welt aus den Fugen gerate, um am Ende um so sicherer wieder zusammengefügt zu werden.

Informationeller Raum

Ein glücklicher Ausgangszustand wird gestört und zu neuem Glückszustand geführt: In diesem Dreischritt (Lüthi 1975, 70) bewegt sich das Märchen, und auf dieser Grundlage läßt sich die *Rahmen-Spannung* "Mangel/Streben nach Abhilfe" (ebd.) bestimmen, die die Handlung zusammenklammert und den Schluß auch als Schließung der Rahmen-Spannung bestimmbar macht. Offenbar schwebt Lüthi ein hierarchisches Verhältnis verschiedener Spannungsrahmen vor – das bei ihm allerdings ganz und gar morphologisch bestimmt ist und keinesfalls unmittelbar psychologisch gedeutet werden sollte [8], wenngleich ich hoffe, zeigen zu können, daß mit der Anbindung des Spannungskonzepts an eine Morphologie der erzählten Handlung ein Übergang zu einem kognitivistisch orientierten Beschreibungsmodell möglich ist. Unterhalb der Rahmen-Spannung, die den Ganzheits-Charakter des Textes zu fundieren vermag, stellen sich im Ablauf der Handlung manche *Binnenspannungen* ein, die wiederum segmentale Teil-Ganzheiten (Episoden, Szenen etc.) konstituieren: „Verbot/Übertretung, Bedürftigkeit/Hilfe, Aufgabe/Lösung, Kampf/Sieg, Verfolgung/Rettung, Entführung/Rettung, Tod/Wiederbelebung, Entmachtung/Wiederherstellung“ (Lüthi 1975, 70). Binnenspannungen bestimmen sich aus einander widerstrebenden oder sogar komplementären Handlungstendenzen bzw. Handlungen, aus Prüfungen und gefährlichen, aber lohnenden Transitionen, aus angetanem Unrecht und folgender Wiedergutmachung. Alle psychische Spannung des Rezipienten korrespondiert erst dieser Gespanntheit des erzählten Materials, resultiert aus den widerstrebenden Kräften, die in der narrativen Struktur in eine formale Ordnung gebracht sind.

"Spannung" in diesem Verständnis ist also Teil der narrativen Ordnungsform, keine Erlebnisform. Dennoch bietet sich eine Brücke an, die die narrative Struktur mit den kognitiven Operationen des Rezipienten verbindet. Die zentrale Kategorie, die eine rezeptionsorientierte Interpretation der Elemente der Erzählung gestattet, ist die *Störung*. Sie erweist sich als prominenter Stoff und Bedingung nicht nur des filmischen Erzählens. In der Störung der Ordnung der erzählten Welt entsteht nicht nur für die Personen der erzählten Welt eine Situation, auf die hin sie sich verhalten müssen, sondern auch für den Rezipienten ergibt sich eine *Problemlösungssituation*,

die ihn von der gespannten Situation der Störung ausgreifen läßt auf einen nicht-gespannten Zustand.

> Liegt [in einem spannenden Kriminalfilm] die gesuchte Sachinformation über den Tatbestand vor, ist auch die pragmatische Information gegeben und beim Zuschauer tritt die positive Emotion ein. Vorher jedoch herrscht Spannung, ob die Information beschaffbar ist oder nicht. Der Suspense beruht unmittelbar auf der Differenz zwischen der prognostisch für notwendig gehaltenen Information und der jeweils durch die Situation gegebenen (Wuss 1992, IV-12).

Die Teilnahme an einem Suspense-Verlauf läßt sich folgerichtig in *Phasen* einteilen, "in der Teilziele [des Problemlöseprozesses] erreicht und Informationsgewinne des Rezipienten deutlich werden" (Wuss 1992, IV-13) [9]. Immer dann, wenn durch neue Informationen der *informationelle Raum* [10], in dem sich der Rezipient orientiert, in dem er Hypothesen formuliert und Erwartungsmuster anwenden kann, verändert wird, gelangt er in eine neue "Phase" des Spannungsprozesses. Dieser "Raum" kann, wie ich oben darzustellen versucht habe, als ein *Problemraum* gefaßt werden, muß doch der Zuschauer aus einer Störungssituation mögliche Verläufe extrapolieren und antizipieren. "Aufmerksamkeit und Aktivierung des Zuschauers dürften sich im Umkreis dieser Segmentierungen [gemeint sind Phasenübergänge] signifikant verändern", behauptet Wuss folgerichtig (1992, IV-13).

Die sequentielle Gliederung des Spannungsprozesses umfaßt so zwei deutlich unterschiedene Formen des Übergangs von einem Segment in das nächste:

(1) Den ersten Typus könnte man *Zuwachs an Information* nennen und tritt immer dann auf, wenn der Problemraum selbst nicht essentiell verändert wird, sondern durch zusätzliche Informationen das Problem bzw. die Störung des Normalzustandes präzisiert und detailliert wird.

(2) Der zweite Typ basiert ebenfalls auf einer neuen Information, die es aber nötig macht, den Problemraum selbst neu aufzubauen oder den modalen Rahmen des Textes neu zu fassen. Er könnte *Veränderung des Problemraums* genannt werden.

Die Beschreibung der *Wissensstände* von Zuschauer und Akteuren ist für die Spannung essentiell. In Hitchcocks Überlegungen zum Suspense ist die maximale Informiertheit des Zuschauers eines der wesentlichsten Bestimmungsstücke [11]. „Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerläßlich, daß das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen Suspense“ (Truffaut 1973, 62). An anderer Stelle heißt es zu diesem "Prinzip des Suspense": „Man muß dem Zuschauer eine Information geben, die die Figuren des Films nicht haben. Dann weiß er mehr als die Helden und kann sich intensiver die Frage stellen: wie wird sich die Situation auflösen?“ (Truffaut 1973, 102).

Die Spannung, um die es hier geht, ist erfaßbar in Kategorien der "Entspannung" von Situationen, der Lageveränderung, der Aufhebung von Gefahr.

Informiertheit ist in diesem Konzept von Spannung das Ausgangselement einer impliziten Rezeptions- bzw. Teilnahmetheorie, die den Zuschauer in einem sehr weiten Umfang als rationales Wesen ansieht. Auch die Bindungen, die der Zuschauer an den Text hat, resultieren nicht aus emotionalem Sog, aus distanzloser Identifikation oder aus der Simulation von affektiven Szenarien, sondern aus rationaler, wacher und kontrollierter Auseinandersetzung mit den Informationen, die der Film bereitstellt. Austermann reformuliert das lerntheoretische Programm in dieser Auffassung von Suspense, das als eine genreübergreifende Strategie der Zuschauerinformation bestimmt werden kann, wie folgt: „Je informierter der Zuschauer, desto größer seine Partizipation, desto gelungener die Kommunikation im Kino und desto wahrscheinlicher die Initiation von Lernprozessen“ (1977, 233).

"Spannung" in diesem Sinne ist nicht den "Spannungs-Genres" vorbehalten, sondern "dürfte als erlebbares Handlungsmerkmal wohl innerhalb jeder filmischen Narration in gewissem Maße nachzuweisen sein, denn um die Simulierung von Problemlösungsprozessen mit schrittweisen Erfolgen geht es dort wohl immer" (Wuss 1992, IV-17; ähnlich Vale 1987, 177). Ein Film allerdings, der die konventionellen Verlaufsmuster nur erfüllt, also vom Zuschauer selbst in allen seinen Phasen immer vorhergesagt werden könnte, ist redundant, informationslos und langweilig. Zum Spannungserleben gehört wesentlich dazu, daß der Zuschauer vom Film erwarten darf, daß er über das Arsenal seiner Prognosemöglichkeiten hinausgeht und neue, zusätzliche Wendungen des informationellen Prozesses eintreten, die der Zuschauer so nicht absehen konnte. Es geht also nicht nur um den Abgleich der Wissensstände von Akteuren und Zuschauern, sondern auch um die Geltung einer metatextuellen Annahme, daß der Text (bzw. derjenige, der den Text "spricht") dem Zuschauer voraus ist.

Doch will ich auf den Spannungsprozeß im engeren Sinne zurückkommen: Die Zentralität der Antizipation kommenden Geschehens bedingt, daß der informationelle Problemlösungsraum, den der Zuschauer in einer Spannungskonstruktion aufrichtet, auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers steuert. Man könnte sogar noch weiter gehen und annehmen, daß die Zuwendung des Zuschauers zum Film als ein informationelles *Suchverhalten* beschrieben werden könnte. Besonders auffällig ist die Konzentration des Rezipienten auf die ausstehende Information in solchen Fällen, wenn – wie z.B. im Horrorfilm – die Anwesenheit des Monsters im Keller wahrscheinlich ist, nur ist noch nicht klar, wann es das Mädchen anfallen wird. Die Sterilität und Künstlichkeit der Kellerszene in *Silence of the Lambs* hängt damit zusammen, daß die Orientierung des Zuschauers auf das *off screen* durch den Umschnitt auf eine subjektive Einstellung des Mörders unterlaufen wird; die spannungsvolle Antizipation muß sich so auf die Reaktion des Mädchens richten, operiert also in einem vom "klassischen" Horrorfilm abweichenden Problemlösungsraum.

Es sollte festgehalten werden, daß in derartigen Szenen die eigentliche Aufmerksamkeit des Zuschauers einem *zukünftigen Ereignis* gewidmet ist, einem Objekt, das noch nicht im Sichtfeld aufgetreten ist. Dementsprechend - und dies wäre eine empirische Untersuchung wert - werden mögliche Verstecke zu beobachten sein, Mauervorsprünge, hinter denen der Mörder verborgen, Koffer, in denen er enthalten sein könnte, und dergleichen mehr. Und es ist der gesamte Raum des *off screen* zu beobachten, als ein Raumsegment, aus dem heraus das erwartete Objekt jederzeit auftreten könnte. Der Suchraum, in den hinein die Aufmerksamkeit des Zuschauers gerichtet ist, wird noch erweitert, wenn die Kamera hinter dem Protagonisten ist, also in dem Raumsektor, der dessen Wahrnehmung unzugänglich ist.

Natürlich hängen die Suchvorgänge, in die der Zuschauer verstrickt ist, eng mit der *metarezeptiven Hypothese* zusammen, daß der Film nur solche Informationen bereitstellen wird, die zur Präzisierung und Komplizierung des Problems bzw. (zunehmend am Ende einer Geschichte) zu seiner Lösung beitragen. Der Zuschauer darf also von einem Film erwarten, daß er ihn nicht mit irrelevanten Informationen versorgt, sondern daß sie zum Aufrichten des Problemlösungsraums notwendig sind, ökonomisch gesetzt werden etc. Es gilt, um es kurz zu sagen, die konversationsethische Maxime der Relevanz, die als "Prinzip der Prägnanz" in vielen Poetiken und Dramatiken lange vor Grice' Maximen benannt worden ist.

Die *Konzentration des Zuschauers auf Abwesendes* ist sogar dann zentral, wenn ein Protagonist Verbotenes tut, das möglicherweise von einem Zeugen beobachtet werden könnte. In Clé-ments *Le Passager de la Pluie* sieht man nach der Exposition, in der ein Mädchen einen Mann umbringt, der versucht hat, es zu vergewaltigen, eine weite Einstellung hoch oben von der Küs-

te, in der man in großer Entfernung das Mädchen sieht, das den toten Vergewaltiger von der Klippe stürzt; dieses Bild ist lesbar als eine möglicherweise subjekt-indizierende Einstellung, die den Blick eines heimlichen Beobachters zeigt. Der *Schluß* auf einen Beobachter wird genau dadurch nahegelegt, daß der Zuschauer berechnen kann, daß sich die Probleme des Mädchens komplizieren, wenn es bei dieser Handlung beobachtet wird. Und andererseits ist es sogar wahrscheinlich, daß es in größere Probleme geraten wird, steht die Szene doch am Ende der langen Eröffnung des Films.

Ein Ausgangspunkt zur Modellierung der Orientierungsbewegungen des Zuschauers im informationellen Raum des Films und seiner Operationen über den jeweiligen Informationen, die ihm der Film in einem Moment der Filmverarbeitung bereitstellt, ist für Carroll (1984) die *Frage-Antwort-Struktur*. Er greift in seinen Überlegungen auf Pudowkins Arbeiten zurück, der dieses Muster der Informationsführung bis in Strukturen der Handlungsauflösung hinein verfolgt hat und sie einerseits als ein Leitmoment der Filmmontage, andererseits in unmittelbarer Beziehung zum Aufmerksamkeitsverlauf sah. An einem Beispiel Pudowkins:

> Stellen wir uns vor, wir beobachteten folgenden Vorfall: Ein Mann steht an einer Hauswand, er wendet den Kopf nach links, dort erscheint ein anderer Mann und schleicht durch das Tor. Die zwei sind ziemlich weit voneinander entfernt - sie halten inne. Der erste Mann nimmt einen Gegenstand und hält ihn dem anderen herausfordernd hin. Der andere ballt wütend die Hände und wirft sich auf den ersten. In diesem Moment schaut eine Frau aus dem Fenster des dritten Stockwerks und schreit "Polizei!" Die Gegner laufen auseinander. Wie wird ein solcher Vorgang beobachtet?
>
> 1. Der Beobachter sieht den ersten Mann, der den Kopf nach dem Tor wendet.
>
> 2. Was sieht der Mann? Der Beobachter schaut ebenfalls in jener Richtung und sieht den zweiten Mann, der durch das Tor schleicht, dann stehenbleibt.
>
> 3. Wie reagiert der erste auf das Erscheinen des zweiten? Wieder wendet sich der Beobachter jenem zu. Der erste Mann hält einen Gegenstand, er fordert den zweiten damit heraus.
>
> 4. Wie reagiert der zweite? Erneute Wendung - er ballt die Hände und wirft sich auf den Gegner.
>
> 5. Der Beobachter tritt beiseite und schaut zu, wie sich die beiden herumschlagen.
>
> 6. Ein Schrei von oben. Der Beobachter hebt den Kopf. Er sieht die Frau, die am Fenster steht und ruft.
>
> 7. Der Beobachter schaut hinunter und sieht das Ergebnis der Hilferufe - die Flucht der beiden Männer (1961, 68-69).

Der These Pudowkins folgend, repräsentiert die filmische Auflösung des Geschehens eine spezifische, durch Umverlagerung von Aufmerksamkeit gegliederte Wahrnehmung der Szene. Die *Junktur* zwischen den Elementen wird im Wesentlichen durch ein Frage-Antwort-Muster gestiftet (szenische Einheit, Raumkontinuität etc. wären dann sekundäre Eigenschaften des Materials, die durch die Kontinuität der Handlung dominiert sind). Es sollte vermerkt werden, daß es Pudowkin um die Beschreibung der Grundlagen der Montage ging, nicht um die Modellierung von Spannungsverläufen; es sollte aber auch festgehalten werden, daß er Montage als ein Mittel ansah, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu führen [12] – und in diesem Sinne lassen sich seine Überlegungen auf Spannungsverläufe und -konstruktionen übertragen [13].

Pudowkins Annahme impliziert, daß es eine Instanz gibt, die sozusagen darüber wacht, daß das, was der Film zeigt, das wiedergibt, was dem Aufmerksamkeitsverlauf der natürlichen Sze-

ne entspricht. Die Tatsache, daß dem Zuschauer in der Montage *etwas gezeigt wird*, ist nun in Spannungskonstruktionen sehr zentral, davon war ja schon die Rede und ich werde am Ende darauf zurückkommen.

Es sind nun aber natürlich nicht nur szenische Verläufe, auf die sich dieses Muster der *Junkturierung von Elementen* anwenden läßt, sondern es sind insbesondere narrative Verläufe, deren Wahrnehmung sich in dem Modell der Frage-Antwort-Folge (bzw. komplexerer Formen: Frage-Antwort-Frage..., hierarchische Beziehungen zwischen Fragen und Antworten etc.) erfassen läßt. Carroll versucht, diese Struktur insbesondere als ein Bindeelement zu bestimmen, das narrativen Verläufen zukommt. Zentral für seine Überlegungen ist dabei, daß die narrative Szenenfolge nicht determiniert ist durch die kausale Beziehung, die zwischen den Szenen besteht, sondern daß man es mit einem Verlauf zu tun hat, der sich in einem virtuellen Raum von Verläufen bewegt, so daß gerade die *Offenheit des Verlaufs* charakteristisch für den Spannungsprozeß ist:

> Since most film narratives involve a series of actions, it may seem natural to think that causation is the major connection between scenes in a narrative film. However, it is implausible to suggest that scenes follow each other in most film narratives via a chain of causal *entailments*. I would guess that most succeeding narrative scenes are causally underdetermined by what precedes them. Rather, the connection is weaker than a causal one. Earlier narrative scenes raise questions, issues, or possibilities that are answered or actualized by later scenes. A character robs a bank; this raises two well-structured possibilities: he will be caught / he will not be caught. In the next scene, the police, hitherto unseen, grab him as he exits the back door of the bank. The later scene is not causally implied by the earlier scene. Instead, the earlier scene raised a structured set of possibilities, one of which the later scene realized (1984, 67; Hervorhebung im Original).

Will man, Carroll folgend, der Leistung auf die Spur kommen, die durch den Fragencharakter des gezeigten Details der Handlung gegeben ist, muß also tiefer in das Beziehungsgefüge eingedrungen werden, das hier entsteht. Fragen inkorporieren *mögliche Antworten*, beziehen sich auf ein Potential von Antworten, greifen nicht ins Leere. M.a.W., Fragen enthalten schon die Vorwegnahme von Antworten. Das Kausalitätsverhältnis, das – *im Prozeß der Verarbeitung* – narrative Szenen miteinander verbindet, kann dann nicht mehr beschrieben werden als ein *causal chaining* zwischen Szenen (diesen Status erhält das Verhältnis zwischen Szenen erst nach der eigentlichen Verarbeitung im synoptischen Aufblick), sondern als eine Erprobung des "kausalen Feldes" eines Ereignisses. Das Potential von Folgeereignissen, die das Ausgangsgeschehen kausal auslösen kann, wird erkundet. Die *Kalkulation* möglicher Verläufe geschieht auf der Basis sowohl von Handlungs- wie auch von Genrewissen, so daß komplexe Wissensbestände in jedem Augenblick der Verarbeitung aktiviert werden müssen.

Für den Entwurf von Verläufen ist die Zielannahme äußerst wichtig und eng mit der handlungsstruktur verbunden. Setzt man die Bekanntheit des Handlungsziels einer Filmfigur voraus und bezeichnet "Spannung" als die Frage danach, ob dieses Ziel erreicht werden kann, dann resultiert Spannung aus der *Unsicherheit des Ausgangs der Handlung*, also im Vorgriff auf die Beendigung der Handlungssequenz bzw. der narrativen Verwicklungen. Der Ausgang einer Handlung muß also *absehbar*, aus dem Gezeigten *extrapolierbar* und hinsichtlich seiner Wahrscheinlichkeiten *kalkulierbar* sein. Es darf nicht ein einziges mögliches Ende geben, sondern mindest zwei *alternative Endzustände*, die in Kontrast oder sogar in Opposition zueinander stehen. Zum dritten schließlich geschieht die Orientierung auf ein Ende hin mithilfe einer *perspektivierenden Figur*, durch die die verschiedenen Endzustände bewertet werden. Es geht also nicht um die *Unsicherheit* eines Ausgangs, um die "uncertainty of outcome", wie in manchen Spannungstheorien angenommen worden ist, sondern vielmehr darum, daß eine gegebene Situation sich in

verschiedener Art und Weise in Richtung auf einen Endzustand der Situation entwickeln kann, wobei die Endzustände absehbar, einschätzbar und beurteilbar sind.

Es gibt, will man dem folgen, ein Moment der *Situativität*, das Spannung entstehen läßt, auch dann, wenn man Ende einer Handlungssituation noch nicht das endgültige Ziel erreicht ist. Methodisch scheint mir diese Überlegung von höchster Bedeutung zu sein: Es geht dann nämlich um Kontexte, die Handlungen auf Problemlagen von Protagonisten beziehen. Die *Beschreibungseinheit* ist

* eine *Szene*, in der eine Person sich in einer Problemlage befindet und die sich mit gewissen Wahrscheinlichkeiten zu einem bestimmten, für die Person unerwünschten, beschädigenden oder gar katastrophalen Ende hin entwickeln wird,

* zuzüglich der *Handlungen der Person*, die die Szene als Problemsituation verändern; es geht also um relevante Handlungen, die dazu dienen, das Ende der Szene zu beeinflussen;

* möglicherweise gehören auch Aktivitäten eines *Antagonisten* zur Beschreibungseinheit, was aber fakultativ zu sein scheint (im narrativen Film aber natürlich eine sehr große Bedeutung hat).

Will man nun an die relevanten Daten und Bestimmungen, die die Szene als Element einer Spannungseinheit ausmachen, gewinnen, bietet sich die Technik der Variation und Expansion von Kontexten als eine durchaus geeignete Methode an. Hören wir Jose und Brewer mit einem Beispiel:

> We claim that suspense is not merely uncertainty about the outcome. A story may describe someone discovering a damp book of matches in a forest. The uncertainty of whether a match will strike does not by itself cause suspense, but if the discoverer is a hiker lost in a blizzard, then uncertainty would be likely to cause suspense. The difference is that in the second case the outcome constitutes a significant consequence for the character (1984, 912).

Das Beispiel zeigt, daß die Szenenbeschreibung "Eine Person im Wald" kein Spannungsszenario exponiert, die Beschreibung "Eine Person, die sich im Schneesturm verirrt hat" dagegen wohl - erst sie konstituiert einen Problemraum, eine Handlungsperspektive und ein Handlungsziel.

Hier schließt sich der Kreis: Spannend erscheint eine Lagebeschreibung dann zu sein, wenn sie einen Protagonisten in einer Problemsituation darstellt, in der die Person in großer Gefahr schwebt. Die Situation darf nicht abgeschlossen sein; vielmehr ist sie am vollständigsten und effektivsten, wenn Problem und Gefahr gerade in aller Deutlichkeit exponiert worden sind. Ich hatte oben gesagt, daß der Zuschauer aus solchen Lagebeschreibungen einen Problemlöseraum extrapoliert und ein Erwartungsfeld aufbaut, in dem die möglichen weiteren Entwicklungen der Situation vorauskalkuliert und gewichtet werden. Offenbar ergibt sich hier eine Korrespondenz zwischen den Zuständen der erzählten Welt und den gedanklichen Aktivitäten von Zuschauern: Denn natürlich befinden sich auch die abgebildeten Personen in einer Problemsituation, auch sie müssen den weiteren Verlauf abschätzen und sich darauf bezogen verhalten [14].

Modulationen

Es wurde oben schon eingehend thematisiert, daß man zur Beschreibung von Spannungsdramaturgien Problemlösungsräume auszuarbeiten habe, die sich im Verlauf eines Textes verändern, was wiederum eng mit der *informationellen Strategie* des Textes zusammenhänge. Hier ergibt

sich eine äußerst interessante Parallele zur Struktur der Erwartungsaffekte (wie sie Bloch im *Prinzip Hoffnung* skizziert hat). Hören wir Vale, der an einem Beispiel die Frage diskutiert, an welcher Stelle gegen die Bedrohung eines Protagonisten die Rettungsinitiative dem Zuschauer eröffnet werden kann:

> Der Filmbösewicht hat ein Mädchen in sein Haus gelockt und beabsichtigt, es zu ermorden. [...] Nun ist jedoch der Held auf dem Weg zur Wohnung des Schurken. Trifft er rechtzeitig ein, kann er das Mädchen vielleicht noch retten. Überlegen wir nun, wann der Zuschauer von der Absicht des Filmhelden erfahren sollte. Selbst wenn das Publikum nichts von seiner Absicht weiß, so besteht diese nach wie vor, doch jegliche Spannungsmomente wären damit ausgeschlossen. Die Vorbereitungen des Mörders selbst erzeugen keinerlei Spannung und trifft der Held dann ein, ist seine Ankunft unerwartet und somit wenig effektiv. Daher sollte die Absicht des Filmhelden, den Schurken in seiner Wohnung aufzusuchen, etwa zum gleichen Zeitpunkt mitgeteilt werden wie die Absicht des Bösewichts, das Mädchen umzubringen (1987, 181).

Die Art und die Positionierung der Information, die der Film dem Zuschauer gibt, ist abgestimmt auf die Teilnahmeprozesse: Wenn einerseits bekannt ist, daß das Mädchen-Opfer in höchster Gefahr schwebt, und wenn andererseits bekannt ist, daß der Retter auf dem Wege ist, ergibt sich eine Orientierung zwischen den beiden Endzuständen – Katastrophe und Erlösung –, die einander entgegenstehen und affektiv durch den Kontrast von Angst und Hoffnung miteinander verbunden werden können. Die These, unter der man derartige affektive Doppelorientierungen von Szenenverläufen studieren könnte, würde besagen, daß die Komponenten von Erwartungsaffekten – insbesondere die einander widersprechenden und einander ausschließenden Entwurfsmodalitäten Angst und Hoffnung – auch informationell besetzt werden müssen, so daß sich die verschiedenen Intentionen eines Erwartungsaffekts substantiell an die Filmhandlung anlagern können.

Die Kalkulation der möglichen Verläufe einer Geschichte wird am Ende der Geschichte immer komplizierter. Denn bis zu diesem Punkt darf fest damit gerechnet werden, daß der Protagonist nicht sterben wird. Ein Fall wie Hitchcocks *Psycho*, in dem die Heldin nach der Hälfte des Films umkommt, ist vollkommen gegen die Regel, und diese Möglichkeit ist eher dem filmischen Experiment zuzurechnen als dem kanonischen Geschichtenerzählen. Am Ende des Films nun erweitert sich der Bereich der möglichen Verläufe, weil nun auch der Tod des Protagonisten in Betracht zu ziehen ist. Als Grundregel gilt: Je höher das Risiko ist, das ein Protagonist eingegangen ist, je größer die Gefahr ist, in die er gerät, je gleichwertiger oder sogar überlegener ein Gegner ist, mit dem er sich auseinandersetzen muß, desto höher steigt die Wahrscheinlichkeit, daß der Protagonist den *show-down* nicht überleben wird, daß der Film melodramatisch endet.

Jeder weiß aus eigener Erfahrung, daß am Ende von Filmen das Spannungserleben intensiver wird, bis schließlich das gute oder schlechte Ende den Spannungsbogen beendet. Die *Intensivierung* der Spannung hängt mit mehreren verschiedenen Dingen zusammen: Zum einen ist der zeitliche und räumliche Horizont, innerhalb dessen Erwartungen formuliert werden, immer enger zusammengezogen, so daß ein *outcome*, eine Aufhebung des Problemraums und eine Erledigung des grundlegenden Problems notwendig und unausweichlich erscheinen (gleichgültig, zu welchem Ende); zum anderen weiß der Zuschauer, daß der Film zu Ende geht und daß konventionellerweise der *show-down* den Abschluß des Films bildet.

Die letztere Annahme ist weniger äußerlich, als es zunächst scheinen mag. Es geht hier nämlich eigentlich um die Geltung des *Gestaltprinzips* für Geschichten. Die Schließung des Problemraums gehört zu den Prinzipien der *Gestaltschließung*, so daß auch der *show-down* ein Gestaltmerkmal der Spannungsgeschichte ist. Gustav Freitag spricht in seiner "Technik des Dra-

mas" [15] vom *Moment der letzten Spannung* und meint damit die Phase des Dramas vor der Katastrophe. Am Ende der Geschichte wird danach üblicherweise ein Kontrast inszeniert; geht in der Tragödie der Katastrophe eine letzte Hoffnungsillusion voran, wird in der positiv endenden Spannungsgeschichte die Gefährdung des Helden noch einmal ins Extrem getrieben, so daß das schließliche *happy ending* als nur um so strahlender erlebt werden kann. Die endliche Lösung des Problems wird so, am Ende der Geschichte, noch einmal *extremifiziert*, auf eine Klimax einander widerstrebender Lösungstendenzen geführt.

Die Erwartungshaltung des Zuschauers ist in der Spannungserzählung janusgesichtig: Er erhofft ja nicht nur die sich einstellende Entspannung, sondern vor allem auch den Schrecken. Beide Erwartungsintentionen sind anwesend und wirksam, und der Rezipient ist auch zwischen diesen beiden "gespannt" [16]. Gerade das gehört zu den Konventionen der Inszenierung - Situationen zu konstruieren, die das Kommen des Schrecklichen erahnen lassen, es nahelegen, es induzieren. Es ist ein Mittel, den Zuschauer sowohl kognitiv wie affektiv in die Konstruktion von Erwartungen zu integrieren und zu binden. Die ambivalente Orientierung des Erwartungsaffektes - die Spannung zwischen Angst und Hoffnung - zwingt den Zuschauer natürlich dazu, auch immer den Schrecken vorauszukalkulieren - je höher der erwartbare Schrecken, desto intensiver und lustvoller ist der "glückliche Ausgang" erfahrbar.

Der Spannungserzählung unterliegt aber immer ein *kommunikativer Kontrakt*, in der der Erzähler einen Informationsprozeß beim Rezipienten organisiert, der dem Adressaten zum einen "wohlige Schauer" bereiten wird, was dem Zuschauer zum anderen aber durchaus bewußt ist, so daß er auch Aufmerksamkeit darauf verwenden kann, *wie* ihm die Spannung bereitet wird. Zum kommunikativen Verhältnis des Spannungstextes gehört diese Eingeweihtheit des Zuschauers wesentlich dazu – wer in einen "Thriller" geht, weiß, daß er gespannt werden wird, und er darf mit Recht enttäuscht sein, wenn der Film dieses nicht leistet.

Diese Erwartungshaltung vorausgesetzt, könnte man folgende Hypothese vertreten: Die Erzählung, mittels derer Spannung bereitet werden soll, darf nicht *durchsichtig* sein, das scheint evident zu sein. Die Durchsichtigkeit der Spannungskonstruktion steigt mit dem *Grad ihrer Konventionalisierung*. Natürlich unterliegen die Techniken der Spannungserzeugung einem beständigen Wandel, werden konventionell und durchsichtig und sind dann zum besagten Zwecke eigentlich nicht mehr einsetzbar (könnten aber als "antiquierte Formen" durchaus noch verwendet werden). Ich hatte oben ja schon einige Bemerkungen dazu gemacht, daß die kognitive Funktion derartiger Techniken weiterhin erkennbar und nachvollziehbar bleibt, daß sich aber die emotionalen Erwartungsaffekte immer weiter abschwächen, so daß am Ende von einer affektiv-emotiven Gespanntheit keine Rede mehr sein kann.

Für die empirische wie für die systematische Analyse der Spannung ist die historische Relativität der Spannungsanlässe von allerdings erheblicher Bedeutung. Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als "spannend" erlebt wurde, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der "durchsichtigen" Filme absinkt – was auch als Plädoyer für eine strikt rezeptionshistorische Untersuchungsperspektive genommen werden darf. Zum anderen betrifft die Veränderung der historisch-kontextuellen Bedingungen, in denen ein Film bzw. seine Rezeption steht, die Modalität der Rezeption selbst: Ein Film, der mit konventionellen Mitteln einen vergangenen Spannungsanlaß inszeniert, ist in einer distanzierten und auf den Film und seine Machart selbst konzentrierten Lektürevorgang rezipierbar als "antiquierter Fall" von Spannungsfilm, nicht aber als Folie einer Spannungsteilhabe im engeren Sinne.

Die Instanz des Erzählers (oder des "impliziten Regisseurs", wie man in Anlehnung an entsprechende literaturtheoretische Konzepte eines "impliziten Autors" sagen könnte) spielt eine um so größere Rolle, als der Zuschauer insbesondere durch das Prinzip der maximalen Informiertheit *zwischen* den Personen des Films und jener Instanz positioniert ist. Billy Wilder benennt genau diese Doppelorientierung, in die der Zuschauer gestellt ist, wenn er sagt:

> Aber genauso wichtig ist, daß der Zuschauer in die Tricks des Regisseurs nur teilweise eingeweiht ist, sie nicht alle kennt. Der Zuschauer ist zwar schlauer als die Helden auf der Leinwand, aber weniger schlau als der Regisseur, der immer noch eine Drehung mehr weiß und als Überraschung bereit hält. Auf die Komik des Besserwissens, das Eingeweihtsein, bei der die Zuschauer zu Komplizen gemacht werden, folgt die Komik der Neugierde, bei der die Zuschauer überrascht werden (Karasek 1992, 229).

Der Zuschauer ist so nicht allein der spannenden Geschichte gegenübergestellt, sondern auch einer textuellen Instanz, die den Text präsentiert und kontrolliert. Er ist ein Glied in einer kommunikativen Konstellation – die universalpragmatische Klammer, die die spannende Geschichte immer wieder rückbindet auf die Tatsache, daß sie Element kommunikativen Austauschs ist, bleibt also in jeder Phase der Spannungsprozesse in Geltung. Sie bildet auch die Bedingung dafür, daß der Gespannte sich sicher fühlen darf und das Spannungserlebnis als lustvolle Teilnahme an einem informationellen Prozeß erfährt und nicht als unangenehmes Angsterlebnis.

Zusammenfassung

Ich will an dieser Stelle die Überlegungen zur Untersuchung der Zeichenprozesse und ihrer Bedingungen, die als "Spannungsrezeption" alltägliche Praxis sind, abbrechen und noch einmal auf die Untersuchung von Zeichenprozessen im Allgemeineren zurückkommen. Ich fasse zusammen:

(1) Ich habe in der Untersuchung zu zeigen versucht, daß die Spannungs-Semiose immer über den gegebenen Text hinausgeht und ein Feld von möglichen und wahrscheinlichen Entwicklungen einer Handlung aus dem Gegebenen extrapoliert. Die Analyse des Textes muß die darum die im Text gegebene Information auf ihre Leistungen in den "Hochrechnungen" von Rezipienten hin untersuchen; das Repräsentationsmoment tritt dagegen zurück. Diese Verschiebung der Beschreibungsperspektive gilt für alle Elemente des Textes, von mikrostrukturellen Dingen wie Kameraperspektiven bis hin zu Makrostrukturen wie der Rollenverteilung von Prot- und Antagonist.

(2) Ich habe vorgeschlagen, den informationellen Raum, der im Verlauf einer Textrezeption entsteht, als Problemlösungsraum zu modellieren. Zum Erkennen und zum Entwurf von möglichen Problemlösungen greift der Rezipient zurück auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Wissensbestände: Alltagswissen, Genrewissen, Wissen über narrative und über filmische Strukturen. Die Heterogenität des involvierten Wissens und die Spezifität der Problemlösungsräume macht es nötig, am Beispiel sehr spezifische Verwicklungen beschreiben zu müssen. Die allgemeineren Prinzipien der Zeichenverarbeitung sind formaler Art und manifestieren sich immer im Feld des Anschaulichen und Exemplarischen. Mit diesem Bruch ist also immer zu rechnen.

(3) Ich habe schließlich zu zeigen versucht, daß die Reduktion von Zeichenprozessen auf Prozesse der Informationsverarbeitung problematisch ist. Vielmehr bedarf es eines integralen Modells, in der Affekte und Kognitionen in Bezug aufeinander verstanden werden. Letztenendes scheint es mir nötig zu sein, zur Beschreibung von Zeichenprozessen ein ganzheitliches Sub-

jekt-Modell zu konstruieren, das es gestattet, die Akte des Erlebens mit unterschiedlichen intentionalen Komponenten in Verbindung zu bringen. Dabei muß von einer rationalistischen Auffassung des Zeichenverarbeiters nicht abgewichen werden.

(4) Schließlich habe ich versucht, darauf hinzuweisen, daß es ein Hintergrundbewußtsein der Tatsache gibt, daß die Teilnahme an einem Spannungsprozeß auch die Teilnahme am kommunikativen Verkehr impliziert: Derjenige, der sich spannen läßt, ist in ein pragmatisches Beziehungsgefüge eingebunden.

Anmerkungen

[1] Wessen Hinweise, Diskussionsbeiträge, Seminarpapiere, telefonische Ratschläge, Gegenpapiere, Berichte, Beispiele dieser Artikel die Form dankt, die er nun hat, mag ich kaum noch abzusehen. Vor allen anderen danke ich Peter Wuss, der mich überhaupt auf die Idee brachte, über Spannung nachzudenken, und der viele Dinge so ähnlich sieht wie ich, daß ich oft nicht mehr weiß, ob eine Idee seinem oder meinem Kopf entsprang.

[2] Vgl. zu diesem Problemfeld neben Bordwells Arbeiten (z.B. 1989, 1992) v.a. Peter Ohlers Untersuchungen (1990, 1993), der sich derzeit auch dem Spannungsphänomen zugewandt hat (Ohler & Nieding 1994).

[3] Ich habe an anderer Stelle (1994b) zu zeigen versucht, daß das Spannungserlebnis, das auch außerhalb von Textrezeptionen auftreten kann, an die Positionierung des Subjekts in einer "Beobachterrolle" gebunden ist. Die Zuschauerrolle ist mit der des Beobachters nicht identisch: Beobachter ist das Subjekt bezogen auf einen Geschehensablauf; Zuschauer ist es in einer Verständigungssituation. Diese Problematik soll mich hier aber nicht weiter interessieren.

[4] *Anapher* wird einerseits als Komplementärbegriff zu *Katapher* gebraucht (im Sinne von "Rückverweisung"), andererseits als Oberbegriff für alle Arten der textuellen Verweisung.

[5] Korte nimmt in seiner Analyse von *Jaws* an, daß der Hai in den subjektiven Aufnahmen "ein eigenes Bewußtsein – das des Betrachters" (1987, 111) habe. Dieser Interpretation will ich mich keinesfalls anschließen, weil darin ein identifikatorischer Akt behauptet ist, für den ich keinen Anlaß sehe. Vielmehr nehme ich die subjektive Aufnahme als Material für Verstehensaktivitäten, aus denen narrationsbezogene Größen wie "Akteur", "Bewußtsein" usw. herausgerechnet werden können. Eine Identifikation findet nicht statt.

[6] Vale leitet Spannung ganz aus diesem Aspekt ab; er schreibt: "Spannung ist die nagende Ungewißheit des Publikums, wie die Absicht einer Filmfigur wohl enden mag. Um Spannung erzielen zu können, muß daher als erste Bedingung eine Absicht vorhanden sein. Eine Geschichte ohne Absicht kann unmöglich Spannungsmomente hervorbringen" (1987, 174).

[7] Ein von Hitchcock selbst beschriebenes Beispiel ist die Mordszene aus SABOTAGE; vgl. Truffaut 1973, 97, 101.

[8] Vgl. hierzu auch Borringos Versuch.

[9] Eine Phasengliederung des Spannungsverlaufs versucht auch Borringo zu beschreiben; vgl. Borringo 1980, 53-56.

[10] Wuss spricht hier von "informationellen Beziehungen [...], in die der Zuschauer gestellt ist", Wuss 1992, IV-15. -- Wollte man Iros folgen, ist der informationelle Raum als ein ganzer "Weltentwurf" zu nehmen. Es heißt in *Wesen und Dramaturgie des Films*: "Die Spannung im Film wird [...] von zwei verschiedenen Arten der Erwartung bewirkt: Erstens, wie sich das Geschehen entfaltet, zweitens, wie sich die Gestalten und ihre Schicksale wandeln. In der Wechselwirkung dieser zweiartigen Spannungselemente sind wir mitten in ein werdendes Weltbild hineinversetzt. Wir erleben von zwei Seiten, von der thematisch-allgemeinen und der menschlich-persönlichen Seite her – auf beiden Seiten Mitwisser der Motive und Vorgänge -, die Entschleierung dessen, was wir - im Leben - als Schicksal empfinden; wir erleben es als teilnehmende und mitfühlende, beziehungsweise sich mitfreuende Leid- und Freudgenossen" (1962, 94).

[11] Vgl. dazu auch Vale (1987, 180-181), der – allerdings mit etwas anderem Ansatzpunkt – die Informiertheit des Zuschauers als wesentliches Charakteristikum von Spannungsdramaturgie festzuhalten sucht.

[12] Pudowkin vertritt so eine Montagetheorie, die erst in der Rezeption *effektiv* wird. Dagegen tritt der Repräsentationsaspekt zurück. "Damit berühren wir den eigentlichen Sinn der Montage. Ihr Zweck ist es, die sich abwickelnde Handlung sozusagen im Relief zu zeigen, indem sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers bald auf dieses, bald auf jenes Element lenkt" (Pudowkin 1961, 69).

[13] Folgt man konsequenterweise diesem Gedanken, lassen sich strukturelle Eigenschaften der Spannung bis in elementare Formen der Montage hinein verfolgen. Dem sei hier nicht weiter nachgegangen - es sollte aber festgehalten werden, daß es neben den Spannungsverläufen, die auf der Ebene der narrativen Struktur (um die es hier ja zentral geht) operieren, andere Formen der Spannung gibt, die auf entsprechend anderen Ebenen der textuellen Organisation anzusiedeln sind.

[14] Ich habe diese Doppelung problemorientierten Handelns an anderer Stelle dazu benutzt, das Hitchcocksche Suspense-Konzept dahingehend zu präzisieren, daß der Zuschauer auch eine Simulation der Handlungsorientierungen des Protagonisten entwickeln müsse; vgl. dazu Wulff 1994a.

[15] 11. Aufl. Leipzig 1908, 2. Kap., Abs. 4.

[16] In der Vorstellungswelt der traditionellen Motivationspsychologie läßt sich die Mannigfaltigkeit der Gefühle in drei Hauptrichtungen zusammenfassen, deren jede durch ein gespanntes Gegensatzpaar bezeichnet werden kann: Lust - Unlust, Spannung - Lösung, Erregung - Beruhigung (Thomae 1965, 235). Danach gehört die Gespanntheit zwischen konträren Gefühlsorientierungen wesenhaft zum Affekt dazu.

Literatur

Antos, Gerd (1981) Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen. Ansätze zu einer linguistischen Rhetorik. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, 43-44, 1981, S. 192-222.

Austermann, Anton (1977) *Film, Fernsehen, Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive*. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs [...] (AV-Medienpädagogik. Theorie. 2.).

Bloch, Ernst (1970) *Das Prinzip Hoffnung. 1.* Frankfurt: Suhrkamp.

Bordwell, David (1989) A case for cognitivism. In: *Iris*, 9, S. 11-40.

--- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Borringo, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.

Carroll, Noel (1984) Toward a theory of film suspense. In: *Persistence of Vision* 1, Summer 1984, S. 65-89.

Comisky, Paul / Bryant, Jennings (1982) Factors involved in generating suspense. In: Human *Communication Research* 9,1, S. 49-58.

Hartmann, Britta (1992) *Zur Texttheorie des Filmanfangs. Überlegungen zur filmischen Exposition und exemplarische Analyse*. Magisterarbeit Berlin: FU Berlin.

Iros, Ernst (1962) *Wesen und Dramaturgie des Films*. Neue, v. Verf. bearb. Aufl. Zürich: Die Arche (Sammlung Cinéma. 3.).

Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, S. 911-924.

Karasek, Hellmuth (1992) *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme*. Hamburg: Hoffmann & Campe.

Korte, Helmut (1987) *Der weisse Hai* (1975). Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Hrsg. v. Helmut Korte & Werner Faulstich. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 89-114.

Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/ Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).

Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Hartmut Winkler. Berlin: Sigma, S. 43-57 (Sigma Medienwissenschaft. 6.) / (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. 3.).

--- (1993) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

--- / Nieding, Gerhild (1994) Kognitive Modellierung dreier spannungsinduzierender Strukturen bei narrativen Filmen. Ms. Berlin. Ersch. engl. in: *Analysis of suspense*. Ed. by Peter Vorderer. New York: Cambridge University Press 1994 (Psychology and Cognitive Science Series.).

Pudowkin, W[sewolod] I. (1961) *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie*. [1928] Zürich: Die Arche (Sammlung Cinema. 1.).

Thomae, Hans (1965) Die Bedeutungen des Motivationsbegriffes. In: *Allgemeine Psychologie. 2. Motivation*. Unter Mitarb. v. R. Bergius [...] hrsg. v. H[ans] Thomae. 2., unveränd. Aufl. Göttingen: Hogrefe, S. 3-122 (Handbuch der Psychologie. 2.).

Truffaut, François (1973) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser.

Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion (Film - Funk - Fernsehen praktisch. 1.).

Wulff, Hans Jürgen (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).

--- (1994a) Die Maisfeld-Szene aus *North by Northwest* (1959, Alfred Hitchcock): Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, [i.Dr.].

--- (1994b) *Spannungserleben und Erfahrungskonstitution*. Ms. Berlin.

--- (1995) Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. 1995 (Communication Series.) [i.Dr.].

Wuss, Peter (1992) *Filmanalyse und Psychologie. Kognitionspsychologisch orientierte Einführung in die Theorie des Films*. Ms. Berlin. Überarb. als *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).

--- (1993) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, S. 101-116.

Aktcharakteristik und stoffliche Bindung: Zwei Bemerkungen zur Diskussion über "Spannungsanalyse"

Aktcharakteristik der Spannung

Ich hatte in den "Thesen" (1993) – die als Einleitung dieser Ausgabe der *Cinematographica diversa* vorangestellt sind – das Zusammenwirken von Text und Verstehenstätigkeit des Zuschauers als "Einheit der Beschreibung" zu bestimmen versucht. Diese Annahme ist für die Beschreibung von Spannungsprozessen von größter Wichtigkeit, hat darüber hinaus Auswirkungen auf die Auffassung von "Text", das hinter diesem Konzept steht. Nicht nur, daß ich die Struktur des Textes und die Struktur der Akte des Verstehens zusammen zu sehen versuche, ich würde sogar mit Iser den Text letztendlich als ein Ensemble von Rezeptionsanweisungen auffassen:

> Vollendet sich der Text in der vom Leser zu vollziehenden Sinnkonstitution, dann funktioniert er primär als Anweisung auf das, was es hervorzubringen gilt, und kann daher selbst noch nicht das Hervorgebrachte sein. [...] Gewiß ist der Text eine strukturierte Vorgabe für seine Leser; doch wie soll man sich die 'Hinnahme' dieser 'Vorgabe' denken? (Iser 1990, 175f).

Den Elementen des Textes wird in dieser Auffassung eine Finalität unterstellt, die Akte der Aneignung in Gang setzt, "in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt" (Iser 1990, 176). Der Text hat in dieser Perspektive eher Anweisungs- denn Darstellungscharakter: Dieses herauszustellen, war mein Anliegen. "Spannung" läßt sich dann bestimmen als eine *Aktcharakteristik*, sie ist eine Qualität von Informationsverarbeitungsprozessen und nicht so sehr eine wie auch immer beschreibbare Struktur von Texten. Natürlich korrespondiert dem Spannungs-Akt ein textuelles Korrelat, ist jenes doch eben final ausgerichtet auf die Ermöglichung dieser Art von Teilnahme-Teilhabe an einem imaginierten (oder auch realen) Geschehen.

Es gilt, folgt man dieser Vorüberlegung, die Besonderheiten der Akte des Spannungserlebens gegen die anderer Akte zu bestimmen. Ich gehe davon aus, daß die emotionalen bzw. affektiven Qualitäten des Spannungserlebens zwar zentral, aber abgeleitet sind. Sie setzen die Verarbeitung von Information voraus, sind dieser gegenüber sekundär. Nun mag man einwenden, daß ein *Interesse* am Gegenstand noch grundlegender sein müsse, daß also eine motivationale Vorientierung schon geleistet sein müsse. Der Einwand ist insofern bedeutsam, als er zeigt, daß "Spannung" und "Interesse" in vielen Redeweisen nahezu synonym zu sein scheinen - zumindest die intentionale Orientierung auf einen Gegenstand und die Orientierung auf zukünftige Information eignen beiden. Das zeigt, ein wie elementarer Teilnahmemodus Spannung ist, und mag zugleich als Hinweis darauf gelesen werden, warum viele Untersuchungen zur Spannung so unbefriedigend bleiben. Die verschiedenen Komponenten der Zuwendung – kognitive, motivationale und emotionale – vermischen sich und wirken aufeinander ein, je weiter vorangeschritten die Aneignung eines Gegenstandes ist: Ist erst einmal ein "Interesse" hergestellt, ist ein "innerer Problemraum" und ein "Erwartungsfeld" aufgebaut worden, sind es nicht mehr primär Prozesse der Informationsverarbeitung, die die Spannung ausmachen, sondern wir haben es mit einer ganzheitlichen Erlebensform zu tun, in die entsprechend komplex alle Kräfte des Seelenlebens verwoben sind.

Die spezifischen Bedingungen des Spannungsaktes in einzelnen textuellen Strategien, in Motiven und narrativen Konstellationen und schließlich in Bauformen von Texten aufzuklären, ist

die Aufgabe. Es sollte aber festgehalten bleiben, daß Spannung sich als Akt realisiert, und daß alle textuellen Gegebenheiten Bedingungen und Anlässe für Operationen und Tätigkeiten von Zuschauern bilden, nicht "Spannung" in sich selbst tragen, zumal sie auf historisch konkrete Personen und nicht auf "implizite Leser" treffen. Eine empirische Forschung zum Gegenstand wird zeigen müssen, wie sich Publika differenzieren, wie "Vorwissen" in Rezeptionen hineinwirkt usw.

Viehoff hat darauf hingewiesen, und ich nehme die Überlegung als überaus wichtigen Hinweis auf die Geschichtlichkeit des Spannenden, die sich allein daraus entwickeln läßt, daß eine "Textanalyse" des Spannungstextes eine Analyse der *Bedingungen* der Spannungsakte sein muß.

Akte der Aneignung verändern sich nicht nur in der Geschichte, sie sind zahlreichen aktuellen Kontextbedingungen und -variationen unterworfen. Stärker noch, als ich es in den "Thesen" geäußert habe, würde ich mich heute dafür einsetzen, die *Modulationen* von Spannungs-Akten aufzuklären: Kann eine Zweitbesichtigung eines "spannenden" Films wiederum "spannend" sein (eine Frage, die Viehoff völlig zu Recht aufwirft)? Kann ein Film "spannend" sein, wenn der Zuschauer vorher weiß, daß der Held unsterblich ist (wie z.B. die James-Bond-Figur)? Wie verändert sich das Spannungserleben, wenn am Anfang bekannt ist, was am Ende eintreten wird (wie z.B. in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD)? Wie verändert sich ein Spannungserlebnis, wenn der identische Film einmal als Darstellung realen Geschehens, einmal als fingiertes Geschehen aufgefaßt wird?

Stoffliche und/oder stilistische Bindung der Spannung

Rothschild spricht sich in seinen "Anmerkungen" für eine typologische Differenzierung der Spannungsphänomene am Text aus. In Sonderheit stellt er das Ikonographische gegen das Narrativ-Szenische, mit der Annahme, daß sich hier ein eigenes Bezugsfeld von Inszenierung und Anteilnahme gleichermaßen manifestiere, das den sequentiell-prozessualen Bezugsgrößen, die Wuss (1993) und ich benannt haben, durchaus entgegensteht. (Möglicherweise lassen sich Arnheims Überlegungen zur vektoriellen Analyse der Bild-Komposition in diesem Zusammenhang fruchtbar machen.)

Wichtig scheint, daß die Erwartungstätigkeit des Rezipienten im Falle der Spannung auf ein laufendes Geschehen konzentriert-fokussiert ist, deshalb spricht Wuss grundsätzlich von "Geschehenswahrnehmung". Die Entwurfstätigkeiten gelten also einem vorfilmischen/außerfilmischen Gegenstand. Man könnte mit Bühler vom *Stofflichen* sprechen, das hier bearbeitet ist, und es sind die Gesetze des Stofflichen, die es gestatten, künftiges Geschehen zu extrapolieren (Wissen um Physik, Psychologie und dergleichen mehr). Hinzu tritt generisches Wissen – wenn im Western einer mit Stern eine Bar mit lauter finsteren Gestalten betritt, darf man ein *shooting* erwarten. Die Geschehensdarstellung kann reduziert sein auf einen Schnappschuß, der eine "spannende Lage" festhält - die unzähligen Menschen, die am Arm von anderen am Dach hängen, die auch Rothschild nennt, mögen dies illustrieren, weil ihre Bilder "evokationsaktiv" sind: Angenommen, man zeigt eine solche kurze Szene einem Zuschauer, dann darf man annehmen, daß er das Bild interpretieren und auslegen, sie zum Geschehensablauf hin ausarbeiten kann, so daß sogar narrativ bedeutsame Gesichtspunkte ins Spiel geraten. Die stofflich in der Momentaufnahme gegebene Situation eröffnet Kontexte, die nicht nur auf Gesetze von Schwerkraft und Dilemmata der Verantwortung, sondern auch auf genrespezifische Erzählmuster und -motive zurückverweisen. Das besondere Geschehen, von dem ein Film handelt, steht immer in einem Horizont

des schon Bekannten, woher auch immer die Vertrautheit des Zuschauers mit der gegebenen Lage stammen mag. Die Entwurfstätigkeiten des Zuschauers gehen darauf, jenen Horizont abzustecken und zu dimensionieren. Das Konzept von "Problemraum", das Wuss und ich vorgeschlagen haben, ist also sehr viel offener und diffuser, als Peter Ohler es in seinem Beitrag konstruiert – allerdings machen seine Einwände auf erhebliche Probleme aufmerksam, wollte man unserem Vorschlag im Laborexperiment nachspüren.

Etwas anderes als das gegebene, dem Stofflichen zugehörige Beispiel ist es allerdings, wenn die Erwartung des weiteren Fortgangs auf der "ästhetischen Logik des Werks" aufsitzt und aus dieser einen Strukturentwurf des folgenden Films aufreißt. Auch eine solche Tätigkeit ist nur im Prozeß bestimmbar, ist Handlungsgeschehen – weil die Elemente am Text, die derartige Spannungen aufbauen oder enthalten, im textuellen Prozeß entfaltet sind. Die Dynamisierung des Bildes durch gekippte Kamera und *jump-cut*-artige Distanzveränderungen in dem Werbeclip EGOÏSTE ist in der Sequenz organisiert und rhythmisiert, resultiert nicht allein aus der Gestaltung des einzelnen Bildes.

Geschehensentwurf und *Strukturentwurf* bezeichnen zwei verschiedene Prozesse und beziehen sich auf zwei verschiedene Ebenen der semiotischen Grundlagen der Spannung (auf das Repräsentierte und auf das Repräsentierende, könnte man vereinfachen). Prozeßhaft sind beide. Beide sind aber auch gestalthaft, sonst wäre es unmöglich, eine Extrapolation kommenden Geschehens oder kommender Struktur oder beider vorzunehmen. Beide sind geistiger Natur, und beide basieren auf einer Analyse des filmischen Oberflächenmaterials. (Man mag darüber streiten, ob derartige Strukturen dem Werk innewohnen oder dem Werk zugewiesen werden, eine Frage, die schon Eco bewegt hat und die er nicht lösen konnte und die Rothschild zu Recht erneut aufwirft.)

Es ist Sache des jeweiligen Werks, ob die beiden Struktur- bzw. Tätigkeitsschichten miteinander interagieren oder nicht. Es ist also denkbar, daß die Komposition des Einzelbildes einen möglichen Zuträger zur Konstitution eines stofflichen oder eines strukturellen Erwartungsfeldes bildet. Die Verlagerung des wichtigen Geschehens an die Bildränder, die Dezentrierung der Komposition in Richardsons MADEMOISELLE (1967) bildet nicht nur eine Regel, die einen Stil und ein stilistisches Erwartungsfeld fundiert, sondern korrespondiert auch mit Prinzipien der filmischen und narrativen Auflösung und schließlich mit der Geschichte selbst, mit dem Ausscheren einer Lehrerin aus den geordneten Bahnen bürgerlichen Lebens (so daß man die Kadrierungs-Regel sogar als stilistische Metapher auffassen könnte). Eine derartige Integration der Teilstrukturen ist aber nicht immer gegeben und sie muß nicht in jeder Rezeption realisiert werden - die einzelnen Komponenten der filmischen Signifikation können auch im Kontrast zueinander stehen oder gar unabhängig voneinander sein. Kompositionelles steht insofern nicht *notwendig* im Kontrast zu Sequentiellem, sondern es gibt einen ganzen "Hof" von Beziehungen zwischen beidem, der genauer ausgelotet werden müßte.

Bis hierhin bewegt man sich im Feld allgemeiner rezeptionsästhetischer Überlegungen und ist, darin ist Rothschild nur zu bestätigen, nicht ausreichend spezifisch genug, um den Spannungsprozessen (oder den zugeordneten Werksstrukturen) auf die Spur zu kommen. Nun haben Wuss und ich versucht, die Kategorie "Geschehen" dadurch näher zu bestimmen, daß wir sie als den *Entwurf eines Problemlöseraums* näher zu fassen versucht haben. Man bleibt allerdings außerhalb des engeren Feldes der Genres der Spannung – Thriller, Krimi, Abenteuer usw. –, wenn man derartig verfährt, und hat auch Antonionis PROFESSIONE: REPORTER als Beispiel für derartige "Spannung". Allerdings ist der Vorschlag, den "Entwurf von Problemlöseräumen" zur Modellierung der Spannungsphänomene als Ausgangsannahme zu wählen, ein Versuch, gerade den

scheinbaren Widerspruch zwischen einer "allgemeinen" und einer "generischen" Auffassung aufzuheben oder wenigstens durchlässig zu machen.

Für die Konstitution von Problemlöseräumen und die darüber operierenden Verstehensprozesse sind die verschiedenen Komponenten – drohende oder akute Gefahr, Verhältnis von Prot- und Antagonist, Wahrscheinlichkeiten von Verlaufsalternativen etc. – näher zu untersuchen und insbesondere an jeweiligen Fällen - Einzelszenen oder ganzen Werken - *en detail* zu untersuchen. Im einen wie im anderen Falle hat man es mit ausfransenden Rändern zu tun: Nimmt man "Spannung" als eine allgemeine Modalität von Textverstehen, stellt man sie in die Nähe des elementaren Affekts des "Interesses" und abstrahiert dann von Bestimmungselementen, die gemeinhin mit "spannenden Filmen" assoziiert sind; nimmt man sie als ein genregebundenes Modell der Inszenierung (durchaus auch in dem Sinne, daß eine Rezeptionsweise instrumentiert werden muß), verliert man die allgemeineren geistigen Tätigkeiten des Verstehens aus dem Blick, auf denen das Spannungserleben aufruht. Zwischen beiden Tendenzen muß vermittelt und ein Ausgleich hergestellt werden, eine Aufgabe, die noch kaum angegangen wurde.

Literatur

Iser, Wolfgang (1990) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. Aufl. München: Fink (UTB-Taschenbuch. 636.).

Wulff, Hans J. (1993) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage / AV* 2,2, S. 97-100.

Wuss, Peter (1993) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage / AV* 2,2, S. 101-116.

Kataphern und Antizipationen: Spannungsdramaturgie als Beeinflußung der Erwartungstätigkeiten des Zuschauers

Spannungserleben besteht wesentlich darin, ein kommendes Geschehen gleichermaßen zu berechnen, zu erwarten und zu bewerten. Diese Tätigkeit will ich *Antizipation* nennen. Sie besteht in mehreren verschiedenen Akten:

(1) gegebene Informationen sind als Ausgangsgegebenheiten für die zukünftigen Entwicklungen einer Geschichte, einer sozialen Situation oder eines Ereignisablaufs zu nehmen;

(2) aus dem, was der Text dem Zuschauer bis zu einem gewissen Punkt mitgeteilt hat, und aus dem, was der Rezipient über den Text hinaus weiß – über das Leben, Physik und Psychologie im allgemeinen, aber auch über Genres und Modi des Erzählens –, gilt es, einen Entwurf des Kommenden vorzunehmen;

(3) die kommenden Zustände der Handlung sind ein Ensemble alternativer Möglichkeiten, die mehr oder weniger wahrscheinlich sind – und in den Tätigkeiten des Antizipierens ist der Grad der Wahrscheinlichkeit, mit dem sich die Handlung in die eine oder in die andere Richtung entwickelt, zu kalkulieren;

(4) schließlich sind die einzelnen Möglichkeiten zu bewerten und mögliche Gegenaktivitäten des Protagonisten zu konzipieren. Erst dieser Entwurf schafft die Bedingungen für das Gespanntsein: Ohne Antizipation kein Spannungserlebnis!

Die Dramaturgie der Spannung ist auf die Tätigkeit des Antizipierens bezogen, sie liefert das Material, aus dem der Zuschauer den kommenden Verlauf extrapolieren kann. Die Texttheorie der Spannung beschreibt operationale Aspekte der Inszenierung. Sie ist darauf verwiesen, Elemente des Textes in ihrer Funktion, ihrer Rolle und ihrem Rang zu beschreiben, die sie für die Entwurfstätigkeiten des Rezipienten haben. Dieser Ausgangspunkt gilt für die Untersuchung von Spannungsprozessen in allen Medien und in allen Genres. Im folgenden werde ich mich auf die filmische Inszenierung der Spannung vor allem am Beispiel aktionsdominierter Handlungen aus Kriminal- und Agentenfilm konzentrieren.

1. Kataphorische Textelemente

Für die Dramaturgie der Spannung ist es absolut zentral, vom „Ort der Spannung“ unterrichtet zu sein – denn Spannung steckt nicht im Text, sondern in dem, was der Text auslöst. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu extrapolieren. Das ginge nicht, wenn nicht Regelmäßigkeiten oder Gesetzmäßigkeiten eine gegebene Lage mit der kommenden Entwicklung verknüpfen würden – so daß in die prognostische Arbeit des Spannungserlebnisses immer auch Regelwissen (bzw. genauer: Regel- und Konventionenwissen) einbezogen ist.

Derartige Informationen sind bezogen auf die narrative Struktur bzw. auf die spannende Situation als *Vorinformationen* (ähnlich Borringo 1980, 53) zu werten, als *Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung*. Seymour Chatman, der von *foreshadowing* – ein Begriff, der

schwer zu übersetzen ist und so etwas wie „einen Schatten vorauswerfen“, „ahnen lassen“ oder auch „ankündigen“ meint, jedenfalls aber dem Text dabei eine aktive Rolle zumißt – spricht (1978, 60), bringt diese Leistung zusammen mit einer Gewichtung von Szenen und Episoden hinsichtlich der Erzählung: Narrative Kernszenen (*kernels*) sind solche, die die Erzählung voranbringen; dagegen sind Satellitenszenen (*satellites*), in denen charakteristischerweise die Ankündigungsfunktion gebündelt ist, solche Szenen, die Kernszenen vorbereiten. Satellitenszenen lassen sich aus einer Erzählung entfernen, ohne daß die Erzählung dadurch wesentlichen Schaden nähme – allerdings verlöre der Text dann alle Spannung.

Chatmans Unterscheidung gibt einen wichtigen Hinweis: Es geht in der Untersuchung der Spannungsprozesse nicht um die Erfassung narrativer Strukturen, wie sie im Text selbst realisiert sind, sondern um mögliche und wahrscheinliche Entwicklungen der Handlung, die sich oft in der Oberfläche des Films gar nicht nachweisen lassen. Es geht um *Hypothesen und Erwartungen*, die der Zuschauer während der Besichtigung eines Films entwirft. Hier läßt sich eine gewisse Aufgabe bestimmen, die der Text zu erfüllen hat, um diese Tätigkeit des Zuschauers anzuregen: Alle Vorverweisungen, alle Vorwegnahmen zukünftigen Geschehens, die der Text vornimmt, sind Versuche, auf den Raum einzuwirken, in dem die Antizipation des folgenden Geschehens geschehen kann. Zu fragen ist also weniger danach, wie die Handlung im Text repräsentiert ist, als vielmehr danach, wie der Leser durch die Handlung geführt wird – nicht *Repräsentation*, sondern *Instruktion* ist die textsemantische und -pragmatische Bezugsgröße.

Es liegt nahe, Klassen von Textelementen zu bestimmen, die im Rahmen der Textrezeption dazu dienen, mögliche künftige Verläufe zu evozieren bzw. anzuzeigen. Textsemantisch sind diese Elemente der Spannungskonstruktion als *Kataphora* aufzufassen, als textuelle Verweisungen, die auf nachfolgende Informationen des Textes verweisen. Sie dienen der Modellierung des Erwartungsraums des Zuschauers. Die Kataphora dienen nicht primär der Repräsentation oder Exposition des narrativen Verlaufs, sondern der Manipulation des antizipierten zukünftigen Verlaufs, der Modulation des Problemlöseraums, in dem der Zuschauer sich bewegt und orientiert. Zu den Kataphora gehören *Verstehensoperationen* des Zuschauers, erst sie ergeben ihren Sinn.

Derartige kataphorische Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem „offenen“ textuellen Bezugsfeld, in dem der weitere Verlauf der Handlung noch nicht manifest geworden ist, sondern sich nur vom jeweiligen Ort der Lektüre als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist darum nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen. Der Vorverweis erfolgt so in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und zielt nicht auf ein festliegendes Element im Text. Es ist charakteristisch für die Verwendung kataphorischer Elemente in Spannungskonstruktionen, daß die Katapher hier „unerfüllt“ – sozusagen als „blinder Vorverweis“ – bleiben kann, sich als Vorverweis auf einen nicht eintretenden Verlauf herausstellt. Insofern also die nachfolgende Information in der Katapher nur *indiziert*, aber nicht exponiert ist, sind Kataphern *Aufmerksamkeitsinstruktionen*, wobei offen bleiben kann, ob die kataphorisch geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Brugmann (zit. n. Bühler 1965, 122 Anm. 1) spricht von einer „präparatorischen“ Funktion des Vorverweises und benennt darin gerade diesen, für das Verstehen und die Verarbeitung eines Textes zentralen Aspekt der Manipulation des Textentwurfs: Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. M.a.W., kataphorische Vorverweise sind ein zentrales Mittel, um ein „Erwartungsfeld“ (Wuss 1992, IV-20) beim Rezipienten aufzubauen.

Die Möglichkeit, kataphorische Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Tatsache zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch schematisierte Wissensbestände reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden (vgl. dazu Ohler 1990). Bühler schreibt in seiner "Sprachtheorie" über das Satzverstehen: „Das ‚Vorgreifen' auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder ‚leeres' Satzschema unserem Denken vorauseilt. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis" (1965, 121 Anm. 1). Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion kataphorischer Informationen in Spannungskonstruktionen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die Verlaufsform einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Verläufe, zum guten oder zum schlechten Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verläufe erweiterbar usw. Das „Schema", in dem der Vorausverweis möglich ist, ist ein produktiver Kalkül alternativer Textentwicklungen.

Vorausverweisungen sind *kohäsionsstiftende* Beziehungen eines Zeichens zu einem folgenden Zeichen, heißt es in der linguistischen Untersuchung der Kataphora. Kohäsion entsteht dort vor allem aus *Koreferenz*: So, wenn eine Pro-Form vor dem koreferierenden Ausdruck steht („Das Glück der Frau, die er liebt, ist eine Tortur für den Eifersüchtigen") oder wenn auf folgende Teiltexte verwiesen wird („These were the verses the White Rabbit read: ..."). Auch dann, wenn der koreferierende Ausdruck im Text gar nicht auftritt, ist er doch erschließbar, er wird vom kataphorischen Term kon-notiert.

Textsemiotisch haben kataphorisch gesetzte Informationen eine ganz eigene Stellung, läßt sich in ihnen doch das *Zeigemoment*, das in der filmischen Rede immer enthalten ist, besonders deutlich festmachen. Zugleich ist die Katapher eine Manifestation einer textuellen Instanz, einer Autorität, die das Geschehen so kontrolliert, daß sie auf den kommenden Verlauf hinweisen kann (wenn man so will, ist dies ein Paradox: der Vorverweis erfolgt in einen noch offenen situativen Verlauf hinein; es gehört aber zu den Konventionen des Erzählens, daß man nur auf solches vorverweist, was auch eintritt, zum Thema der Situation wird; der folgende Verlauf muß also vorher schon bekannt sein, bevor eine Katapher gesetzt werden kann).

Zum anaphorischen Zeigen hören wir noch einmal Bühler, der allgemein über Textverweisungen spricht:

> Es gibt ein Zeigen im Modus der Anaphora; und wer das Zeigfeld sucht, in dem es erfolgt, der findet das Band der werdenden Rede selbst als Zeigfeld verwertet. Der Kontext ist das anaphorische Zeigfeld, die werdende Rede wird stellenweise und vorübergehend vor- und zurückschauend, wird reflexiv (1965, 258; Unterstreichung im Original).

Diese Überlegung läßt sich vollständig auf kataphorisch gesetzte Informationen in Spannungskonstruktionen anwenden. Wenn Bühler also fortfährt:

> Das ist eine äußerst merkwürdige und in außersprachlichen Darstellungsgeräten nur unvollkommen nachahmbare Fügeart (1965, 258)

– dann irrt er: Setzt man „Text" als Orientierungsrahmen, innerhalb dessen Anaphora und Kataphora [1] verwendet werden können, lassen sich auch in nichtsprachlichen Texten derartige Formen nachweisen.

2. Narrative, thematische und atmosphärische Rahmen

Jede narrativ folgenreiche Handlung eröffnet eine Reihe von Anschlußmöglichkeiten, die jeder „berechnen“ kann, der die Gesetze des Genres bzw. Regeln des Alltagslebens beherrscht. Jemand, der z.B. Geld entwendet, macht sich strafbar und ist polizeilicher (und gegebenenfalls anderer) Verfolgung ausgesetzt. Sofern der Diebstahl nicht selbst zum Thema der Geschichte wird (etwa im Kriminalfilm), wird die Möglichkeit der Identififizierung und Sanktionierung der Figur zum Hintergrundwissen über den weiteren Gang der Handlung, wird zu einem *latenten Potential narrativer Entwicklung*. Sie wird Teil des Wissens um die Figur in der erzählten Welt, wird kausal oder motivational mit einem Feld des Möglichen (aber nicht Realisierten) verbunden, das sie getreulich durch die Geschichte begleitet. Ein anderer, der belastendes Material findet, das die Führungsspitze eines Verbrechersyndikats oder das Management eines großen Konzerns ins Gefängnis bringen kann, muß gewärtig sein, daß man ihm das Material um jeden Preis wieder abnehmen wird, gleichgültig, ob er tatsächlich in Gefahr gerät oder nicht [2]. Auf weitere Beispiele kann hier verzichtet werden – es ist deutlich, daß die Art und Weise, wie sich jemand in eine Geschichte verstrickt, fast identisch ist mit der Tatsache, daß er in ein Feld von Komplikationen, Antagonisten und dergleichen mehr hineingerät. Wenn die Geschichte in Gang gekommen ist, ist ihr weiterer Verlauf zumindest in Teilen aus dem, was bisher geschah, extrapolierbar.

Bleiben wir beim ersten Beispiel: Die Anschlüsse sind in dem Moment präsent, in dem jemand die Straftat begeht. Damit ist ein Interpretationsrahmen gesteckt, in dem der Zuschauer Zustoßendes, Zufälliges, vielleicht Peripheres dennoch in einen Entwurf kommenden Geschehens umwandeln kann. Ein Beispiel für diese sehr simple Ausgangskonstellation stammt aus Hitchcocks *Psycho* [1960], an der man auch sehen kann, daß man es mit *Schlußfolgerungen* zu tun, wenn man vom Gegebenen auf das Kommende überzugehen versucht: Es handelt sich um die zufällige Begegnung von Marion Crane und ihrem Chef. Marion ist mit den 40.000 Dollar, die man ihr anvertraut hatte, damit sie sie zur Bank brächte, auf der Flucht zu ihrem Geliebten. Vor einer Ampel in der Stadt muß sie warten, Fußgänger drängeln über den Überweg vor den Autos her. Unter ihnen ist Marions Chef, der sie krank zu Hause wähnt, sie hatte sich mit Migräne wenige Stunden vorher verabschiedet. Er erkennt sie und bleibt irritiert und nachdenklich stehen, wird dann aber von den anderen Passanten weitergeschoben. Nun ist die Rezeption von Filmen auch ein Abgleich von dem, was man weiß, mit den Handlungsmöglichkeiten der Filmfiguren. Was weiß man über den Chef? Auch für ihn sind 40.000 Dollar eine Menge Geld, davon war die Rede. Was könnte er tun? Man weiß nicht, ob die zufällige Begegnung sein Mißtrauen geweckt hat. Wenn er wirklich Verdacht geschöpft und die Bank angerufen hat, dann ist Marions Diebstahl schon entdeckt, die Polizei auf ihrer Spur. Die Begegnung mit dem Chef bildet so einen möglichen Unsicherheitsfaktor für die Protagonistin – vielleicht hat sich ihre Lage verschärft, sie wäre dann nicht mehr allein auf der Flucht, sondern würde auch verfolgt. Dann wäre die Polizei im Spiel. Hitchcock nimmt in *Psycho* den Faden unmittelbar auf: Nach der furchtbaren Nachtfahrt hat Marion im Auto geschlafen. Ein Polizist weckt sie auf, eine szenische Idee, die noch einmal die mögliche Unsicherheit der Heldin aufnimmt – er ist jedoch ahnungslos, die rezeptive *Ableitung*, die die Begegnung mit dem Chef möglich gemacht hat, hat sich nicht erfüllt.

Eine Theorie der filmischen bzw. der filmisch-textuellen Verweisungsstrukturen steht aus. Als eine erste Annäherung an das Feld kann die Unterscheidung von *narrativen, thematischen und atmosphärischen Vorverweisen* sein. Helmut Korte spricht in seiner Analyse von *Jaws*

[1975] von *Vorverweisen*, versteht darunter allerdings solche Elemente der Requisite oder der Inszenierung, die mit der Handlung im weitesten Sinne zusammengebracht werden können – skelettierte Fischköpfe als Charakteristiken von Quints Jagdleidenschaft; eine mehrfach verwendete Kadrierung durch einen Kieferknochen hindurch; etc. (1987, 111). Wir haben es hier aber mit Details der Inszenierung zu tun, die in einem weiteren Funktionsrahmen dazu dienen, die erzählte Welt auf das Problem, das narrativ bearbeitet wird, abzustimmen. Ich will nur dann von *narrativen Kataphern* reden, wenn sie unmittelbaren Bezug zur textuellen oder szenischen Narration haben, wenn sie in der Funktion stehen, ein Problem oder einen Problemlöseraum zu präzisieren oder überhaupt erst zu installieren. Die Elemente, die Korte aufführt, gehören zur thematischen Strategie des Films und lassen sich unter das Prinzip der Redundanz rechnen, das im Hollywood-Kino ja in vielerlei Gestalt gilt. Wenn in *Jaws* z.B. die Thematik der „Haie", der „Fischjagd", der „Großwildjagd zur See" bearbeitet wird, ist die dichte Charakteristik Quints als eines obsessiven Hai-Jägers Teil der *thematischen Struktur*. Und auch die erwähnte Kadrierung ist eine Bezugnahme auf dieses Thema, zugleich ein atmosphärisch wirksames Detail, das die Grundsätzlichkeit des Kampfes, der geführt wird, unterstreicht. Dagegen ist die Exponierung der Sauerstofflaschen, mit deren Hilfe Brody den Hai schließlich töten kann, ein narrativ wirksamer Vorverweis [3], der schließlich in der Erzählung wirksam werden kann. Hören wir Korte zu der entsprechenden Szene:

> Auch das wichtigste Detail für die Lösung des „Haiproblems" [!] wird vorher fast beiläufig [...] präsentiert: Brody löst versehentlich den falschen Knoten. Die Sauerstofflaschen rollen über Deck. Er provoziert damit fast eine Katastrophe, wie Hooper erregt erklärt. Der Betrachter weiß nun, daß sie explosiv sind, mißt dem Ganzen zu diesem Zeitpunkt aber keine weitere Bedeutung bei. Quint spottet: „Ich frage mich nur, was dieser Bastard von einem Hai damit machen wird. Vielleicht wird er sie auffressen. Ich hab' mal gesehen, wie einer 'nen Schaukelstuhl gefressen hat" (Korte 1987, 112).

Tatsächlich spielen derartige narrative Fernverweise in vielen Spannungsfilmen eine gewichtige Rolle: Weil hier in der Expositionsstrategie des Films (Hartmann 1992) Objekte der erzählten Welt vorgestellt werden, die in der schließlichen Problemlösung funktionalisiert werden können. Wenn von einer Person gesagt wird, daß sie die Selbstkontrolle verliere, wenn man ihr Alkoholika zu trinken gibt, dann wirkt dieses Wissen über die ganze Dauer der Rezeption in die Entwurfsaktivität hinein (ein komödiantisches Beispiel ist *Blind Date* [1987]). Von größter Bedeutung sind hier die Regeln und Gesetze, die Tabus und Verbote, die in der erzählten Welt gelten (Wulff 1985, 10f, passim). Lüthi macht völlig zurecht darauf aufmerksam, daß auch Verbote Vorwegnahmen seien, und generalisiert:

> [Verbote] sagen negativ, was später positiv geschehen wird, das spätere Ereignis ist insofern eine Wiederholung des im Verbot Ausgesprochenen. Jeder Entwurf, sei es eine Ankündigung, eine Handlungsanweisung oder ein Verbot, erzeugt Erwartung, es entsteht Spannung. Jede Vorwegnahme, auch die mit einem Minuszeichen versehene, ja sie gerade in besonderem Maße, drängt nach Verwirklichung (Lüthi 1975, 105).

Weil die Mißachtung von Tabu und Verbot einer der elementarsten Vorwürfe für die Erzählung ist, kann auch der Zuschauer in seiner antizipatorischen Aktivität die Übertretung des Gesetzes, die Verletzung der Regel sowie de Folgen einer solchen Tat immer mit einkalkulieren. Zugleich bewegt er sich so auf konventionellem Boden: Denn Übertretungen von Gesetzen haben andere Handlungen zur Folge, die sich implizieren lassen. Wenn jemand der Mafia Geld entwendet, kann ein Gefüge von Handlungsrollen entworfen werden – eine Fähigkeit, die eng mit Genrewissens koordiniert und Teil der „Genrekompetenz" des Zuschauers ist.

Die Überlegung Lüthis ist auch deshalb zentral, weil sich bei genauerem Hinsehen die abgebildete Moral einer Geschichte, die von Carroll zu einem eigenen Bestimmungselement der Spannung gemacht wurde, sich auf den funktionalen Aspekt der Vorbestimmung von Handlungen und Handlungsmöglichkeiten beziehen läßt. Auch die Moral von der Geschichte, die lehrhafte Essenz der Erzählung, läßt sich fassen als Modulierung des Erwartungsfeldes.

3. Szenisches Gefahrenfeld

Eine ganze Reihe kataphorischer Vorverweise erfolgt im szenisch-situativen Nahfeld, setzt also noch unterhalb der narrativen Ebene an. Das hängt eng damit zusammen, daß der Vollzug von Handlungen und das Bestehen von Situationen über die narrative Verwicklung hinaus die textuelle Instanz ist, auf die die erfassende und entwerfende Aktivität des Zuschauers am intensivsten ausgerichtet ist. Die Bezugsgröße „Szene", „Situation" oder „Sequenz" ist dazu ein eigener ganzheitlicher Orientierungsraum sowohl in Hinsicht auf filmische Strukturen wie auch in Hinsicht auf Einheiten der Verarbeitung.

Eine Szene ist oft nicht vollständig ausgearbeitet, sondern nur so weit realisiert, wie es nötig ist, einen Eindruck von den relevanten Gegebenheiten zu geben, auf die sich der Akteur einzustellen hat – die dem Prot- oder Antagonisten selbst gar nicht einmal bewußt sein müssen: Es geht darum, für den Zuschauer ein Bild der Situation zu geben, das dieser als ein Feld von Gefahren, Widerständen und Hindernissen ansehen kann. Es ist nicht nötig, daß eine mögliche Gefahrensituation tatsächlich eintritt. Komplikationen von Handlungen sind z.B. oft nur angedeutet.

Gefahren werden als Möglichkeiten ins Spiel gebracht, nicht als tatsächliche Entwicklungen. Die Gefahr ist das *Noch-nicht-Sein* einer Katastrophe oder eines Schadens. Die Tätigkeit des Antizipierens greift aus auf diesen Zustand des Noch-nicht und versucht, ihn näher zu bestimmen: Auf welches Ziel steuert ein gegebener Verlauf hin? Welche Regel, welches Gesetz verlängert eine gegebene Lage in mögliche andere Lagen? Welche Wahrscheinlichkeit haben die verschiedenen Verlaufsalternativen? Eine gegebene Situation steht so in einem Feld möglicher Entwicklungen, davon war ja schon die Rede. Die Rezeptionstätigkeit gilt dem Übergang zwischen Wirklichem und Werdendem. Es entsteht ein Zwischenfeld zwischen den Seinsmodalitäten, Gegebenes wird mit möglicherweise kommendem Geschehen abgeglichen. Rezipient und Werk sind gleichermaßen an diesem Prozeß beteiligt: Es ist Sache des Zuschauers, die Möglichkeiten, in die die Lage entfaltet werden kann, für sich zu entwerfen. Es ist Sache des Filmes, Hinweise zu geben, welche Möglichkeiten im jeweiligen Fall näher liegen als andere.

In diesen Berechnungen spielen Objekteigenschaften eine wichtige Rolle. Darin unterscheidet sich Filmverstehen im übrigen oft kaum von Handlungsplanungen und Risikokalkulationen im alltäglichen Leben. In einem der Kurzfilme von Laurel und Hardy (*The Musicbox*, 1932) soll ein Klavier auf den Balkon gehievt werden. Ein Flaschenzug wird an ein Sonnendach gebunden, das unmöglich die Last ertragen kann. Laurel ist auf dem Balkon und zieht das Seil unter großem Kraftaufwand nach oben. Hardy hat eine Leiter an den Balkon gestellt, er stützt das Klavier von unten. Aus dem Alltagswissen über die Stabilität von Gegenständen kann extrapoliert werden, daß die Markise zerbrechen und das Gewicht des Klaviers ganz auf den Dicken kommen muß... Doch der Film enttäuscht die Erwartung, das Klavier kommt heil oben an. Hardy kommt erst zu Schaden, als Laurel den Flaschenzug abhängt und achtlos nach unten wirft. Er landet auf Hardys Kopf.

Die dramaturgische Konzeption von Spannungs-Szenen geht darauf aus, das Noch-nicht der Szene anzuzeigen bzw. im Zuschauer anzuregen. Es ist evident, daß die Indikation der Gefahr einen zentralen Ansatzpunkt für die rezeptiven Tätigkeiten bildet. Dramaturgie der Szene und Prozesse der Antizipation sind so unmittelbar aufeinander bezogen: Offenbar ist die Auflösung der Szene so vorgenommen worden, daß die Teilelemente, aus denen das Bild der Situation komponiert werden muß, primär dazu dienen, das Gefahrenmoment der Situation und die darauf gerichteten Handlungen der Akteure darzustellen. Offensichtlich geht es darum, ein besonderes szenisches Feld aufzubauen, das als eine Spannungssituation in spezifischer Art analysiert wird. *Szenenauflösung* basiert auf *Szenenanalyse*. In Spannungsszenen bilden Gefahren, Bedingungen von Handlungen, Komplikationen und Gegenhandlungen das Bezugsnetz von situativ-szenischen Größen, das durch Auflösung gewonnen und in der Inszenierung instrumentiert werden muß. Diese Überlegung ist methodisch möglicherweise sehr bedeutsam: Denn dann ließe sich aus den Gesichtspunkten, unter denen szenische Auflösung betrieben wird, eine Hypothese darüber gewinnen, in welcher Art und Weise der Zuschauer zwischen Komponenten einer Situation ausgerichtet wird. Und die Teilsituationen, die auf diese Art gewonnen werden, sind als Situationsbeschreibungen aufzufassen, wobei es sich um „Gefahrensituationen“ handelt.

Spannungsdramaturgie ist – gerade wenn es um die Inszenierung und Darstellung von Szenen geht – die Dramaturgie der Gefahr auf allen Ebenen der Inszenierung bis in die Verfahren der Kadrierung. Ein nachgerade klassisches Beispiel für die Verwendung von Indikatoren im szenischen Nahfeld ist Spielbergs schon erwähnter Film *Jaws* (1975). Er verwendet nicht nur klassische indirekte Gefahrenindikatoren, sondern spielt darüber hinaus manchmal in raffinierter Weise mit Elementen der filmischen Gestaltung. Interessanterweise wird der Hai z.B. durch subjektive Kamera angezeigt. Gleich zu Beginn wird zwischen Über- und Unterwasseraufnahmen gewechselt; die Unterwasserbilder sind mit einer sich bewegenden, das Mädchen offenbar beobachtenden Kamera gefilmt. Aus diesem Material bilde der Zuschauer seine Hypothesen, hatte ich oben angenommen. Der Schluß, der sich in *Jaws* anbietet, ist ebenso einfach wie effektiv: Zum einen wird angenommen, daß es eine Intention gibt, die die Kamerabewegung steuert; wenn eine Intention vorliegt, kann ein intentionsfähiger Akteur angenommen werden; ein Unterwasserakteur könnte der im Titel annoncierte Hai sein. Zum anderen wird also eine Interaktion zwischen einem nur durch den Kamerablick angezeigten Akteur und dem abgebildeten Mädchen angenommen; der intentionale Rahmen, der den angenommenen Akteur das Mädchen beobachten läßt, ist dann kein voyeuristisches Interesse, sondern durch so etwas wie „Blutdurst“ zu charakterisieren [4].

Ein anderes Beispiel ist der *show down* des gleichen Films, der mit Angriffen des Hais auf das Boot beginnt. Hier zeigt Spielberg zum einen die Bewegung der Tonne(n) auf dem Wasser als Indikator der Bewegungen des Hais unter Wasser; und er zeigt vom Bootsinnenraum aus, wie die Bretter brechen und Wasser durch die Ritzen in das Bootsinnere zu laufen beginnt. Implizit ist die Darstellung der Aktivitäten des Hais also perspektiviert – man sieht nur solche Dinge, die auch die Protagonisten sehen könnten. Der Hai selbst bleibt unter Wasser verborgen, eine Größe der Handlung, die vom Zuschauer aus Indizien synthetisiert und zusammengesetzt werden muß.

Die Perspektivierung in Spannungsverläufen ist also durchaus ambivalent. Grundlegend scheint nur die Scheidung der Welt in Prot- und Antagonisten zu sein: Wird zum einen die Aktivität des Antagonisten durch sein Einwirken auf die Umgebung der Protagonisten angezeigt, wird das Geschehen also durch den Protagonisten wahrgenommen, wird es im anderen Falle so dargestellt, als würde der Antagonist die Aktivitäten des Protagonisten beobachten. Hier sind es vor allem die Mittel, mit denen eine Subjektivierung der Einstellung betrieben wird, die auch

dazu dienen, einen nicht präsenten Akteur zu indizieren. Ist es im Falle von *Jaws* die offenbar intentionale Bewegung der Unterwasserkamera, die den Schluß auf einen Unterwasser-Akteur begründet, ist es im Falle von Cléments *Le passager de la pluie* (*Der aus dem Regen kam*, 1970) die Höhe der Kamera über mehrere Einstellungen hinweg, die die Vermutung nahelegt, die Kamera repräsentiere hier (auffallend vor allem im Merkmal der Kamerahöhe) einen heimlichen Beobachter – die Protagonistin wirft die Leiche des Vergewaltigers gerade über die Klippe, den sie in Notwehr getötet hat. Hier kopiert die Kamera gerade den Blick eines hier noch unidentifizierten Gegners, der das Mädchen möglicherweise erneut gefährden könnte – beobachtet er sie doch bei einem verbotenen Tun. Das Beispiel mag im übrigen auch dafür stehen, daß der Zuschauer, der sich zum Zwecke des Antizipierens in einen „Fuchshund" verwandeln muß (Wuss 1993b, 108), sich generischer Muster wie des Rollenmodells von Prot- und Antagonist bedient, um die Geschichte voranzuschreiben in jenes Feld des narrativen Noch-nicht, dem die eigentliche Aufmerksamkeit gewidmet ist [5].

Den Antagonisten nur indirekt zu repräsentieren, mag daraus abgeleitet werden, daß die Orientierung des Zuschauers mittels der Handlungsorientierungen des Protagonisten geschieht. Wenn man das Gegenüber des Protagonisten, die Kraft, von der aus die Gefahr auf ihn ausgeübt wird, nicht unmittelbar darstellt, sondern nur seine Einwirkungen auf die Welt des Protagonisten, dann wird der Antagonist zum einen entfesselt, zur puren Kalkulation, zum Produkt der Phantasietätigkeit des Zuschauers – denn was nur in Spuren dokumentiert ist, kann einerseits berechnet werden, erweist sich andererseits aber natürlich als freie Projektionsfläche für Phantasietätigkeit. Der *indexikalisch* repräsentierte Antagonist ist strukturell bestimmt, kann aus dem Material abgeleitet werden, ist nicht leer; aber er ist nur als Funktor bestimmbar, nicht in seiner ganzen anschaulichen Fülle dargestellt. Die indirekte Repräsentation des Anatagonisten macht Phantasietätigkeit des Zuschauers unumgehbar, heißt das. Und weil das Phantasieren des Bösen Lust macht, ist das Monster, wenn es dann am Ende doch noch materialisiert und dem Zuschauer gezeigt wird, so enttäuschend, so wenig furchterregend. Die besten Monster spielen nur in der Phantasie des Zuschauers – sie werden nicht gezeigt, sondern nur angezeigt und als Anlässe für Phantasie-Arbeit etabliert.

Noch ein zweites resultiert aus der indexikalischen Repräsentation des Antagonisten: Denn jedes Geschehen, das mit derartigen Indexen durchsetzt ist, ist sofort eine „gespannte" Szene, auf die Prot- und Antagonist einwirken. Eine der gespannten Rollen nur indirekt darzustellen, öffnet das Geschehen auf jeden Fall in den Raum der Handlung hinein (dazu ausführlich Comisky & Bryant 1983, 50f).

Beispiele lassen sich leicht und zahlreich finden. Ein einfaches Beispiel: In dem Bond-Film *A View to a Kill* findet sich ein szeneneröffnender weiter *establishing shot*, in dessen Vordergrund sich am Ende eine dunkle Gestalt schiebt – ein bewaffneter Mann, der offenbar das Haus beobachtet; sofort ist der szenische Raum aufgebrochen, ein Gefahrenmoment verändert das folgende Geschehen, eine weitere Figur ist eingeführt. In jedem Moment bleibt sich der Zuschauer gewiß, daß die Szene unter Beobachtung steht. Erst, als Bond und das Mädchen überfallen werden, löst sich der zu Beginn der Szene gesetzte Gefahrenindikator auf, aus Möglichkeit wird Wirklichkeit, die Spannung (die aus der Unsicherheit entsteht, wer der Beobachter ist, was er beabsichtigt etc.) geht zurück. Auftritte von Bösewichtern werden gern in einer derartigen sowohl benennenden wie anonymisierenden Technik der Indikation von Akteuren als Schatten vorbereitet. In *The Ladykillers* (1955) tritt Professor Marcus (Alec Guinness) zu Beginn des Films nur via Schatten auf, der die alte Frau zu verfolgen und das Haus zu umkreisen scheint. John Badhams *Stakeout* (1987) enthält ein sehr schönes Beispiel, das nicht nur szenisch, sondern narrativ relevante Information mit dem gleichen ikonographischen Kniff artikuliert: Der

Gewalt-Verbrecher, den die Polizei des ganzen Landes gejagt hatte, ist auf der Flucht mit dem Auto in einen winterlichen Fluß gerast und anscheinend ertrunken – so die feste Überzeugung der Polizei. Daß er noch lebt, wird durch ein kurzes Bild geklärt, das ihn beim heimlichen Auftauchen aus dem Wasser zeigt, unbeachtet von allen anderen, die man im Hintergrund den Fluß absuchen sieht [6].

4. Narrativisierung von Objekten

In der Spannungsdramaturgie sind alle Elemente des Textes daraufhin zu untersuchen, wie man sie einsetzen kann, um Einfluß auszuüben auf die Antizipationen des Zuschauers. Insbesondere wird die Objektwelt dazu eingesetzt, dem Zuschauer eine potentiell mit Bedeutungen und Gefahren durchsetzte Welt vorzustellen. Daß die Objektwelt nicht neutral belassen wird, sondern eingespannt wird in den Diskurs des Films, in seine Strategien, Bedeutungen aufzubauen, ist eine der vielleicht elementarsten Grundlagen der filmischen Signifikation und Kommunikation. Keine Landschaft ist gleichmütig, möchte man mit Eisenstein hier einsetzen, sie verliert im filmischen Erzählen ihre Unschuld, erweist sich als angefüllt mit Bedrohung und gewichtigem Sinn, wird mit Bedeutung gefüllt, weil Personen mit Bezug auf die Environments handeln. In seiner oft sehr direkten Art und Weise, Grundelemente des filmischen Erzählens anzusprechen, sagte Hitchcock in den Truffaut-Gesprächen: „Die Seen müssen da sein, damit Leute darin ertränkt werden, und die Alpen, damit sie in Schluchten stürzen“ (Truffaut 1973, 94).

Die Objektwelt wird im Handeln der Akteure erschlossen und dabei mit Funktionen erfüllt, die in jeder Geschichte andere sein können. Gleich bleibt aber die Art und Weise, wie in der Erzählung die Welt der materiellen Außenwelt als Außenseite des Handelns besetzt wird. Kombiniert mit dieser Grundbewegung sind elementarste Regeln, wie die Erzählung voranzutreiben sei: In Emir Kusturicas Film *Arizona Dream* (1993) sagt einer der Protagonisten sehr treffend: „"Wenn in der ersten Hälfte des Films ein Revolver gezeigt wird, darfst Du sicher sein, daß er irgendwann im Lauf des Films angewendet werden wird.“

Es ist der kommunikative Rahmen der Erzählung, der dafür sorgt, daß Objekte so verwendet werden, daß sie dazu beitragen, die eigentlichen Gegenstände der Narration zu beleuchten und zu präzisieren. Das Prinzip der (thematischen) Relevanz sorgt dafür, daß der Sinn-Rahmen der Geschichte nicht verlorengeht. Pudowkin beschreibt in seinem *Filmmanuskript* eine kleine Szene, in der Bildern eines Landstreichers, eines heruntergekommenen, rohen Burschen, ein kleines molliges Kätzchen gegenübergestellt ist, das in der Sonne schläft; der Landstreicher hebt einen Stein auf, in der offenkundigen Absicht, das schlafende Tierchen zu zerschmettern – und nur ein Zufall hindert ihn daran, den bösen Plan auch auszuführen. Pudowkin schreibt dazu:

> In dieser kleinen Szene gibt es keinen einzigen erläuternden Titel, trotzdem ist der Eindruck klar und lebendig. Weshalb? Weil das plastische Material richtig und passend gewählt wurde. Das schlafende Kätzchen ist der vollkommene Ausdruck reiner Unschuld und Sorglosigkeit und der schwere Stein in der Hand des riesigen Menschen ein treffendes Sinnbild brutaler, sinnloser Grausamkeit (1961, 53).

Das „plastische Material“ ist eines der fundamentalen Ausdrucksmittel des Films, und es nimmt nicht wunder, daß es auch in den Strategien der Spannungserzeugung einen wichtigen Platz innehat.

Ein sehr bekannter Vorschlag, spannungsrelevante Aspekte von Objekten oder Objektverwendungen terminologisch auszudrücken, ist Hitchcocks *MacGuffin* (Truffaut 1973, 125-127).

Hitchcock faßt darunter solche Objekte, um die eine Geschichte entstehen kann, die aber rein formal gesetzt sein können. Folgt man Peter Wuss' Überlegungen dazu, dann scheint es

> auszureichen, wenn die Tätigkeit der Figuren ein Ziel erhält, das der Zuschauer als für diese bedeutsam akzeptiert, ohne es weiter kennen oder als Wert akzeptieren zu müssen. Die Problemlösung kann dann nämlich innerhalb des vorgegebenen Suchraums erfolgen, so daß sich das Bezugsfeld während des Spiels mit pragmatischer Information nicht verändert (1992, IV-18-19).

Bei genauerem Hinsehen erweist sich der MacGuffin als ein Sonderfall einer Strategie, die Hitchcock in vielen verschiedenen Varianten angewendet hat und die man Narrativisierung von Objekten titulieren könnte. Es geht darum, Objekte mit Bedeutungen aufzuladen, die hinsichtlich der Lage, der möglichen Bedrohungen, der Intentionen von Prot- und Antagonisten für den Zuschauer lesbar bzw. interpretierbar sind. In der Inszenierung von Objekten gibt Hitchcock Indizien, deren subjektive oder objektive Bedeutung für den Gang der Handlung gelesen werden müssen. Der indexikalische Wert, der den Objekten zugeordnet wird, verbindet sie mit möglichen Handlungen und Szenen [7].

Belege für diesen besonderen Umgang mit Objekten finden sich in Hitchcocks Filmen sehr zahlreich. Die signifikantesten Objekte in *Dial M for Murder* (1954): Telefon und Uhr repräsentieren den Mordplan; eine Schere liegt zur Gegenwehr gegen den Mörder bereit; der Schlüssel ist zunächst Element des Komplotts gegen die Heldin, sodann Teil einer Falle, in der der Mörder überführt wird. Ein interessantes anderes Beispiel sind die Krawatten in *Frenzy* (1972):

> Im Aufruhr um die Leiche [zu Beginn des Films] äußert sich der Redner in kühler 'britischer' Weise: „I say - this is not my club tie, is it?“, und als die Kamera in Großaufnahme die Krawatte einfängt, die um den Hals der Toten geschnürt ist, erhält sie überdimensionale Bedeutung. Sie wird zum Erkennungszeichen in dem Film. Mittels ihrer wird das Publikum jedoch auch gleich aufs Glatteis geführt. Ohne einen erholenden Übergang wie Ab- oder Aufblende [...] werden wir in die nächste informationsgeladene Szene gestürzt. Wir sehen Richard Blaney, alias Jon Finch, der sich in aller Gemütsruhe vor einem Spiegel sorgfältig eine Krawatte um den Hemdkragen bindet (Frevel 1993, 25).

Mittels des Krawattenobjekts wird ein Schluß nahegelegt, der den im Mordschema enthaltenen „Mörder“ erschließbar macht. Der Zuschauer wird zum kriminologischen *bricoleur*: Objekte sind Elemente der Hypothesenbildung, sie bilden Indizien [8].

Es hängt eng mit der Situativität der filmischen Szene zusammen, daß die Auseinandersetzung von Personen mit einer Gefahr auch und sogar wesentlich die Adaptierung der Personen an die Gegebenheiten der Situation umfaßt. Dabei gilt es, die Objektumgebung zum Zwecke der Gegenwehr zu instrumentalisieren. Objekte werden als Waffen neu definiert usw. Im gegebenen Handlungsrahmen wird die Situation als Handlungsraum neu konstituiert. In der Fähigkeit, Objekte zum Zwecke der Auseinandersetzung neu zu definieren, zeigt sich zum einen, daß der Held seine Ohnmacht, Lähmung und Hilflosigkeit verlassen hat, zum anderen, daß seine Intelligenz, Wachheit und Listigkeit auch einem übermächtig erscheinenden Gegner gewachsen sein können [9].

In *Torn Curtain* (1966) müssen der Protagonist und eine Bäuerin den Stasi-Agenten Gromek in einem langen, verzweifelten Kampf töten. Der Kampf darf keinen Lärm verursachen, um nicht die Aufmerksamkeit des Taxifahrers zu erregen, der auf dem Hof wartet. Darum legt die Bäuerin die Pistole Gromeks in eine Schublade – in der, inmitten anderer Haushaltsgegenstände, ein großes Fleischmesser liegt, das als Waffe gegen den wie ein Löwe kämpfenden Feind einsetzbar erscheint. Das Messer drängt sich fast als Waffe auf – und wiederum trägt es so einen kataphorischen Impuls, der auf den tödlichen Kampf orientiert ist [10].

Wie Hitchcock mit der Narrativisierung von Objekten umgeht, wird besonders augenfällig, wenn er ein narrativiertes Objekt ohne weitere Begründung fallenläßt. Ein berühmtes und oft erwähntes Beispiel ist das Geldbündel in *Psycho*, das für die Protagonistin sowohl ein „neues Leben“ wie aber auch den „Bruch mit der bürgerlichen Existenz“ bedeutet und für den Zuschauer Anlaß ist, auf plotspezifische Verwicklungen – Anzeige, Verfolgung, neuer Diebstahl etc. – zu schließen, die den informationellen Raum, in dem er sich orientiert, ganz wesentlich beeinflussen. Daß dieses Geldbündel, das in zahlreichen Akten der Hervorhebung und der Unterstreichung vorher exponiert worden ist, nach dem Mord an der Protagonistin so gar nicht beachtet wird, in seiner narrativen Bedeutung ganz heruntergesetzt wird, macht z.T. die Irritation aus, die von dem Film ausgeht. Hitchcock nennt das Geldbündel einen *roten Hering* und versteht darunter einen

> Dreh, der die Aufmerksamkeit ablenken soll, um den Mord besonders stark zu machen, daß er wirklich völlig überraschend kommt. Daß der ganze Anfang in die Länge gezogen war, alles was den Gelddiebstahl und Janet Leighs Flucht betraf, war unbedingt nötig, um das Publikum mit der Frage zu fesseln: Wird sie gefaßt oder nicht? Erinnern Sie sich, wie ich immer wieder auf die vierzigtausend Dollar zurückkomme? Vor Beginn der Dreharbeiten, beim Drehen und bis zum Schluß habe ich daran gearbeitet, die Bedeutung des Geldes hochzuspielen (Truffaut 1973, 263-264).

Derartige Inszenierungsstrategien lassen sich unmittelbar auf die Prozesse beziehen, in denen Zuschauer den Problemlösungsraum aufbauen, in dem sie den Gang der Handlung interpretieren und eigene Handlungsentwürfe produzieren können.

Daß bei Hitchcock diese Strategien wiederum so exponiert sind, daß sie auch ironisch angespielt werden können, läßt sich an der Schlußerwähnung des Geldbündels in *Psycho* demonstrieren: Nach dem Mord an der Protagonistin fährt und schwenkt die Kamera noch einmal durch das Appartment, um *Groß* auf der Zeitung, in der sie ihre Beute versteckt hatte, zu enden. Diese letzte Hervorhebung am Ende einer fast ziellos wirkenden Suchbewegung der Kamera ist auch ein augenzwinkernder Verweis auf die Strategie, nach der der Film bis hier den Zuschauer geführt hatte, in der nun hinsichtlich des Spannungsbogens unmotivierten Heraushebung des bis hier narrativisierten Objekts, das für den Mord so gar keine Bedeutung hatte. Wir haben es hier mit einem reflexiven Rückverweis, einer *metadramaturgischen Anapher*, zu tun. Natürlich bleibt der Raub für die Erzählung weiterhin bedeutsam – um die Nachforschungen des Detektivs zu motivieren, des zweiten Opfers. Aber die bis hier aufgebaute narrative Kompaktheit, die mit den Motiven von Raub/Unterschlagung und Flucht/Verfolgung ein dichtes Netz von Handlungen umfaßt hatte, ist aufgegeben, das Geld wird sowohl marginalisiert wie ironisch exponiert.

5. Indikativität

Indirekte Darstellungen der Gefahr implizieren eine Interpretationstätigkeit des Rezipienten, die die präsentierten Indices vervollständigt und als szenische Teilinformation auslegt. Es handelt sich um die Expansion von Informationen in den Raum zukünftiger, möglicher und wahrscheinlicher Entwicklungen der Szene hinein. Frei nach Bruner muß dazu „hinter“ die gegebene Information gegangen werden (dazu Bordwell 1992). Nun besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Produktivität, die dem Ausarbeiten gegebener Information zukommt, und der Intensität subjektiven Erlebens. Es scheint ein enger Zusammenhang zu bestehen zu einem Befund aus der Pornographie-Forschung, der besagt, daß die subjektiv empfundene Erregung um so höher ist, je höher der Aufwand der Phantasietätigkeit beim Textverstehen ist (Byrne/Lamberth 1970).

Je indirekter eine Darstellung ist, desto größere Aktivität des Zuschauers zieht sie auf sich – und im gleichen Maße steigt die empfundene Beteiligtheit.

Eine gegebene Lagebeschreibung, die der Film gibt, wird vom Zuschauer ausgearbeitet in ein Ensemble möglicher Fortschreibungen der Lage, in den offenen Horizont des Noch-nicht der Situation. Diese Arbeit nenne ich hier *Antizipation*. Nun ist der Zuschauer nicht auf sich allein gestellt, und nicht jeder Film führt einfach wieder zurück auf die Kompetenz der alltäglichen Risikoabschätzung. Vielmehr hält der Film eine ganze Reihe konventioneller und filmspezifischer Techniken bereit, die es gestatten, auf die Entwurfstätigkeit des Rezipienten einzuwirken. Das sind zum einen *Vorverweisungen* (*Kataphora*), mit denen in den noch kommenden Text hineinverwiesen wird, gleichgültig, ob der Verweis erfüllt wird oder nicht. Das sind zum anderen Prinzipien der szenischen Auflösung, in denen die Situation auf ihre Gefahrenmomente hin analysiert wird (so daß eine kataphorische Kraft sogar in den filmischen Repräsentationsweisen enthalten ist). Das sind zum dritten Techniken, mit denen Objekte als Elemente der Handlung zu eigenen Bedeutungsträgern aufgebaut werden, so daß der Zuschauer die Objektebene als Träger von Indizien lesen kann, die auf andere Bedeutungsschichten des Werks verweisen.

Das Spannungserlebnis lebt nicht davon, daß etwas Spannendes vom Film gezeigt wird. Vielmehr resultiert es aus der Extrapolation möglichen Geschehens aus einem gegebenen Zustand heraus, ist Resultat oder Begleiterscheinung der antizipierenden Tätigkeit. Nicht das, was der Film zeigt, sondern das, was er erschließbar macht, ist Gegenstand der Spannungsanalyse.

Anmerkungen

[1] *Anapher* wird einerseits als Komplementärbegriff zu *Katapher* gebraucht (im Sinne von "Rückverweisung"), andererseits als Oberbegriff für alle Arten der textuellen Verweisung.

[2] Letzteres Beispiel macht auch greifbar, wie kontextabhängig die Potentiale im jeweils besonderen Fall sind: In beiden Fällen kann es sein, dass derjenige, der das belastende Material in Händen hat, unmittelbarer Verfolgung ausgesetzt wird. Will er der Bedrohung entkommen, wird im ersteren Fall die Polizei zur Option letzten Entkommens, im zweiteren die Information von Presse und Öffentlichkeit. Verweisungen oder Szenen, die die Bedrohung anzeigen, stehen also sogar noch in einem weiteren Horizont der Lösung des Problems, dem die Figur ausgesetzt ist.

[3] In der Drehbuchtheorie spricht man von *planting*, um die handlungsfunktionelle Nutzung beiläufig in die erzählte Welt eingeführter Gegenstände zu beschreiben. Im *Lexikon der Filmbegriffe* habe ich die Funktion wie folgt beschrieben: „Die Elemente der Filmwelt formieren den Hof der Möglichkeiten, in die sich das Geschehen entwickeln kann. Die Pistole, die der Held zu seiner und der Schönen Rettung aus dem Nähkästchen zieht, ist lange vorher schon – aber beiläufig, wie zufällig, ohne für die Handlung von Bedeutung zu sein – gezeigt worden, sie gehört schon zur erzählten Welt. Platzierungen tragen dazu bei, eine Geschichte homogener und dichter zu machen, weil der Zuschauer sie semiotisch erleben kann, wenn er dazu gezwungen ist, Informationen aus dem Verlauf der Geschichte aufzubewahren, sie zu variieren, sie für spätere Bedeutung aufzubereiten. Dem Zuschauer ist die Orientiertheit aller Elemente einer Geschichte in das hinein, was erst später geschehen wird, durchaus bewusst, deshalb muss das Planting umso sorgfältiger erfolgen: Werden sie überdeutlich gesetzt, wirken sie banal“ (online).

[4] Peter Wuss (1993b, 107ff) verweist darauf, daß derartige Schlüsse zu den Abduktionen zu rechnen seien – ein Hinweis, der wichtig und folgenreich ist.

Korte nimmt in seiner Analyse von *Jaws* an, daß der Hai in den subjektiven Aufnahmen „ein eigenes Bewußtsein – das des Betrachters“ (1987, 111) habe. Dieser Interpretation will ich mich keinesfalls anschließen, weil darin ein identifikatorischer Akt behauptet ist, für den ich keinen Anlaß sehe. Vielmehr nehme ich die subjektive Aufnahme als Material für Verstehensaktivitäten, aus de-

nen narrationsbezogene Größen wie „Akteur“, „Bewußtsein“ usw. herausgerechnet werden können. Eine Identifikation findet nicht statt. Es ist allerdings klar, dass eine subjektive Aufnahme auf ein sehendes Bewusstsein resp. auf einen sehenden Akteur schließen lassen darf – die Tatsache des Sehens impliziert einen Täter des Sehens; vgl. dazu die Analysen der Subjektiven Einstellungen bei Branigan.

[5] Es ist inzwischen schon eine Standardtechnik geworden, den Antagonisten durch die Kamera anzuzeigen. Ein Film wie *Platoon* (1986) indiziert in der Position der Kamera und in der Kadrierung den Blick des Vietkong, ein beunruhigendes Moment, das den ganzen Film durchzieht. In einigen neueren Horrorfilmen (Vera Dika nennt sie signifikanterweise *stalker films* [etwa: Pirschgänger-Filme]) ist die subjektive Kamera des Mörders sogar Grundlage der Inszenierung; vgl. dazu immer noch Dika 1990.

[6] Die Ankündigung der Spannung, das Weiterbestehen der Gefahr und ähnliches kann nicht nur visuell vollzogen werden, sondern auch in den anderen Mitteln des filmischen Ausdrucks wie der Musik. Thayer/Levenson (1983) zeigten einen zwölfminütigen Lehrfilm zur Arbeitssicherheit, der drei mehr oder weniger schwere Arbeitsunfälle enthält. Sie variierten die Musikunterlegung und konnten deutlich nachweisen, dass die Antizipation des Unfalls in der Steuerung der Erregung besonders wichtig war: Je früher der Unfall durch die drohende Musik vorbereitet wurde, desto größer war die nachfolgende physiologische Reaktion.

[7] Vale leitet Spannung ganz aus dem Aspekt ab, dass die Figuren deutlich auf Ziele ausgerichtet sind; er schreibt: „Spannung ist die nagende Ungewißheit des Publikums, wie die Absicht einer Filmfigur wohl enden mag. Um Spannung erzielen zu können, muß daher als erste Bedingung eine Absicht vorhanden sein. Eine Geschichte ohne Absicht kann unmöglich Spannungsmomente hervorbringen“ (1987, 174).

[8] Man denke an das Feuerzeug in *Strangers on a Train* (1951); dazu schrieb Donald Spoto (1977, 210): „The whole story in a single early image“! Ein – allerdings bedeutsamer – Sonderfall der genannten Strategie ist die Subjektivisierung von Objekten (ein von Hitchcock selbst beschriebenes Beispiel ist die Mordszene aus *Sabotage* [1936], vgl. Truffaut 1973, 97, 101).

[9] Ein wunderbares Beispiel ist *Wait Until Dark* (1967), der fast wie ein Spiel aus einer Folge von „Zug“ und „Gegenzug“ gebaut ist – mit jeder Handlung von Prot- und Antagonist wird die Situation grundlegend verändert. Die Folge: Mit jedem Zug müssen die alten Ingredienzien der Situation neu bewertet und funktionalisiert werden.

[10] Eine ähnliche, mikrosituative Uminterpretation eines Messers zur Mordwaffe hat Hitchcock schon in *Sabotage* (1936) inszeniert – das wiederum zufällig in die Hände der Frau gelangt, die nach dem Tod ihres kleinen Bruders ihren Mann umbringen wird, der dafür verantwortlich ist; vgl. Truffaut 1975, 97-101.

Literatur

Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mildred Pierce. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Borringo, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.

Byrne, D. / Lambeth, J. (1970) *The effect of erotic stimuli on sex arousal evaluative responses, and subsequent behavior*. Washington, D.C.: Government Printing Office (Commission on Obscenity and Pornography. Technical reports. 8.).

Chatman, Seymour (1978) *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Comisky, Paul / Bryant, Jennings (1982) Factors involved in generating suspense. In: *Human Communication Research* 9,1, S. 49-58.

Dika, Vera (1990) *Games of terror.Halloween, Friday, the 13th and the films of the stalker cycle*. Rutherford/Madison/Teaneck: The Fairleigh Dickinson University Press; London/Toronto: Associated University Presses 1990.

Frevel, Silke (1993) *Das "Spiel zu dritt". Grundlagen der Erzeugung von Suspense beim Filmrezipi-*

enten. Ms. Berlin: Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie.

Hartmann, Britta (1992) *Zur Texttheorie des Filmanfangs. Überlegungen zur filmischen Exposition und exemplarische Analyse*. Magisterarbeit Berlin: Freie Universität, Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie.

Howard, David / Mabley, Edward (1993) *The tools of screenwriting. A writer's guide to the craft and elements of a screenplay*. New York: St. Martin's Press. -- Dt.: *Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme*. 2. Aufl. Köln: Emons 1998.

Korte, Helmut (1987) *Der weisse Hai* (1975). Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Hrsg. v. Helmut Korte & Werner Faulstich. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 89-114.

Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie.* Düsseldorf/ Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).

Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung* Hrsg. v. Knut Hickethier & Hartmut Winkler. Berlin: Sigma, S. 43-57 (Sigma Medienwissenschaft. 6.) / (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. 3.).

Pudowkin, W[sewolod] I. (1961) *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie*. [1928] Zürich: Die Arche (Sammlung Cinema. 1.).

Spoto, Donald (1977) *The art of Alfred Hitchcock.* New York: Hopkinson & Blake.

Thayer, Julian F. / Levenson, Robert W. (1983) Effects of music on psychophysiological responses to a stressful film. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition, 3*(1), 44–52

Truffaut, François (1973) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser.

Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen.* München: TR-Verlagsunion (Film - Funk - Fernsehen praktisch. 1.).

Wulff, Hans Jürgen (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).

Wuss, Peter (1992) *Filmanalyse und Psychologie. Kognitionspsychologisch orientierte Einführung in die Theorie des Films*. Ms. Berlin.

--- (1993b) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, S. 101-116.

Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST (1959): Eine situationale Analyse

Hitchcocks Auffassung von *suspense* nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik – nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des *suspense* ein. Ich will im folgenden zeigen, wie die segmentale Gliederung der Maisfeld-Szene [1] aus NORTH BY NORTHWEST mit Veränderungen der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist zusammenhängt. Ich werde mich dabei des Konzepts der *Handlungssituation* bedienen, das sowohl zur Modellierung der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist herangezogen werden kann wie aber auch eine semantisch orientierte Beschreibung der Szene gestattet, die die leitenden Prinzipien der Szenenauflösung und die verwendeten filmischen Mittel motiviert. Besondere Aufmerksamkeit werde ich der Frage widmen, in welcher Beziehung situative und filmische Struktur stehen.

Die Maisfeld-Szene

Ein viel reduzierteres Szenario, in dem sich *suspense* einstellen soll, läßt sich kaum vorstellen: Der Protagonist begegnet "dem Verhängnis auf einem offenen Feld in hellem Sonnenlicht" (Harris & Lasky 1979, 201). Keine Schatten, Seitengassen, Hinterhöfe. Kein Versteck für den Mörder, obwohl der Zuschauer weiß, daß der Held in eine Falle getappt ist. Tatsächlich ist es Teil der Idee zu dieser Szene gewesen, sich gegen die Klischees des Spannungsfilms zu stellen. Hitchcock sagte dazu in den Truffaut-Gesprächen:

> Auf den Einfall bin ich so gekommen. Ich wollte mich gegen die Schablone stellen. Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen gemacht? Eine finstere Nacht an einer engen Kreuzung in einer Stadt. Das Opfer steht im Lichtkegel einer Laterne. Das Pflaster ist noch feucht vom letzten Regen. Großaufnahme einer schwarzen Katze, die eine Mauer entlangstreicht. Eine Einstellung von einem Fenster, hinter dem schemenhaft das Gesicht eines Mannes auftaucht, der nach draußen blickt. Langsam nähert sich eine schwarze Limousine, undsoweiter. Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinter dem Fenster (Truffaut 1975, 250; vgl. dazu auch Houston 1963, 161).

Allerdings ist die Szene geradezu prototypisch für die Hitchcocksche Auffassung von *suspense* – "a scene which perfectly illustrates my theories", heißt es in einem zeitgenössischen Interview (Brean 1959, 74) [2].

Ein Mann kommt an einen Ort, an dem er wahrscheinlich umgebracht wird: So könnte eine Beschreibung der Szene durchaus lauten. Die Vorgeschichte beginnt damit, daß Roger Thornhill, ein New Yorker Werbefachmann, von Spionen gekidnappt wird, die ihn für George Kaplan halten. George Kaplan ist, wie sich erst sehr viel später herausstellen wird, eine Erfindung des US-Geheimdienstes, eine Art Köder für die Spione der Gegenseite. Thornhill kann mit knapper Not den Spionen entkommen. Er wendet sich an die Polizei, die ihm ebenso wenig glaubt wie seine Mutter. Seine Versuche, das Geheimnis um George Kaplan aufzuklären, führen ihn in das UNO-Gebäude, in dem der Mann, mit dem Thornhill sprechen will, erdolcht wird; das Unglück

will es, daß alle Indizien zu beweisen scheinen, daß Thornhill der Mörder ist [3]. Er flieht nach Chicago, der letzten Adresse Kaplans folgend, die er hat. Im Zug lernt er eine gewisse Eve Kendall kennen, die, was Thornhill nicht weiß, für die feindlichen Spione arbeitet. Sie arrangiert für ihn ein Treffen mit Kaplan – an einer Bushaltestelle außerhalb der Stadt. Die folgende Szene ist die *Maisfeld-Szene*. Das Treffen erweist sich als Hinterhalt: Ein Flugzeug, das scheinbar damit beschäftigt war, Insektizide zu versprühen, greift Thornhill an. Thornhill kann sich nur knapp retten, das Flugzeug rast in einen Tanklastzug und explodiert. Er flüchtet zurück nach Chicago.

Interessant ist die Szene unter verschiedenen Aspekten. Hier stehen ihre situativen Strukturen im Mittelpunkt: Es geht um die Situationsdefinition des Protagonisten, um sein subjektives Wahrnehmungs- und Handlungsfeld sowie um die Art und Weise, wie Hitchcock die Szene visuell auflöst bzw. zum Zuschauer hin organisiert.

Segmentale Gliederung

Die Maisfeld-Szene ist eine *Szene* im klassischen Sinne – als Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen; sie wird mit dem Auftritt des Protagonisten eröffnet, mit seinem Abgang beendet. Sie besteht aus 131 Einstellungen [4] und ist in drei Teile gegliedert, in denen jeweils ein anderes dominantes *Handlungsmotiv* den Orientierungen des Protagonisten zugrundegelegt ist. Handlungsmotive bilden aber nicht nur eine Grundlage, um Teilsequenzen der Gesamtszene voneinander zu separieren, sondern sind auch in der Rezeption der Ankerpunkt für eine Fülle von Interpretationstätigkeiten: Das Handeln des Protagonisten, seine Hypothesen über die Art der Situation und seine Pläne und Absichten sind für den Zuschauer Teil der filmischen Handlungssituation und müssen in der Rezeption aufgebaut werden. Weil der Zuschauer den Personen der Handlung Motive, Absichten und ähnliches attribuieren muß, und weil er das Wissen und das Denken der abgebildeten Personen simulieren muß, sind Handlungen, in die sie verwickelt sind, von größter Bedeutung: *Weil Handlungen Situationen konstituieren und damit ein Sinnhorizont für die Aktivitäten der Personen greifbar wird.*

(1) Teil I (##1-68) ist definiert und eingeführt als eine *Szene des Wartens* – der Protagonist wartet auf den geheimnisvollen George Kaplan, mit dem er verwechselt wird, was ihn schon einmal in größte Gefahr gebracht hat.

Allerdings ist der Wissensstand von Zuschauer und Protagonist in der ersten Phase der Sequenz unterschiedlich: Der Zuschauer weiß schon, daß Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, daß Thornhill einer "falschen Freundin" aufgesessen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird. Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingeweihtheit in die Geschichte. Diese Konfiguration von Wissensständen entspricht genau den Bedingungen für *suspense*, wie Hitchcock sie vorgegeben hat und die im zweiten Teil der Szene nicht mehr eingelöst sind.

(2) Teil II der Szene (##65-124 [5]) ist der *Mordversuch*, den ein anonymer Mörder vom Flugzeug aus unternimmt und der mit dem Tod des Killers endet. Die Handlungsstruktur besteht im wesentlichen in einer Interaktion von Mordversuchen und Maßnahmen, mit denen sich Thornhill zu retten versucht. Diese Gegenmaßnahmen umfassen ein Ensemble sehr verschiedener Aktivitäten des Helden (Wegrennen, Sich-Verstecken, Deckung-Suchen, Autos-Anhalten).

Der zweite Teil der Sequenz ist also eine *Doppelreihe* von Handlungsversuchen, die komplementär aufeinander bezogen sind: Den *Attacken* des Antagonisten steht eine Kette von *Rettungsversuchen* des Protagonisten gegenüber.

Für eine narrative Strukturuntersuchung ist die zweite Phase der Sequenz von besonderem Interesse, sind doch deren Elemente als "Kampf" und "Flucht" klassische narrative Motive. Die ganze zweite Phase ist nach dem Muster von "Gefährdung/Verfolgung und Errettung" sogar eine *geschlossene narrative Einheit* [6].

(3) Teil III der Szene (##125-131) ist eine *Flucht*. Damit wird der narrative Hauptstrang wieder erreicht.

Die Inszenierung folgt deutlich der Situationsdefinition des Protagonisten – nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Teil der Szene. Es handelt sich um eine Alternation, die den Protagonisten und das, was er sieht oder beobachtet, zeigt. Entsprechend der Situationsdefinition des Helden: Wartet Thornhill auf einen Unbekannten, sucht der Blick Thornhills das Umgebungsfeld "panoramatisch" daraufhin ab, wo diese erwartete Person auftreten kann. D.h. z.B., daß jedes Auto von größtem Interesse ist. Viele Verstecke bietet der Umgebungsraum ja nicht, so daß Kaplan kaum überraschend auftreten kann. Wird Thornhill im zweiten Teil vom Flugzeug attackiert, ist die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gerichtet - das Umgebungsfeld muß dann nach möglichen Verstecken abgesucht werden. Um diesen Wandel der Wahrnehmung des Handlungsraumes durch den Helden geht es hier vor allem.

Iterativität

Sowohl die Warte- wie die Anschlags-Teilszene umfassen mehrere Durchläufe, mehrere *Handlungsversuche*. Es wird in beiden Teilszenen *iterativ* die Geltung der jeweiligen Situationsdefinition und damit eines Problemlösungsraums verstärkt. Der Szenenwechsel ist auch der Wechsel zweier wiederholter Reihen. In beiden Reihen wird in jedem Handlungsversuch gegenüber den vorhergehenden sowohl *variiert* wie auch *gesteigert* (akzeleriert), so, daß in jeder Variation eine Auflösung der jeweiligen Teilsituation näherzurücken scheint.

Diese dramaturgische Devise hat in den beiden Hauptteilen der Sequenz gleichermaßen Geltung:

(1) In der "Warte-Phase" folgt mehreren Autos, die auf der Straße an Thornhill vorbeigefahren sind, ein Lastwagen, der eine so gewaltige Staubwolke aufwirbelt, daß Thornhill für Sekunden nichts mehr sehen kann; schließlich kommt ein Auto hinter dem Maisfeld hervor, der erwartete Fremde (für den Zuschauer auch berechenbar als: möglicherweise der Mörder) scheint Gestalt anzunehmen.

(2) In der zweiten Phase dann beginnt der Mordversuch mit "einfachem Überfliegen"; als dieses erfolglos bleibt, setzt der anonyme Pilot ein Maschinengewehr ein; den Gewehrangriffen folgt eine Attacke mit Pestiziden, so daß sich auch das Versteck im Mais als unsicher bzw. sogar als tödliche Falle erweist.

(3) Thornhills Gegenwehrmaßnahmen bestehen zum einen in Fluchtbewegungen – Wegrennen, Sich-vor-dem-Angreifer-Verbergen –, zum anderen in Versuchen, Hilfe zu holen [7]. Abgestimmt auf die Mord- erfolgen auch die Rettungsversuche mehrfach, und es stellt sich dabei heraus, daß alle Möglichkeiten, sich vor dem Angreifer zu verbergen, "unsicher" sind.

Die variierende Wiederholung ist ein universelles Prinzip, das in der Erzählung dazu dient, dem Rezipienten "Erlebniserneuerung, Erlebnisverstärkung" (Lüthi 1975, 91) zu ermöglichen. Die Vergeblichkeit des Rettungsversuchs verstärkt den Eindruck der Bedrohung des Helden durch das Flugzeug. Das Gefühl von *Intensivierung*, das eine Handlungssequenz wie die zweite Phase der Maisfeldszene bereitet, hängt eng damit zusammen, daß dem Zuschauer die Aussichtslosigkeit der Lage des Helden nur um so deutlicher bewußt wird, in je mehr Versuchen, sich zu retten, er gescheitert ist. Die These also ist: Die mehrfache Folge von Mord- und Rettungsversuchen unterstreicht die Ernsthaftigkeit der Gefahr und moduliert so die Wahrscheinlichkeit, mit der der Zuschauer erwarten kann, daß der Protagonist noch entkommen mag.

Doch es ist ja nicht schlichte Repetition, die zu diesem Effekt führt, sondern auch eine Verschärfung des Konflikts bzw. des Kampfes. Für die Modalität der Erzählung ist dies von größter Bedeutung: Das Prinzip der Wiederholung ist in der Märchenforschung des öfteren in Verbindung gebracht worden mit der *Extremisierungstendenz*, die zu den elementaren Darstellungsmustern zähle, mit denen das Märchen seine erzählte Welt exponiere. Dies ist nicht nur eine Dramatisierungstechnik; Schmitt schreibt in seinem Buch über Märchenfilme sehr richtig:

> Zu bedenken ist aber, daß das Herbeiführen von Extremsituationen für das Märchen elementar ist, weil diese aus der Konfliktlage resultieren, die das Märchen im Kern realistisch aufbaut und auf wunderbare Weise löst; insofern sind Extremisierungen also auch *Teil des Sinnmodelles*, und nicht nur als besondere Technik mündlicher Erzählweise, anzusehen (1993, 115; Hervorhebung von mir, HJW).

Durch Wiederholung und Steigerung wird in der Maisfels-Szene eine solche Extremisierung der Situation erreicht, daß ein Entweichen des Helden nicht mehr möglich scheint. Das Ende bricht denn auch mit allen physikalischen und *handlungsmäßigen Wahrscheinlichkeiten*, es ist ein *"wunderhaftes"* Ende einer dramatischen Situation, auch wenn man nach der Hälfte des Films sicher erwarten kann, daß der Held gerettet werden wird, wie aussichtslos auch immer er der Gefahr ausgesetzt sein mag [8]. Der zweite Teil der Maisfeldszene trägt in diesem Sinne auch Eigenschaften des Märchens [9].

Rhythmus

Im ersten Teil der Sequenz hat Hitchcock den *Rhythmus* bewußt immer weiter verlangsamt, so daß der Angriff des Flugzeugs auch als schroffer Rhythmuswechsel zum Ausdruck gebracht werden kann. Samuels, der gerade diesen Aspekt stark zu machen versucht, schrieb zu der Szene:

> Lack of music and the long-held emptiness of the setting [...] create a feeling that something tremendous is coming in a film so normally galvanic. Brilliantly, Hitchcock builds suspense by exaggerating the eventlessness of the scene. [...] Soon, however, another car appears from a side road, depositing a man. Now we get a long shot of two figures at opposite sides of an immense vista. Something must surely be up! After a moment of hesitation, Grant crosses the road, an action Hitchcock shoots subjectively, thus heightening our expectations, because subjective shots invariably provide dramatic emphasis. Then exquisitely laconic dialogue assure us that this man cannot be the threat we have feared (Samuels 1970, 301) [10].

Auch Gianetti (1982, 472) nimmt die Geschehenslosigkeit der ersten Phase als Bedingung dafür, daß sich beim Zuschauer das Gefühl von "relaxation and then boredom" einstelle.

Folgt man manchen Autoren, so hängt der rhythmische Charakter der Sequenz eng mit der im Handlungsablauf wirksamen Struktur von Wiederholung und Variation zusammen, die Auswirkungen auf den Eindruck der Geschwindigkeit und des Rhythmus' habe:

> de la première à la seconde attaque, l'accélération se produit par un reserrement du nombre de plans (Bellour 1975, 279).

Durch die Beschleunigung im zweiten Teil der Szene werde die Dynamik des Angriffs unterstrichen (Borringo 1982, 138). Allerdings bedingt das gleiche Prinzip der Wiederholung im ersten Teil der Sequenz den Eindruck von Beruhigung, Entspannung und Verlangsamung. Der Rhythmus kann also nicht allein auf das Wiederholungsprinzip zurückgeführt werden, sondern scheint enger mit der Handlungsstruktur bzw. mit der Modalität von Handlungen zusammenzuhängen: Wird die Gefahr am Ende des ersten Teils der Sequenz fast ganz zurückgenommen, steigt sie im zweiten Teil bis auf ein Maximum an. Die antiklimakterische Tendenz des ersten Teils führt – als eine Art von "Kontrasterlebnis" – zur Intensivierung des Eindrucks von "Gefahr" im zweiten Teil.

Aktivität des Helden

Die Aktivität des Helden ist in den verschiedenen Phasen der Sequenz sehr unterschiedlich und hängt eng mit der Definition der Situation zusammen. In der ersten Phase ist die Aktivität zurückgenommen und beschränkt sich im wesentlichen auf *Warten* und die *Prüfung* der Umgebung, in der die erwartete Person auftreten soll. In der zweiten Phase muß der Protagonist *sich schützen* und versuchen, *Deckung zu suchen* bzw. *Hilfe herbeizuholen*; beides sind Techniken, mit denen er sich an die Gefahrensituation adaptiert. Ist er in dieser Phase vor allem *reaktiv* auf die Aktionen des Antagonisten orientiert, wird er in der dritten Phase schließlich *initiativ* und organisiert seine *Flucht*.

Die Aktivitäten des Helden zeugen von seinem *Realitätssinn*, sie sind angemessene Reaktionen auf die jeweilige Lage. Ihm zu unterstellen, daß er "zwar dauernd zu agieren versucht, aber gerade dadurch in sein Verderben hineinstolpert", wie Borringo es tut (1982, 127), erscheint absurd und nicht haltbar zu sein. Vielmehr schätzt Thornhill sein Handlungsfeld ab und probiert die verschiedenen Möglichkeiten durch, der Bedrohung zu entkommen. Er handelt nicht blind und panikartig, wie Borringo suggeriert, sondern rational und überlegt.

Für den Eindruck der *großen Abstraktheit*, den die Maisfeld-Szene hinterläßt, aber auch für die Intensität, mit der die Bedrohung des Helden hier spürbar ist, ist zweifelsohne wichtig, daß der *Antagonist* nicht personalisiert ist: Es ist ein anonymer Pilot, der einen Auftrag erfüllt. Das Geschehen macht den Eindruck eines fast mechanischen Ablaufs. Die Entemotionalisierung des Kampfes, die damit einhergeht, hängt daran, daß die Akteure ohne Emotionen, die über die pure Aktion hinausgehen, in das Geschehen involviert sind [11]. Die Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten beschränkt sich auf das Verhältnis von purer körperlicher Aktion und Reaktion. Thornhill-Grant sollte dem Drehbuch folgend noch zu den Piloten hinaufschreien (Borringo 1982, 132), ein Verständigungsversuch, den Hitchcock in der Filmversion dann fallengelassen hat. Und auch eine Einstellung, in der die Piloten zu erkennen waren, ist in der endgültigen Fassung des Films nicht mehr enthalten.

Die Intensität, in der Grant diesen Teil der Sequenz als körperliche Anstrengung darstellt, sticht völlig vom verhergehenden Stück ab. Der *Schauspiel-Stil* des ersten Teils der Sequenz ist

eine Art von "aktionalem Minimalismus" und basiert wesentlich auf der Stellung der Hände und geringfügigen mimischen Aktivitäten [12]. Die Aktivität der Person ist reduziert auf die Tätigkeiten des Wartens und des Beobachtens; entsprechend reduziert ist das expressive Potential, das schauspielerisch artikuliert werden kann. Emotionale Reaktionen und Bewegungen seien in der Maisfeld-Szene insgesamt "low-keyed", sagt Naremore (1988, 227), nicht nur auf die äußerst sparsame Aktivität des Helden verweisend, sondern auch auf die harten Brüche und Kontraste in der Gesamtsequenz. Das Ausdrucksverhalten des Schauspielers signalisiert in der Anfangsphase vor allem das Maß seiner Anspannung, seine Wachheit, seine – von Unwohlsein und Unsicherheit geprägten – Versuche, sich in der fremden Umgebung zu orientieren. Und entsprechend dem Rhythmus der Handlung sinkt auch die Anspannung, die Grant zum Ausdruck bringt, am Ende ab (LaValley 1972, 149; Naremore 1988, 228). Im zweiten Teil der Episode wird schauspielerisch der minimalistisch-expressive Modus dann von ebenso knappen und elementaren athletischen Aktionen abgelöst. Nach der Explosion des Flugzeugs schließlich agiert Thornhill-Grant nach kurzem Zögern entschlossen, kühl und rational.

Für die Spannungs-Analyse ist die Inszenierung des Schauspielers von einigem Interesse, wird dadurch doch dem Modus Ausdruck verliehen, in dem der Akteur am Geschehen partizipiert - und damit auch die Definition der Situation angezeigt, der folgend er sich verhält. Der Bruch zwischen dem - überaus komisch wirkenden - minimalistisch-expressiven Stil des ersten Teils der Sequenz und der intensiven körperlichen Aktion des zweiten Teils signalisiert eine Gliederung der Sequenz in zwei (bzw. drei) Teilsequenzen, die eng mit Strukturen des Spannungserlebens zusammenhängt: Weil sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil das Handlungsfeld des Protagonisten grundlegend verändert. Der situative Rahmen, in dem er sich bewegt, wird durch den Angriff des Flugzeugs grundlegend moduliert.

Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung

Die Erwartung des Zuschauers operiert wiederum "über" den Wahrnehmungen und Orientierungshandlungen Thornhills: Durch die Vorinformationen ist der Zuschauer ja eingeweiht in das Komplott, das gegen den Helden gesponnen ist, und wird die Umgebung darum schon nach dem erwartbaren Mörder absuchen. Allerdings weiß der Zuschauer auch, daß Thornhill noch nicht weiß, daß er in eine Falle gelockt wurde, so daß für den Zuschauer auch die Frage, wann Thornhill bemerken wird, daß man ihn töten will, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Und es bleibt die Frage offen, von welcher Art die Attacke ist, wer sie ausführen wird usw. Hitchcock selbst äußerte sich dazu wie folgt:

> The audience knows he is in danger, but when he gets off a bus at a lonely crossroad, surrounded by empty farmland, what can touch him? (Brean 1959, 74).

Die Unschuldigkeit des Protagonisten, seine Definition der Situation, dokumentiert sich *en passant* in der Art, wie sein subjektiver Blick, der den Unbekannten sucht, das Umgebungsfeld absucht. In der Art und Weise, wie die Szene inszeniert und repräsentiert ist, ist der Situationsdefinition des Protagonisten gefolgt. Sein suchender und prüfender Blick wird in zahlreichen *point-of-view-shots* wiedergegeben.

Die visuelle Strategie, mit der am Beginn der Sequenz der Ort der Handlung eingeführt wird, ist konventionell. Am Beginn steht ein offensichtlich objektiver *establishing shot* auf die Kreuzung (#1) aus hoher Kameraposition. Schon die dritte Einstellung [13] ist ein *point-of-view-shot*, und die Alternation einer objektiven Aufnahme mit einem *point-of-view-shot* bleibt das

syntaktische Muster über den ganzen ersten Teil hinweg. In leichter Variation dominiert das *point-of-view*-Schema auch den zweiten Teil der Sequenz und ist sogar noch am Ende, bei der Flucht-Szene, spürbar. Syntaktisch ist die Sequenz damit wenig auffallend, sie nutzt ein recht normales Prinzip, eine derartige Handlungsszene visuell aufzulösen. "Hitchcock presents the world as his character perceives it", schreibt Belton (1983, 60; ähnlich Gianetti 1982, 471). Dem ist zunächst einmal zuzustimmen.

Die erste Einstellung der Sequenz genügt als *establishing shot* der Norm, ist allerdings von höchstem Interesse, weil sie nicht nur den Handlungsraum im Überblick präsentiert. Die große Höhe, aus der die Kamera den Handlungsraum präsentiert, öffnet den Raum der gesamten Szene schon am Beginn in die Vertikale hinein. Die Höhe der Kamera wird noch akzentuiert durch den Kontrast zum folgenden Bild: Hier ist die Kamera unnatürlich niedrig, liegt fast am Boden. Möglicherweise läßt sich die Kamerahöhe schon früh mit dem Blick des Mörders in Verbindung bringen – das Bild sollte aber keineswegs als subjektive Aufnahme gelesen werden. Vielmehr ist seine Leistung vielschichtig, verdeckt und raffiniert. Der Zuschauer sieht, daß der Held auf dem Präsentierteller steht (wenn man das Szenario von oben anschaut). Das Wissen, das aus dem ersten Bild gezogen werden kann, wird erst später, im zweiten Teil der Szene, wichtig werden. Der Zuschauer wird in die Lage versetzt, sich die Ansicht der Szene zu imaginieren, die der Mörder im Flugzeug sieht – und der Eindruck, daß es fast unmöglich ist, sich zu verbergen, der im zweiten Teil der Szene so wichtig ist, wird getragen von der Aufsicht auf das Handlungsfeld, die die erste Einstellung möglich gemacht hatte.

Die Situationsdefinition des Protagonisten wechselt mit der ersten Attacke des Flugzeuges, das zwar schon exponiert, aber – von Thornhill – noch nicht fokussiert worden ist. Der Situationswechsel steckt hier mitten in einer Einstellungsfolge, die syntaktisch aus einer Folge von objektiven und subjektiven Bildern [14] besteht: Aus dem "Warten" wird der "Mordanschlag", wobei nicht genau festzulegen ist, wann für den Zuschauer der Übergang vollzogen ist. Der erste Angriff erfolgt in *gedehnter Zeit*, folgt also in der filmischen Repräsentation nicht einem "chronometrischen Realismus". Hitchcock sprach in den Truffaut-Interviews auch über den zweiten Teil der Maisfeld-Episode:

> Die Dauer der Einstellungen dient dazu, die verschiedenen Entfernungen zu verdeutlichen, die Cary Grant zurücklegen muß, um sich zu verstecken, und zu zeigen, daß er es gar nicht schaffen kann. Eine Szene dieser Art könnte nie ganz subjektiv sein, weil alles viel zu schnell gehen müßte. Man muß das Näherkommen des Flugzeugs zeigen, noch bevor Cary Grant es sieht, denn wenn die Einstellung zu schnell wäre, würde das Flugzeug nicht lange genug im Bild sein, und dem Zuschauer würde nicht klar, was da passiert. [...] Ich mußte das Publikum jedesmal auf den drohenden Sturzflug des Flugzeugs vorbereiten (Truffaut 1975, 249).

Der *Aktivitätsmodus* der Hauptfigur verändert sich schlagartig, als ihm erst einmal klar geworden ist, daß der Angriff seinem Leben gilt. Zu den Bildern des Protagonisten und seiner Blicke treten nun die Versuche Thornhills, sich zu retten.

Syntaktisch ist auch das zweite Segment der Szene mit *point-of-view-shots* durchsetzt. Es ist aber deutlich, daß man es mit anders motivierten Blicken als im ersten Teil zu tun hat, die ebenso im *point-of-view-shot*-Schema wiedergegeben sind. Die Unterschiede lassen sich gleich mehrfach ausmachen:

(1) Im ersten Teil der Sequenz sind die Blicke Teil des Suchverhaltens des Protagonisten; im zweiten dagegen sind sie eingebunden in seinen Versuch, sich in Deckung zu bringen bzw. sich zu verbergen.

(2) Im ersten Teil besteht kein Anlaß, sich dem Gegenüber nicht zu zeigen, sondern ganz im Gegenteil: einer, der auf einen anderen wartet, gibt sich durch die Offenheit des suchenden Blicks sogar zu erkennen. Hier ist der "offene Blick" Teil einer Interaktionseröffnung. Im zweiten Teil dagegen fällt dieses interaktive Moment fort, der Blick dient nurmehr der Wahrnehmung.

(3) In *point-of-view-shot*-Sequenzen zeigt der eigentliche *point-of-view-shot* konventionellerweise [15] das Objekt, das die Aufmerksamkeit des Blickenden erregt. In einigen Bildern des ersten Teils, die leere Landschaften zeigen, fehlt ein solches Objekt ganz. Die verschiedenen Autos, die mittels *point-of-view-shot* gezeigt werden, bilden nur probeweise den Gegenstand der Wahrnehmung - die eigentliche Erwartung ist auf die Person gerichtet, die möglicherweise mit einem Auto zum vereinbarten Treffpunkt kommen wird. Im zweiten Teil dagegen ist der durch den *point-of-view-shot* repräsentierte Blick Teil der Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten, das Flugzeug bildet das eindeutige Objekt der Aufmerksamkeit.

Das Beispiel kann so zeigen, daß das gleiche Montage-Schema zur Realisierung ganz verschiedener Handlungen verwendet werden kann. Je nachdem, in welchem Handlungsschema *point-of-view*-Montagen als Darstellungsmuster verwendet werden, werden sie mit verschiedenen Bedeutungen und Funktionen zusammengebracht, die von der Art der realisierten Handlung abhängen und nicht vom Montage-Schema.

Landschaft: Handlungsraum und Ort

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil der Episode wechselt auch der Charakter der *Landschaft* als Rahmen für das Handeln des Akteurs vollständig. Aus Übersichtlichkeit wird Deckungslosigkeit, um es kurz zu sagen.

Das "flat, sunny, peaceful farmland" (Brean 1959, 74) wird durch die weiten Aufnahmen, mit denen die Szene beginnt und die im ersten Teil der Szene vorherrschen, noch *emphatisch* unterstrichen [16]. Dieser Ort der Handlung, der im ersten Teil der Sequenz optimale Orientierung garantierte und einen überraschenden Angriff eines unbekannten Gegners auszuschließen schien, erweist sich nun als Ort der höchsten Gefahr. Hitchcock äußerte sich wie folgt dazu:

> Suddenly the wide, sunny countryside is not a peaceful haven but a deadly open place in which the slightest shelter means life or death (Brean 1959, 74).

Es sind ganz andere Eigenschaften des Handlungsraums, die nun in den Vordergrund der Wahrnehmung treten: Jede Möglichkeit, sich zu verbergen, muß gesucht werden; die Charakteristiken der Offenheit, der Sichtbarkeit des Feldes werden irrelevant. Ging es vorher darum, daß sich kein Antagonist verbergen konnte, müssen nun die Gelegenheiten aufgesucht werden, die den Protagonisten gegen den Mörder schützen. Es ist, als ob sich die Wahrnehmung der Landschaft in eine Inversion verkehrt hätte. Der *Handlungsraum* muß vollständig neu aufgebaut werden, obgleich der Ort der Handlung der gleiche ist (Wulff 1992, 109).

In der situativen Struktur (und im situativen Verstehen) geht es um solche Eigenschaften, die dem Environment im einen oder anderen Falle zukommen [17]: Erst ein jeweiliger Handlungsplan, eine jeweilige Situationsdefinition selektiert diejenigen Eigenschaften aus einem Umgebungsraum, die für die Situation bzw. den Vollzug der Handlung *relevant* sind. Die filmische Darstellung basiert auf einem fundamentalen Prinzip, das Handlungen mit äußeren Kontexten verbindet – sie gehen analytisch mit Umgebungsdaten um. Ändert sich die Handlung bzw. die

Situation, treten andere Aspekte des Handlungsortes in den Vordergrund und werden relevant gegenüber denjenigen, die bis dahin von Bedeutung waren.

Kataphern, Hinweise

Der Wechsel der Situationsdefinition kommt aber nicht unangekündigt (entgegen der Behauptung bei Houston 1963, 161). Vielmehr macht der Farmer, der auf den Bus gewartet hat, aufmerksam auf das Flugzeug im Hintergrund der Szene. In Hitchcocks eigener Beschreibung:

> Grant asks the man if he's meeting someone. The man, a laconic farmer, says nope - he's waiting for a bus. It'll come along any minute. And it does. But as it slows down, the farmer says he just noticed something interesting - a crop-dusting plane which has started work half a mile away. 'Funny,' he says. 'That plane's dustin' where there ain't no crops.' And he gets on the bus (Brean 1959, 74).

Gegen die Zurücknahme der Spannung, die Erwartung der Gefahr und die Verlangsamung des Rhythmus' ist so ein *Hinweis* auf eine situative Anomalie gesetzt, der die Aufmerksamkeit des Protagonisten und des Zuschauers neu orientieren kann, noch bevor die Situation selbst umschlägt (ähnlich Borringo 1982, 130). Hitchcock hat immer wieder mit derartigen *Kataphern* gearbeitet, Verweisen auf mögliche Gefahr, auf Anlässe von Gefährdung etc. Eine Katapher ist ein Hinweis, der vom Zuschauer aufgelöst werden muß. Wertet man nun die Beobachtung des Bauern als einen Hinweis auf etwas, das auffällt, das abweicht von der Normalität, kann man es auch nehmen als das, was die erwartete Gefahr bringen wird: Etwas, das vom Normalen abweicht, ist immer auch verdächtig [18].

Mit Kataphern werden Szenenübergänge und Wechsel von Situationsdefinitionen vorbereitet. Das Objekt, auf das der Hinweis erfolgt ist, kann zum Gegenstand der Aufmerksamkeit gemacht werden, zum Anlaß von Interpretation. Der Szenenwechsel ist dann erwartend-verstehend schon vorbereitet, kommt nicht als Überraschung, sondern als Teil einer *suspense*-Strategie daher, in die der Zuschauer schon eingestimmt ist. Nun zeichnet sich der *suspense* durch den Wissensvorsprung aus, den der Zuschauer vor den Filmfiguren hat. Der Hinweis auf das Flugzeug erfolgt so im schon gesteckten Rahmen, erinnert den Zuschauer daran, daß der Held in eine tödliche Falle gelockt werden soll, daß die Gefahr auch aus der Luft kommen kann. Wiederum bilden die beiden verschiedenen Situationsdefinitionen von Protagonist und Zuschauer zwei verschiedene Bedeutungen, die dem Hinweis zugeordnet werden können: Für Thornhill ist der Hinweis des Bauern ein Hinweis auf ein außergewöhnliches Detail; für den Zuschauer ist er ein Hinweis auf den Mörder.

Im Übergang von der Warten-Phase zum Mordanschlag holt die Leinwandfigur den Wissensstand des Zuschauers ein. Nur die erste Teilszene, das Warten, ist eine *suspense*-Szene im Hitchcockschen Sinne; der eigentliche Mordversuch gehört einem anderen Typus von Spannungsszenen zu ("der Held in größter Gefahr").

Suspense

In der Analyse der Maisfeld-Szene habe ich zu zeigen versucht, daß Situationsanalyse ein Instrument der Filmanalyse sein kann. Die Annahme, der ich dabei folge, besagt, daß die filmi-

sche Struktur mit der situativen Struktur interagiert, daß es aber *kein Determinationsverhältnis* zwischen beiden gibt. Die Maisfeld-Szene nun ist deshalb so interessant, weil sich in dem Bruch, der die Warte-Phase von der Mordversuchs-Phase der Sequenz trennt, genau ein solcher Wechsel der Situationsdefinition ereignet, ohne daß die filmischen Mittel, mit denen das Geschehen repräsentiert ist, verändert würden.

Die Ausgangsannahme ist schlicht und besagt, daß die *Definition der Situation*, die eine Person vornimmt, die Situation als ein *Handlungsfeld* konstituiert. In diesem Handlungsfeld kann sich das Subjekt handelnd, wahrnehmend und interagierend bewegen. Durch die Situationsdefinition werden Relevanzgesichtspunkte gesetzt, Objekte in Bezug zum Subjekt analysiert und funktionalisiert etc. [19].

Im ersten Teil der Sequenz nun gelten gleich zwei Situationsdefinitionen, so daß es auch zwei gleichzeitig realisierte Handlungsfelder gibt: Definition und Feld des Protagonisten und des Zuschauers. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was – nach der Hitchcockschen Auffassung von *suspense* – die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert (vgl. Truffaut 1975, 62, 102, passim) und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man *suspense* nennt, ist *reflexiv*: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, daß er mehr weiß als der Held.

Nun muß auch das Handlungsfeld des Protagonisten vom Zuschauer im Verstehensprozeß aufgebaut werden, sonst wäre er nicht dazu in der Lage, der Filmperson Handlungsmotive, Intentionen und anderes zu attribuieren. Wenn nun der Zuschauer weiß, daß die Situation tatsächlich eine andere ist als diejenige, die die Figur sich entwirft, muß die Situationsdefinition des Zuschauers eine *Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur* umfassen. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Oberfläche des Geschehens "mit doppeltem Blick" zu interpretieren – bezogen auf das, was er selbst weiß, aber auch bezogen auf ein Konstrukt einer Person der Erzählung und deren Kenntnis der Handlung.

Diese Annahme gestattet zumindest eine Präzisierung der Definition von *suspense* im Hitchcockschen Sinne: Denn genau diese eingebettete Simulation unterscheidet suspense von "Spannung" im weiteren Sinne.

Über den Suspense hinaus

Eine Nachbemerkung ist allerdings nötig, weil die Maisfeldszene nicht nur spannend ist, sondern zugleich mit ganz anderen Elementen der filmischen Kommunikation spielt.

Ein allererster Eindruck, den die Szene auslöst, ist auf die *mise-en-scène* zurückzuführen: Sie ist in höchstem Maße synthetisch und künstlich und gibt diverse Hinweise darauf, daß Akteur und Umgebung in *Dissonanz* stehen:

- Da steigt ein elegant *gekleideter* Mann aus einem Bus (statt aus einem Auto);

- die Bushaltestelle liegt auf freiem Felde (was soll es also für einen Grund zum Aussteigen geben);

- der Mann bleibt wartend stehen - ein seltsamer Ort für eine Verabredung! Die alltagssprachliche Situationsbeschreibung "Wie bestellt und nicht abgeholt" drängt sich auf.

James Naremore führt die *mise-en-scène* der Maisfeld-Episode mit den Konzepten des Surrealismus zusammen [20]. Er schreibt:

> If, in fact, a publicity photo based on the crop-dusting episode has become one of the most famous images of world cinema, that is partly because the mere idea of this particular man-about-town running across a prairie, garbed in the same clothing he has worn in countless movie drawing rooms, produces a charge of surrealist wit (1988, 213; das Photo ebd., 214).

Wollte man sich auf reine Beschreibung beschränken, könnte man sagen: In der Maisfeld-Szene werden die Attribute, die im Film konventionellerweise als *Einheit der Erscheinung* inszeniert werden [21], deshalb auffällig, weil sie in Differenz zur Umgebung stehen: Akteur und Umfeld bilden keine natürliche Einheit, sondern hier hat sich ein Städter in ein ihm fremdes Ambiente verirrt.

Die Differenz eröffnet aber ein eigenes Register der Rezeption und hat eine höchst interessante Implikation: Die Dissonanz von Akteur und Umgebung, die die Szene in allen ihren Teilepisoden kennzeichnet, hat in der ersten Phase der Sequenz einen eher komischen Effekt – die Staubwolke insbesondere, die der vorbeifahrende Lkw aufwirbelt, kann man fast wie eine Slapstick-Nummer auffassen – der elegante Mann lesen, der mit Schmutz überworfen wird.

Doch nicht nur der Akteur, auch einzelne Bilder wirken deplaziert, verweisen auf einen fremden generisch-stilistischen Kontext: Einen komischen Effekt hat insbesondere eine Einstellung, die Thornhill und den Farmer, der schließlich mit dem Bus wegfahren wird, in der Art zeigt, wie im Western die Duellierenden im *show-down* gezeigt werden. Der Unterton des Komischen erhält sich auch dann noch, wenn das Geschehen immer dramatischer wird. Zum Eindruck eines derartigen Schwebezustands zwischen Komik und Dramatik trägt auch die Art bei, in der Grant um sein Leben läuft, die in Kontrast zu seinem Alter steht (Naremore 1988, 214) [22]. Dissonanz also als eine gleich mehrfach manifestierte poetische Qualität der Sequenz: Figur und Umgebung stehen einander ebenso entgegen wie der Akteur und seine Aktionen; und sogar die Bilder der Sequenz sind inhomogen, verweisen auf ganz verschiedene, inkompatibel erscheinende Kontexte.

Für die Tatsache, daß die Szene nicht nur spannend, sondern auch komisch ist, ist metarezeptives Wissen des Zuschauers wesentliche Bedingung: Auf Grund seiner Kenntnis von Genrestrukturen, seines Erzählungs- und Kinowissens darf er sowieso erwarten, daß Thornhill-Grant in der Szene nicht umkommen wird. Wenn der Held also nicht wirklich gefährdet ist, kann Aufmerksamkeit und emotionale Aktivität auf andere Aspekte des Films gerichtet werden – so daß das Augenzwinkern des Erzählers, die Lust am Ausschmücken der absurden Situation, die plakativ-überdrehte Inszenierung selbst Gegenstände der Rezeption sind.

Einige Brüche des Repräsentationsmodus' in der Sequenz finden so ihre funktionale Erklärung: Ist noch die Anfangsphase subjektiviert-realistisch, enthält schon der zweite Teil diverse Brüche mit dem realistischen Prinzip – die Bilder, die Thornhill-Grant zeigen, wie er sich, vor dem heranjagenden Flugzeug Schutz suchend, in Bodenfurchen wirft, scheinen dem Handlungsraum enthoben zu sein: Die Kamera liegt auf der Erdoberfläche auf, scheint noch unterhalb der Filmfigur lokalisiert zu sein. Die Ansicht der Szene erfolgt von einem Blickpunkt aus, daß man aus einer Bodenfurche in den Himmel hinein schaut. Der Raum, den das Bild zeigt, ist ganz auf die Vertikale eingeengt – einen Hintergrund, einen Aufriß in die Tiefe des weiten Landes gibt es nicht mehr. Die Einstellung gerät so zum Emblem, zum Sinnbild, das vom physischen Handlungsraum abstrahiert ist und nur noch die Kategorien repräsentiert, die für die Handlung relevant sind (vertikale Richtungsorganisation, Minimalisierung der Deckung).

Hedges (1991, 79) schlägt vor, die Kamerahöhe in dieser Szene als Mittel zu interpretieren, mit dem Hitchcock die Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten intensiviert: "the low angle shows us how he feels about the attack [...]. Because of this shot we identify with Grant rather than with the pilot, whose thoughts and feelings are not conveyed to us".

Auch das Bild, das am Ende des zweiten Teils der Szene Thornhills ersten Blick auf den Tankzug zeigt, ist irrealisiert: Thornhill hat sich an den Rand des Maisfeldes vorgearbeitet, und auf der Straße sieht er, daß sich ein großer Lkw nähert. Das erste Bild zeigt Thornhill, der zur Straße hin blickt; das zweite ist eine subjektive Aufnahme. Die erste Aufnahme und der *reverse cut* aus dem Inneren des Maisfeldes entsprechen sich nun allerdings in keiner Weise.

Thornhill-Grant hat keine Maispflanzen mehr vor sich, sondern steht schon am Rande des Feldes. Der zur Subjektivierung angelegte Gegenschnitt ist ungleich mehr aus der Deckung, aus der Mitte des Maisfeldes heraus gefilmt und als *Vignette* aufgebaut, die Maispflanzen bilden einen Rahmen, in deren Mitte der Tanklastzug zu sehen ist – und für diese Rahmung gibt es überhaupt keinen entsprechenden visuellen Anhalt in der Einstellung davor. Über die Interpretation der Anomalie, die das Bild enthält, läßt sich streiten – ob man es unter dem Aspekt "der Dominanz der Handlung" oder unter dem der "Irrealisierung" des Abbildungsmodus' fassen will. Im einen Fall folgte man der These, daß unsere "visuelle Verarbeitung [...] so storyfixiert zu sein [scheint], daß schon im Bereich der Nachbarbindungen von Einstellungen visuelle Großzügigkeit herrscht" [23]. Im anderen Fall dagegen würde man das Bild wiederum als Emblem ansehen, das der Kontinuität der *point-of-view*-Montage entnommen ist. Es bringt die relevante Information, die er gerade sieht, in einem anderen als dem realistisch-kontinuierlichen Modus zur Darstellung. Dabei wird auch der Zeitfluß unterbrochen, die Störung der Alternation wirkt wie eine Akzentuierung.

Dabei ist das "subjektive Emblem" nur ein Mittel in einer umfassenderen Strategie, die Darstellungsweise vom realistischen Modus in einen anderen zu überführen.

Anmerkungen

[1] Die Szene wird unter ganz verschiedenen Namen behandelt – manchmal *Bakersfield scene*, *bus stop scene, plane and cornfield chase sequence* (LaValley 1972), *prairie stop sequence* (Belton 1983, 59; Brill 1988, 14), c*rop dusting sequence* bzw. episode (Samuels 1970, 301; Naremore 1988, 213) und ähnlich.

[2] Nach Taylor ist die Szene nachträglich von Hitchcock in das Drehbuch eingefügt worden, das er gemeinsam mit Ernest Lehmann schrieb: "Als erstes erweiterte er das Skript um eine Idee, die ihm jahrelang im Kopf herumgespukt hatte, wenn er von Los Angeles nach Norden zu seinem Haus im Scots Valley fuhr und durch die eintönigen, konturenlosen Felder um Bakersfield kam, über denen unheimliche DDT-Flugzeuge ihre Desinfektionsmittel zerstäubten. Wie wäre es, wenn der Held von einem unsichtbaren Feind in so einem Flugzeug am hellichten Tag auf freiem Felde angegriffen würde? Wogegen wäre er ohnmächtiger [sic!]?" (Taylor 1982, 294).

[3] NORTH BY NORTHWEST ist einer der sechzehn Filme, in denen Hitchcock das Motiv des *innocent-on-the-run* bearbeitet hat.

[4] Das Skript des Films ist mehrfach veröffentlicht worden; vgl. Lehman (1973); das Skript der Szene findet sich auch in Gianetti (1982, 444-447); ein *shooting script* der Szene hat LaValley (1972) vorgelegt, das in Gianetti (1982, 448-471) wiederabgedruckt ist.

[5] Die Einstellungen ##65-68 sind doppelt verortet; es handelt sich um eine Alternation von Bildern Thornhills (*Halbnah*) und *POV-shots*, die den ersten Anflug des Flugzeugs zeigen. Die Doppelverortung ist darum nötig, weil sich im Verlauf dieser vier Einstellungen der Wechsel der Situationsdefinition vollzieht.

Die Attacke des Flugzeuges ist in klassischer Weise gedehnt (ist aber keine Retardation im engeren Sinne des Wortes), um Raum zu geben, wie Thornhill schrittweisen erkennt, daß sich die Lage verändert hat. Eine Beschreibung des Übergangs findet sich bei Leonard (1994), der aber irrigerweise schreibt: "This is not the scene he thought he was in; this is not the scene we thought we were in: Suspense!" Der Zuschauer weiß von Beginn an, daß der Held in eine Falle gelockt worden ist.

[6] Dies läßt sich auch daran ablesen, daß Borringo sein "Suspensemodell", das einen Gleichgewichtszustand am Beginn in Gefährdung und schließlich in die Katastrophe oder in den wiederhergestellten Gleichgewichtszustand übergehen läßt, gerade auf diese Phase der Sequenz anwenden kann (1982, 128). An anderer Stelle spricht Borringo auch von dem Dreischritt "Verfolgung-Zusammentreffen-Rettung" als der einheitlichen Handlungsgliederung dieser Szene; vgl. Borringo 1982, 130. Inwieweit die Gesamtsequenz im Sinne der Proppschen narrativen Funktionen eine *Prüfung* sein soll, wie Borringo an gleicher Stelle behauptet (1982, 129 u. 154), scheint wenig plausibel zu sein - ist doch ganz unklar, wem gegenüber Thornhill die Prüfung ablegt und was sein Gewinn sein wird.

[7] Borringo spricht hier von "Scheinrettungsphase", was mir nicht ganz richtig zu sein scheint; vgl. 1982, 140. Vielmehr geht es doch darum, daß der Protagonist einen Rettungsversuch unternimmt, der – wie jeder Handlungsversuch – mißlingen kann.

[8] Ähnlich spricht auch Wollen (1982, 20 u. 29) davon, daß das Flugzeug "miraculously" in den Tankwagen rast.

[9] Am Rande sei vermerkt, daß es drei Handlungsversuche sind, bis die Rettung des Helden erfolgt; die dreifache Variation eines Motivs ist wiederum aus der Poetik des Mächens deutlich belegt; vgl. z.B. Lüthi 1975, 97f.

[10] Auch Gianetti (1982, 472) nimmt die Geschehenslosigkeit der ersten Phase als Bedingung dafür, daß sich beim Zuschauer das Gefühl von "relaxation and then boredom" einstelle.

[11] Zur Entemotionalisierung vgl. Wulff 1985, 98f. Zum Stichwort "Anonymisierung" ist Spielbergs DUEL (1972) immer noch als Referenzfilm zu nennen.

[12] Eine genaue Beschreibung bei Naremore 1988, 226-228.

[13] Die eröffnenden Einstellungen etablierten nach Belton (1983, 59f) Thornhills Verhältnis zu seiner Umgebung – "i.e., his verticality as opposed to the horizontality of the landscape is established in a series of objectively descriptive cuts" (59): in letzterem irrt er.

[14] Ich verwende "subjektiv" hier in einem neutralen Sinne – das Bild zeigt das Geschehen von dem Ort aus, den eine Person im Handlungsraum einnimmt, ohne dass es klar als Blick der Figur klar erkennbar wäre.

[15] Vgl. dazu neben Branigans grundlegender Arbeit (Branigan 1984) auch Möller (1978) zur syntaktischen Beschreibung von Blickmontagen.

[16] Zur Emphase auch Samuels 1970, 301. Die Leere und Weite der Szenerie lassen sich unter Umständen auch als symbolisch-allegorische Qualitäten auffassen – "to emphasize the infernal world to which Thornhill has been sent" (Brill 1988, 14).

[17] Anzunehmen, daß der Aktion allein aufgrund der Tatsache, daß man es mit freier Fläche zu tun hat, "in der Folge weniger Grenzen gesteckt" seien und die "'Spielzüge' der Sequenz [...] weitaus freizügiger angegangen werden" könnten, wie Borringo (1982, 126) behauptet, erscheint einigermaßen irreführend zu sein.

[18] Ich erinnere mich an ein Terroristenpaar, das verhaftet wurde, weil einer Lebensmittelhändlerin aufgefallen war, daß die beiden mit Handschuhen zum Einkaufen kamen.

[19] Eine sehr knappe, aber auch sehr aufschlußreiche Analyse des "Handlungsfeldes" findet man bei Boesch 1980, 74-95.

[20] Die Assoziation, die Maisfeld-Szene mit "surrealistischem Witz" zusammenzubringen, ist nicht ganz abwegig. In den Truffaut-Interviews heißt es zu der Szene: "[Truffaut:] ...man sollte Ihren Filmen nie die Willkür zum Vorwurf machen, denn Sie glauben an die Religion der Willkür, Sie haben den Sinn für die Phantasie, die auf dem Absurden basiert. [Hitchcock:] Den Sinn für das Absurde praktiziere ich wie eine Religion" (Truffaut 1975, 250).

[21] Naremore spricht, in Anlehnung an Heath, von der Einheit des Körpers (*body*); vgl. 1988, 215. Ich würde mich dem allerdings nicht anschließen wollen und "Erscheinung" und "Leib" (*appearance* und *body*) sehr viel strikter trennen, wobei ich unter "Erscheinung" nicht nur solche Eigenschaften des Körpers und seiner Inszenierung in der Öffentlichkeit bezeichne, die zum biologischen Erscheinungsbild des Individuums gehören, sondern vor allem solche Mittel und Aspekte der Selbstdarstellung, die vom Subjekt beeinflußt und kontrolliert werden können. Es geht mir primär darum, die Ausdrucksmittel und -stile der Mode zu erfassen, aber auch die Bezugskategorien "Status", "Klasse" etc.

[22] Wobei nach Naremore die Fähigkeit zu rennen, zu klettern und andere unübliche Bewegungen auszuführen, eines der verdeckten Themen des ganzen Films ist (1988, 225).

[23] Gerhard Schumm, Brief v. 11. Mai 1993.

Literatur

Bellour, Raymond (1975) Le blocage symbolique. In: *Communications*, 23, S. 235-350.

Belton, John (1983) *Cinema stylists.* Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press (Filmmakers. 2.).

Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie.* Bern/Stuttgart/Wien: Huber.

Borringo, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.) [darin S. 123-167 eine Sequenzanalyse der Maisfeld-Episode].

Branigan, Edward (1984) *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin [...]: Mouton (Approaches to Semiotics. 66.).

Brean, Herbert (1959) Master of suspense explains his art. [Interview mit Hitchcock.] In: *Life* 47, 13.7.1959, S. 72, 74.

Brill, Lesley (1988) *The Hitchcock romance. Love and irony in Hitchcock's films.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Gianetti, Louis (1982) NORTH BY NORTHWEST: The reading script, the shooting script. In seinem: *Understanding movies*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, pp. 443-472.

Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Goldmann (Citadel Filmbücher.).

Hedges, Inez (1991) *Breaking the frame. Film language and the experience of limits*.Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press (A Midland Book. 621.).

Houston, Penelope (1963) The figure in the carpet. In: *Sight and Sound* 32,4, S. 159-164.

LaValley, Albert J. (1972) Analysis of the plane and cornfield chase sequence in NORTH BY NORTHWEST. In: *Focus on Hitchcock.* Ed. by Albert J. LaValley. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, S. 145-173.

Lehman, Ernest (1973) *NORTH BY NORTHWEST.* New York: Viking Press (The MGM Library of Film Scripts.).

Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/ Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).

Leonard, Garry (1994) Keeping our "selves" in suspense: The imagined gaze and fictional constructions of the self in Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe. Ms. Ersch. in: Friedrichsen, Vorderer & Wulff.

Möller, Karl-Dietmar (1978) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1.* Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).

Naremore, James (1988) Cary Grant in NORTH BY NORTHWEST. In seinem: *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 213-235.

Samuels, Charles Thomas (1970) Hitchcock. In: *American Scholar* 39, S. 295-304.

Schmitt, Christoph (1993) *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. Eine volkskundlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtzi-*

ger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954. Frankfurt: Haag & Herchen (Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung. 12.).

Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Truffaut, François (1973) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser.

Wollen, Peter (1982) NORTH BY NORTHWEST: A morphological analysis. In: Peter Wollen: *Readings and writings. Semiotic counter-strategies*. London: Verso, S. 18-33.

Wulff, Hans J. (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).

--- (1992) Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNED. In: *Montage/AV* 1,1, S. 91-112.

Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST [1]

Filmwissenschaft ist ein Kräftefeld, das zwischen den drei Polen *Theorie*, *Geschichte* und *Analyse* (und die *Kritik* ist noch ein vierter Bezugspunkt) aufgespannt ist. Analyse steht nicht für sich, sondern interagiert mit den anderen perspektivischen Punkten – und unterscheidet sich genau darin von den anderen, daß sie den Leistungen und Strukturen des einzelnen Werks verpflichtet ist. Das einzelne Werk kann nicht bestimmt werden, wenn man von allem Filmhistorischen, von allem Historischen und von allen ideologischen und soziologischen Kontexten absieht. Das Filmische muß sich am einzelnen Werk erweisen, ohne sich darin zu erschöpfen - Filmanalyse ist so immer mehrfach orientiert, weist über das Beispiel, das sein Zentrum bildet, immer hinaus. Filmanalyse ist eine exzentrische Angelegenheit, könnte man sagen, in jener eigenartigen Doppelorientierung gefaßt, die allem Exzentrischen zugehört: Zentriert durch die lebendige Fülle des Beispiels und zugleich durch das Beispiel hindurch auf das Allgemeinere ausgerichtet.

Filmanalyse steht in einer Hin- und Herbewegung zwischen dem Besonderen des einzelnen Films und dem Finden oder Entwerfen eines übergeordneten, vom Besonderen schon wieder abstrahierenden Fragepunktes – und diese Bewegung macht ihren Wert für die Entwicklung der Filmtheorie aus. Man macht Filmanalyse nicht zum Selbstzweck (Wuss 1993, 19), sondern sucht mit ihr einen Erkenntnisgewinn zu produzieren, der die Entwicklung der Theorie befördert oder die Einsicht in historische Prozesse vertieft (Wulff 1998).

Ich will die Vorrede hier abbrechen, mich auf mein Beispiel konzentrieren, an dem ich zeigen möchte, wie Fragehorizont, Vorannahme und filmische Formbeschreibung miteinander interagieren. Die folgende Analyse der Versteigerungssequenz aus NORTH BY NORTHWEST ist fundiert auf der Untersuchung der sozialen Wahrnehmung, die in einer dargestellten Situation durch die Interaktion der Personen ausgedrückt wird und die schließlich ein primäres Material für die rezeptiven Operationen der Zuschauer abgibt. In der Beispiel-Szene ist auch eine soziale Situation enthalten, die ich am Ende in einer mikrosoziologischen Untersuchung analysieren will – unter Nutzung solcher Konzepte wie *Situationsdefinition, Rollenspiel* und *soziale Regelverletzung*.

Das Motiv des *trapped man*

So sehr die Inszenierung der Beziehungen zwischen Eve Kendall und den beiden Männern am Beginn der Versteigerungsszene eigenen Wert besitzt, bleibt doch eine Irritation bestehen, die aus der Entwicklung der Erzählung entstehen muß, zumal Thornhills Handlungsmotive recht unklar zu sein scheinen (er wird schließlich auch noch von der Polizei gesucht): Eine Auktion ist eine öffentliche Veranstaltung - und nichts kann einen Flüchtigen mehr gefährden als aufzufallen. Es gilt also eigentlich die Devise, sich zu verbergen, zu tarnen, in der Masse zu verschwinden. In vielen Flucht-Episoden dient gerade die Anonymität der Menge dazu, dem Flüchtigen ein Versteck zu gewähren. Thornhill aber ist – wissend, was geschieht – in die Falle geraten, die Spione haben ihn eingekreist. Daß er sich in den Vordergrund spielt, sich sozial höchst auffällig verhält, zerstört natürlich sein "soziales Versteck" (einer in der Masse zu sein) und ex-

poniert ihn als einzelnen. Damit gefährdet er sich, weil er die Polizei, den zweiten Verfolger, auf den Plan ruft.

Die Strategie, der Thornhill folgt, überrascht, weil sie fast paradox angelegt ist: Einer, der in höchster Gefahr schwebt, entdeckt zu werden, macht sich in höchstem Maße auffällig und kann gerade dadurch der Gefahr entkommen. Für einen Erzähler wie Hitchcock, der immer wieder verschmitzt augenzwinkernd auf die Raffinesse und Ausgekochtheit seines eigenen Erzählens hingewiesen hat, ist eine solche Szene natürlich ein wunderbares Material – hier kann dem Zuschauer sowohl Spannung wie Vergnügen bereitet werden. Spannung, weil der Held in höchster Gefahr schwebt und Rettung fast unmöglich zu sein scheint. Vergnügen, weil die Art und Weise, wie er sich der Gefahr entledigt, seine Wachheit und Intelligenz, seine Improvisationsfähigkeit und seinen Realitätssinn unter Beweis stellt. Vergnügen außerdem, weil der Held die Regeln bürgerlichen Lebens und seiner rituellen Ordnungen untergraben und ironisieren muß, will er entkommen. Der Held ist auch ein *agent provocateur*, seine Aktion ein Happening, das ein ganz eigenes ästhetisches und durchaus auch politisches Vergnügen bereitet.

Hitchcock hat das Motiv des *trapped man* mehrfach verwendet. Ein berühmtes Beispiel ist die Szene aus THE THIRTY-NINE STEPS, in der der verfolgte Richard Hannay für einen Politiker gehalten wird, der in einer Wahlveranstaltung sprechen soll; als er bemerkt, daß seine Verfolger im Saal sind, hält Hannay eine flammende Rede, die begeisterten Zuhörer als Abschirmung gegen die Mörder benutzend. Ein anderes Beispiel stammt aus TORN CURTAIN (1966): Hier ist der von Paul Newman gespielte Professor Armstrong von seinen Verfolgern in ein Theater getrieben worden, in dem der 'Feuervogel' aufgeführt wird; er löst eine fiktive Feuerpanik aus, die seine Flucht ermöglicht (ein Trick, den die ermordete Spionin am Beginn von THE THIRTY-NINE STEPS schon angewendet hat – sie entkommt dem Variété-Theater, in dem der Film beginnt, indem sie mit einem Schuß eine Panik auslöst; im Gedrängel spricht sie Hannay, den Helden der Geschichte, an). Das Motiv findet sich nicht allein bei Hitchcock, sondern ist mehrfach in Verbindung mit Gentleman-Helden, die unter falschen Verdacht geraten und darum auf der Flucht sind, benutzt worden. Zwei Beispiele: In Mark Robsons Film THE PRIZE (1963) zieht der Protagonist auf einer Nudisten-Versammlung die Aufmerksamkeit auf sich, so daß er – geschützt durch die Ordner, die man zu Hilfe gerufen hat – seinen Verfolgern entrinnen kann. In der Walt-Disney-Produktion CONDORMAN (1980) flieht das Protagonistenpaar vor den russischen Agenten in eine Kirche, in der gerade eine Trauungszeremonie vollzogen wird; die Frau erhebt Einspruch gegen die Heirat, der Bräutigam sei schon mit ihr verheiratet – und es gelingt, die Agenten in eine Schlägerei mit den Hochzeitsgästen zu verwickeln, die es wiederum den Helden ermöglicht, ihre Flucht fortzusetzen.

Will man durchdringen, was geschieht, scheint es nötig zu sein, auf die Tatsache zurückzugehen, daß die Kunstauktion ebenso ein soziales Ereignis, eine *soziale Situation* ist wie eine Wahlversammlung, ein Nudistenkongreß und anderes, deren innere Regularien als Regeln der sozialen Welt, die der Film hervorbringt, definiert sind. Mit Hilfe von Aussagen der Ethnomethodologie, einer soziologischen Theorie, die in den 1960er Jahren in den USA entwickelt worden ist, will ich zunächst Aspekte der Strategie Thornhills und später dann der Zuschauerrezeption näher beleuchten. Die Darstellung folgt der Vorstellung einer *situationalen Analyse*, nach der filmische Szenen Strukturen von Handlungs- und Interaktionssequenzen adaptieren und zum eigenen Formenbau nutzen. Szenische Strukturen sind nicht identisch mit situativen Strukturen. Immerhin ist die Szene Segment einer diskursiven Einheit, sie ist Element einer Enunziation, ist *repräsentierte Situation* – und daß sie "ausgesagt" ist, daß sie "gezeigt" wird, daß sie eine Erzählung voranbringen soll: Das läßt sich an vielen Indizien festmachen. Situationale Analyse muß also mit beidem rechnen – daß sie in der Szene Situatives aufsucht und feststellt und zu-

gleich die Situation als eine ausgestellte, als ein funktionales Element des umgreifenden Textes begreift.

Ethnomethodologie

Die Ausentwicklung von Analysemethoden, die den besonderen situativen Qualitäten filmischer Szenen angepaßt ist, ist keine Aufgabe der Filmwissenschaft allein. Vielmehr scheint es angeraten zu sein, zu diesem Zweck über Fachgrenzen hinauszugehen und die Methoden von Nachbarwissenschaften für die Analyse des Films zu adaptieren. Die *Ethnomethodologie*, auf die ich mich hier stützen werde, gehört in die (phänomenologische) Soziologie. Sie scheint besonders gut dazu geeignet zu sein, die Szene als intentionales Handlungsfeld der Figuren zu modellieren, weil sie ein handlungsorientierter Ansatz der Mikrosoziologie ist, der die Sinnproduktion und das Alltagswissen der Interaktionspartner erforschen will [2]. Der Ansatz geht auf Arbeiten Harold Garfinkels, Harvey Sacks' und Aaron Cicourels zurück und wird als "Ethno-Methodologie" bezeichnet, weil

(1) die *Methoden* des Aufbaus von Alltagshandeln und Alltagswissen der Menschen

(2) mit der gleichen *Distanz* betrachtet werden wie die einer fremden Kultur.

Der Ausgangspunkt der Beschreibung (und des Verstehens) ist das Handeln der Akteure. Ihm liegt in der ethnomethodologischen Auffassung ein Regelgerüst zugrunde, das verankert ist in kollektivem Wissen über die Konventionalisierung von Handlungen. Handelt jemand in einer Situation, greift er auf dieses Wissen zurück, indem er ein Gefüge von Regeln aktiviert, das es ihm gestattet, im Rahmen einer *Situationsdefinition* zu agieren, in der auch die Tatsache, daß es andere in der Situation gibt, die mit wiederum eigenen Definitionen arbeiten, berücksichtigt ist [3]. Handeln ist darum nicht reflexhaft, sondern flexibel: Weil sich die Akteure in die Situation und die Situationsdefinition der Interaktionspartner hineinversetzen müssen. Die Methoden, die einer benutzt, der eine Situation definiert, eröffnen erst den Zugang zu Normen des Handelns, Regelgerüsten und dergleichen mehr über den individuellen Geltungsbereich hinaus. In zweierlei Hinsicht ist diese Vorüberlegung wichtig (und auch für eine Überlegung zu den rezeptiven Prozessen, die eine situativ-szenische Sequenz wie die Versteigerungsszene auslöst, und ihrer stofflichen Verankerung höchst bedeutsam):

(1) Indem Handlungen vollzogen werden, zeigen sie in ihrer Darstellung die Möglichkeit von sozialer Ordnung und gewinnen darin die wichtige Eigenschaft, soziale Stabilität anzeigen zu können. Zugleich umfassen sie eine beständige latente Störanfälligkeit, aus der Hitchcock in der Inszenierung der Versteigerung Kapital geschlagen hat. Verhaltensregeln werden im Vollzug der Darstellung generiert, mit dem Kontext vermittelt und stabilisiert (im Hinblick auf das Handlungsziel, aber auch auf die Akzeptabilität eines Verhaltens für die anderen). Die Ethnomethodologie legt daher Gewicht auf das *Wie* der Durchführung von Handlungen, weil sich darin die Rückbindung an Sinnhaftigkeit selbst findet. "Die Frage nach den Ursachen des Handelns wird nicht nur ignoriert, sondern gleichsam aufgelöst" (Weingarten/Sack 1976, 13).

(2) Ethnomethodologischer Beschreibung geht es um die "grammatische" Struktur der Handlungen. Der einzelne wird dabei nicht als determiniert angesehen, sondern als aktives, zielorientiertes Wesen, dessen Befindlichkeit und Intentionalität in das Darstellungs- bzw. Handlungsfeld hineinwirkt. Am gegebenen Beispiel: Thornhill jongliert in der Versteigerungssituation flexibel mit den situativen Erwartungen und Rollenzuschreibungen durch die anwesenden "Anderen"

und kann seine soziale Position aktiv gestalten. Thornhill ist lebendiges Beispiel gegen eine allzu starre Formulierung des Handelns durch die Rollentheorie: Rollen werden nicht zugeschrieben und eingenommen, sondern die Rollenerwartungen der anderen werden aktiv interpretiert, mit eigenem Wollen abgeglichen und schließlich in manifestes Verhalten umgesetzt [4].

Die Versteigerungsszene als Krisenexperiment

Wie jedoch lassen sich Alltagshandlungen untersuchen, die ja weitestgehend automatisch und ohne sprachlich-rationale Thematisierung vollzogen werden? Es liegt nahe, ihre "relative Stabilität" zu stören. Eine Regel wird dann greifbar, wenn sie verletzt ist (ähnlich Mehan/Wood 1976, 50) – es geht um *Störmanöver* (Wulff 1998a), die das alltägliche Gerüst der Normen und Konventionen dramatisieren und inszenieren. Besonders Garfinkel hat eine Methode entwickelt, selbstverständliche Orientierungen und Regeln im Alltag aufzudecken, die sehr nahe an das angrenzt, was sich in der Versteigerungsszene beobachten läßt: Das Prinzip der *Krisenexperimente* [5] basiert auf der Frustrierung und Irritierung eingespielter Verhaltens- und Norm-Erwartungen. Eine Störung der Interaktion kann das zugrundeliegene Regelgerüst offenlegen, weil so die Erwartungshaltung der Interakteure und das homogene Bild der Situation gebrochen werden.

Eine Zwischenbemerkung ist nötig, weil ich das Regelkonzept in zweifachem Sinn verwende: Regeln werden verstanden sowohl als Regeln des Verhaltens (Werte und Normen) als auch als Organisationsregeln der sozialen und institutionalisierten Situation "Kunstauktion". Die Regeln der Versteigerungssituation werden so zweifach stabilisiert. Einmal finden sich im Erfahrungswissen der Teilnehmer (und auch der Zuschauer) Schemata der Organisation ungestörter Versteigerungen und Pläne von deren gewöhnlichem Verlauf; und zum anderen werden Regeln der Versteigerung in den Handlungen und Verhaltensweisen der anwesenden Personen selbst dargestellt, aufrechterhalten und generiert. Je nach sozialer Position der Situationsteilnehmer hat deren Verhalten einen Einfluß auf Handlungsabläufe. Interaktionsteilnehmer besitzen je nach definierter Position unterschiedliche Regelkompetenz.

Thornhill führt ein Störexperiment durch, hatte ich gesagt und damit die These genannt, der ich die Argumente zu liefern versuche. Der Held verfolgt eine Strategie, die zu Komplikationen der Situation und zu Effekten führt, die denen ähneln, die man mit einem ethnomethodologischen Krisenexperiment produzieren kann. Ich will gleich im einzelnen zeigen, mit welchen "Zügen" Thornhill in die innere Ordnung der Versteigerung eingreift. Dabei sollte aber im Blick behalten werden, daß die Krise, die er anzettelt, Mittel zu einem anderen Zweck ist. Die Aufgabe, die der Protagonist zu bewältigen hat, ist diffizil und nach mehreren Seiten hin problematisch, bedarf also um so genauerer Durchführungskontrolle: Es geht darum, nicht so massiv zu stören, daß die Saalordner ihn aus dem Haus werfen – denn dann würde Thornhill in die Hände der Spione geraten, die ihn mit dem Tode bedrohen. Es geht darum, Zeit zu gewinnen, damit die Polizei geholt werden kann – also muß die Störung so massiv sein, daß sie geahndet werden kann. Thornhill hebt darauf ab, die einen Verfolger gegen die anderen auszuspielen, was einer Begründung bedarf und das Ergebnis einer "Zieloptimierung" ist: Zwar wird er (als Mörder!) auch von der Polizei gesucht, doch darf er ebenso sicher sein, daß sein Leben nicht in Gefahr ist, wenn er in deren Gewahrsam geraten sollte, wie auch, daß sie ihn gegen die Spione abschirmen wird.

Strategien betten einander ein und bilden Ketten und Gefüge. Ist die Optimierung des Gesamtziels der Rahmen, in dem der Held sich bewegt, stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln

das Rahmenziel erreicht werden kann. Thornhill wählt eine konkrete, auf die Gegebenheiten der Situation abgestimmte Handlungsstrategie, die man als *"Sticheln"* bezeichnen könnte: Eine Folge von partikularen, nicht unbedingt schwerwiegenden Störungen, die oft an der Grenze zur komischen Unterwanderung der Situation sind. Dabei wechseln sich Störungen Thornhills und Sanktionen der anderen Beteiligten ab: Es entsteht eine alternierte Sequenz von Handlungen und Gegenhandlungen, in der die Geltung der kollektiven Definition des Geschehens als "Versteigerung" zur Disposition gestellt ist.

Der Auktionator / Die Auktion

Das erste Angriffsziel der Störaktionen Thornhills ist der Auktionator, der die Position des "Regisseurs" der Kunstauktion innehat und eine institutionalisierte Rolle mit festen Erwartungen, Tätigkeiten und der höchsten Regelkompetenz einnimmt.

(1) Er ist zum einen die Mediatorfigur im Auktionsspiel, offeriert die Waren, organisiert das Bieten, erteilt schließlich den Zuschlag. Diese Teilrolle gemahnt an die des Schiedsrichters im Sport, der das Spielgeschehen organisiert und kontrolliert und dem die Macht zukommt, spielinterne Sanktionen zu verhängen.

(2) Er ist zum anderen der "Hausherr", alle Bieter der Auktion sind dagegen "Gäste". Auch in dieser Rolle ist er eine mit Macht ausgestattete Figur, die einen Störer mit gravierenden Sanktionen belegen könnte.

(3) Der Auktionator, dem Thornhill sich gegenübersieht, ist nun ein seriöser, zurückhaltender, äußerst höflicher, fast serviler Mann. Er ist geradezu geschaffen für die tückischen Angriffe Thornhills, weil er überhaupt keine Rollenflexibilität zu besitzen scheint. Das hängt eng damit zusammen, daß er offenbar mit einem inneren Widerspruch der Situation kaum umzugehen weiß, der in der ideologischen Verfaßtheit des Szenarios verankert ist – in den Höflichkeitsregistern, die hier gelten, kehrt sich die situative Machtverteilung nämlich um: Die fast servile Ehrerbietung, die den Bietern entgegengebracht wird, ist eine Achtungsbezeugung vor der Macht des Kapitals, das sie repräsentieren, aber auch vor der Tatsache, daß das Kapital hier zum Besitz und zur Pflege des Schönen eingesetzt ist.

Die Konfrontation Thornhills zielt notwendigerweise auch auf solche, der Situation selbst impliziten Beziehungs- und Abhängigkeitsverhältnisse der Beteiligten. Und sie zielt auf motivationale Bezüge, die die Teilnahme an Versteigerungen als eigene kulturelle Praxis konstituiert, in der Ästhetisches, Besitz und narzißtische Objektbeziehungen gleichzeitig ausgestellt sind und in der allein durch die Teilnahme an Ritual und Kodex eine *in-group* entsteht.

Die Rolle des Auktionators kann man nur aufschlüsseln, wenn man den *Bedeutungen des Auktionsrituals* auf die Spur kommt: Die Auktion von Kunstgegenständen bietet kapitalistisch orientiertem Bürgertum eine willkommene Gelegenheit, sowohl einen erlesenen Geschmack als auch den Vorgang der Preisabstimmung selbst zu zelebrieren. Hier ist ein Exkurs vonnöten: Das Besitzen von Kunstgegenständen ist Teil einer ökonomistisch begründeten Selbstdarstellungsstrategie der Bourgeoisie und manifestiert sich historisch in der Herausbildung des Kunsthandels (vgl. dazu immer noch Behrmann 1960). Verwiesen sei auf Bourdieus Überlegung, daß eine Klasse sich auch definiere durch ihr *Wahrgenommensein*, durch Selbstwahrnehmung wie durch die der anderen Klassen (1982, 754f), sowie seine allgemeinere Überlegung, daß Klassenzugehörigkeiten sich im Besitz besonderer Objekte oder Objektklassen ausdrücke. Kunstgegenstände

eignen sich ganz besonders für eine sowohl an individueller wie an klassenorientierter Darstellung interessierte Eitelkeit – handelt es sich doch oft um Unikate, um auratisierte Einzelobjekte, um ein ganz eigenständiges ästhetisch-soziales Bewertungssystem etc. Auf einer Kunstauktion wie der in NORTH BY NORTHWEST werden nicht Gegenstände des alltäglichen Lebens verkauft, sondern Kunstobjekte für den Kenner. Die Auktion selbst ist Gegenstand der Wahrnehmung, weil sie den Rahmen für die besondere Zuwendung zum Kunstobjekt bildet, sie ist selbst eins der Themen der Inszenierung. Hier wird im situativen Schema der Auktion und in den Verhaltensweisen der Beteiligten ein ästhetisches Schema des "Niveaumilieus" gefeiert. Der perfekte Ablauf und die vornehme Konventionalität sind Inhalt des Rituals selbst – der Tauschakt bildet nur die Grundlage für den Vollzug der Auktion, die ein Wertgegenstand in sich ist, eine Bühne des bürgerlichen Lebens.

Für das *Mise-en-Scène* ist das Wissen um die impliziten Bedeutungen einer derartigen Szene äußerst wichtig: Zelebriert wird durch die Anleitung des Auktionators, dessen vollkommene Höflichkeit intrinsisch wirkt. Der Zuschlag wird mit Namensnennung erteilt, denn der Auktionator kennt die Besucher, sie sind eine überschaubare und homogene Gruppe. Verdeutlicht wird das distinguierte Ambiente durch den perfekten Aufbau der Situation. Die Besucher verfolgen die Auktion mit Hilfe eines Kataloges, die Kunstobjekte werden von livrierten, farbigen (!) Dienern auf die Bühne vor das Publikum getragen, vorne links befindet sich ein Schreiber, der die Gebote notiert – und selbst die Telefonistin wählt mit dem Bleistift, um die Fingernägel nicht abzubrechen, als sie die Polizei ruft.

Umgang mit der Störung

Spielt man ein Spiel, vollzieht man ein Ritual, ganz global: folgt man einer Regel, besteht immer die Gefahr der Regelverletzung, der Regelübertretung. Sie wird – vor allem dann, wenn eine Schiedsrichterrolle definiert ist – mit einer Mahnung, einer (spielinternen) Strafe oder einem Spielverweis geahndet und gilt dann als erledigt. Regelverletzungen können auch scherzhaft vollzogen werden, mit einem Augenzwinkern, und werden dann oft ebenso scherzhaft "geahndet" (so entsteht ein "Spiel im Spiel", eine Interaktion, die in den Rahmen des Spiels selbst wieder eingebettet ist). Thornhills Aktivitäten könnte man als – groben – Scherz ansehen. Allerdings gibt er keinerlei Signale, daß er nicht ernst meine, was er tut, gibt vielmehr seinen offensichtlichen Verstößen und seinen Angriffen die Form ernsthafter Richtigkeit. Er macht es so unmöglich, sein Handeln einfach als Scherz zu markieren und es so aus der "eigentlichen Auktion" auszuklammern: Er zwingt den Auktionator zur Reaktion, weil der Rahmenbruch nicht "eingeklammert" und dadurch entschärft werden kann, sondern weil er offensichtlich eine absichtliche und ernstgemeinte Störung ist.

In der Strategie Thornhills ist einkalkuliert, daß das Geschehen ein öffentliches Geschehen ist und sich vor Publikum zuträgt. Wäre Thornhill allein mit dem Auktionator, könnte dieser den Angreifer als "verrückt" etikettieren und die Spieldefinition der Auktion aufkündigen. Dann wäre die Destruktion gelungen, das Spiel außer Kraft gesetzt, die vom Spiel abhängigen Rollen ausgesetzt. Jede weitere Attacke würde ins Leere gehen. So aber ist die Situation nicht aufzukündigen, dafür ist der institutionelle Rahmen zu dominierend und zu stark. Würde der Auktionator sein Amt niederlegen und die Auktion aussetzen, würde er sein Gesicht verlieren (abgesehen davon, daß er als Angestellter sogar dazu verpflichtet ist, die Auktion durchzuführen).

Die Rolle des (Saal-)Publikums ist verzwickt: Zum einen ist es in einer der beiden fundamentalen institutionellen Rollen von Anbieter und Käufer definiert. Aber eine Auktion ist nicht nur funktional vom *Tausch* her definiert, sondern auch ein *spektakuläres Ereignis* und schließlich ein *Spiel*, das Interaktionen zwischen Mitgliedern des Publikums umfaßt. Die homogene Gruppe des "Publikums" muß differenziert werden, weil es eine Menge von einzelnen ist, die von Fall zu Fall in ganz verschiedenen Teilrollen auftreten können. So kann jemand mit einem anderen im Publikum bei der Ersteigerung eines Objekts in eine intensive Interaktion eintreten (was sich meist im Hochschaukeln der Preise manifestiert), während alle anderen zu Zuschauern dieses öffentlichen Bietensduells werden. Die Bieter können in der nächsten Phase der Auktion wieder in ganz anderen Rollen auftreten. Es sei später auf das Publikum zurückgekommen, hier sei nur soviel festgehalten, daß es auf Thornhills Aktionen zunächst global und geschlossen ablehnend reagiert.

Dann aber hat Thornhill es (teilweise?) auf seine Seite gezogen – die Angelegenheit wird ins Komische gewendet und damit für die Situation und das ihr innewohnende autoritäre Prinzip eigentlich erst richtig brisant: Thornhill zieht den Auktionator samt Institution ins Lächerliche und bestreitet so seine Situationsmacht. Am Anfang war er nur ein Provokateur, ein Störer, den der Auktionator auch durch Saalordner hätte des Raums verweisen können. Nun aber spielt Thornhill eine Rolle, die zumindest von Teilen des Publikums gedeckt ist – und der Auktionator würde sich gegen das Publikum verhalten, würde er ihn zu ignorieren versuchen oder ihm mit manifester Gewalt zu Leibe rücken (was ihm im Rahmen des Hausrechts durchaus möglich wäre). Er steckt also in einem Dilemma: Übt er die ihm zustehende institutionelle Macht aus, verhält er sich gegen diejenigen, die die ideologische (und ökonomische) Macht besitzen.

Thornhill etabliert sich sehr schnell als Störer. Bereits in #11 sucht er sich relativ weit vorn in der 5. Reihe einen Platz, indem er die Sitzenden in die Reihe drängt. Mit dem ersten (Fehl-) Gebot Thornhills ist dann seine Tarnung als harmloser Besucher gefallen: Seine Demontage der Situation beginnt Thornhill in #17 bei der Versteigerung eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert. Effektvoll greift er an der empfindlichsten Stelle der Versteigerungsdramaturgie des Auktionators ein: Gewöhnlich beginnt der Auktionator, indem er ein Objekt vorstellt und anpreist. Es wird gleichzeitig auf der Bühne von seinen Assistenten präsentiert. Dann fordert er ein erstes Gebot oder nennt einen Mindestpreis. Jedes gegebene Gebot wird abgelöst durch ein höheres. Der Auktionator wiederholt für alle hörbar jedes Gebot und fragt nach einem höheren. Er verwendet dafür eingeschliffene Floskeln, aus denen sich Bestätigung oder Forderung nach einer Erhöhung herauslesen lassen. Wenn sich aus dem Zögern der Bieter ergibt, daß kein höheres Gebot erfolgen wird, dann erhöht der Auktionator noch einmal kurz die Spannung, indem er ein letztes Mal fragt. Mit dem dann erfolgten Zuschlag ist die Versteigerung des Objektes abgeschlossen und der Ablauf wiederholt sich. Den Ablauf dieser "Sägezahndramaturgie" stört Thornhill genau auf dem Höhepunkt:

> *Der Auktionator:* Letzte Chance!
>
> *Thornhill:* Fünfzehnhundert!
>
> *Der Auktionator (mit freundlichem Kopfnicken):* Aber man hat schon 2250 geboten!
>
> *Thornhill:* Ich sage trotzdem 1500!

Diesen ersten Verstoß Thornhills, die aufsteigende Sequenz der Preise zu durchbrechen und zu unterbieten, könnte vom Auktionator entweder als Unverständnis oder Unaufmerksamkeit des

Besuchers gewertet werden. Höflich vermutet der Auktionator darum einfach Unaufmerksamkeit, weist auf den Stand hin und entschuldigt den kleinen Fehler. Als Thornhill jedoch auf seinem Fehlgebot insistiert, ist die Besuchermenge entrüstet und der Auktionator straft ihn durch Nichtbeachtung: "Darf ich bitten fortzufahren!" Der zweite Versuch Thornhills, mit derselben Technik noch weiter zu unterbieten, mißlingt. Also bezweifelt er den Wert des Objekts - das zweite Störmanöver beginnt:

> *Thornhill:* 2250 für den alten Schinken?!

Abgesehen davon, daß allein die Wortwahl einen Verstoß bedeutet (man bezeichnet Objekte narzißstischer Zuwendung nicht als "alte Schinken"!), wird hier von Thornhill die Institution "Versteigerung" als solche angegriffen. Der Wert soll ja gerade ausgehandelt werden, kann also nicht objektiv sein und muß sich immer den Vorwurf der Unangemessenheit gefallen lassen. Man spricht jedoch nicht über diese strukturelle Preisunsicherheit. Der Angriff provoziert auch das Publikum - #27 zeigt, wie die stehenden Besucher bedrohlich (?) nähertreten. Der Raum verdichtet sich, die Atmosphäre scheint explosiv zu werden.

Als nächstes wird wieder ein Gemälde versteigert. Gerade hat der Auktionator das neue Objekt vorgestellt, als Thornhill bereits ansetzt:

> *Thornhill:* Woher wollen sie wissen, daß es keine Fälschung ist? Das sieht mir ganz danach aus!

Er greift hier die Seriösität des renommierten Auktionshauses an und weiß um die Heimtücke seines unhaltbaren Vorwurfs – immerhin geht es um die für den Kunsthandel so fundamentale Kategorie der "Originalität". Die Unterstellung wird verstanden und ist Anlaß für eine Maßregelung aus dem Publikum – Thornhill wird von einer älteren Dame angegriffen, die ihm mit gleicher Münze zurückzahlt:

> *Dame im Publikum:* Eins dürfte uns allen wohl klar sein, Sie sind keine Fälschung, Sie sind ein ganz echter Idiot!

Nur leise kann Thornhill sich bedanken (so daß für den Zuschauer der eigentliche Zweck des auffälligen Verhaltens noch einmal in Erinnerung gerufen wird). Auch der Auktionator verweist ihn an die Regeln der Auktion. Schließlich lenkt Thornhill ein. Beide Reaktionen, die der couragierten Frau und die des Auktionators, sind zu verstehen als versuchte Sanktionen, die Situation (Situationsdefinition, Rollengefüge, situative Machtverhältnisse) aufrechtzuhalten und sich gegen den Störer zu wehren. Jedoch schon wenig später setzt Thornhill erneut ein. Der Auktionator bekommt ein Gebot von 1100 Dollar und fragt:

> *Auktionator:* Wer sagt 13?

Die Antwort Thornhills – "13 Dollar!" – ist ein (billiger) Wortwitz und im Kontext der Versteigerungssprache ein (hier allerdings absichtlich begangener) Fehler des indexikalischen Bezugs auf das Versteigerungsschema. Elliptisierungen wörtlich zu nehmen, ist nun allerdings eine so elementare Technik des Wortwitzes, daß es Thornhill gelingt, dafür die Menge auf seine Seite zu ziehen. Die Situation mutiert für die Besucher zu einer karnevalistisch anmutenden Performance.

Der Übergang der Situation von einer "Auktion" in eine Charakteristik als "Travestie einer Auktion" ist im Sinne der Strategie Thornhills höchst effektvoll: Denn nun greift er die institutionellen Machtkonstellationen der Situation von innen her an, löst sie praktisch auf. Eine solche Attacke ist höchst bedeutsam - verliert die Situation die Atmosphäre von Vornehmheit und Ernsthaftigkeit, entgleitet sie dem Auktionator, gerät sie außer Kontrolle. Folgerichtig wird die Polizei gerufen (wie der Zuschauer aus dem Kontext erschließen kann). Der nächste Regelverstoß Thornhills, nicht der vorgeschlagenen Reihe von Geboten des Auktionators zu folgen, sondern sie unangemessen weit zu überbieten, setzt die dramaturgisch-situative Autorität des Auktionators noch mehr außer Kraft. Jeden Versuch einer Beschwichtigung, jedes Angebot, die Situation aufrechtzuerhalten, beantwortet Thornhill mit einem weiteren Regelverstoß, einer weiteren Erhöhung seines Gebots. Schließlich:

> *Thornhill:* 2500. Ist doch egal, von wem sie das Geld bekommen!

Am Ende unterstellt er also der Auktion das Motiv der Habgier, verletzt die Regel, nach der Objekte auf einer Auktion als Objekte einer narzißtischen Zuwendung des Käufers geachtet werden, und verstößt protzig gegen das Gebot vornehmer Zurückhaltung. Das ist interessant, weil Thornhill auf mehreren verschiedenen Ebenen "stört":

(1) einerseits in einem eher "technischem" Sinne (z.B. Nichtbeachten der Reihenfolge des Bietens und solcher syntaktischer Regeln, daß das folgende Gebot höher ausfallen müsse als das vorhergehende),

(2) andererseits zielt er auf Konstitutionsbedingungen der Situation überhaupt, auf Werte und Normen, die auf einer Metaebene ein Regelgerüst des Verhaltens der Situationsteilnehmer bilden.

Wie schon gesagt: Als es Thornhill gelingt, einen Pakt mit dem Publikum zu schließen, das die karnevalesken Züge seines Handelns wahrzunehmen beginnt, neigt sich der "Machtkampf" zwischen Protagonist und Auktionator zugunsten des ersteren. Das ist interessant, weil die Aktionen Thornhills auch die Charakteristik einer zutiefst *ästhetischen* Aktivität tragen, in manchem verwandt der Strategie der Aktionskunst und des *happenings* als einer Ästhetisierung solcher Objekte und Situationen, die eigentlich nicht ästhetisch konstituiert sind. Die Störung deckt Machtstrukturen auf, macht sie greifbar, angreifbar und zugleich lächerlich. "Karnevalisierung" hat Michail Bachtin diese Technik genannt.

Die Versteigerungs-Szene ist unter sehr unterschiedlichen Aspekten lesbar: Sie ist eine *trapped man*-Szene und zeigt einen Mann, der eine zunächst paradox anmutende Strategie wählt, um einer Falle zu entrinnen. Sie ist eine Inszenierung eines in Gang gesetzten Krisenexperiments, in dem eine institutionelle Situation einer Stör-Strategie ausgesetzt wird, an deren Ende der Störer handfest sanktioniert wird. Und sie ist zum dritten schließlich eine komische Travestierung eines institutionellen Formats, dessen Demontage lustvoll verfolgt werden kann. Aus al-

len drei Aspektivierungen, die das Material trägt, resultieren unterschiedliche Rezeptionshaltungen und -effekte, die einander überlagern und ergänzen. Die Lächerlichkeit, der die Akteure ausgesetzt werden, ist aber natürlich von Sympathie getragen, zeigt sich das Bürgertum doch offensichtlich dazu in der Lage, einer komischen Modulation einer Auktion zu folgen, Komik zu erkennen und nicht allein als Störung zu identifizieren.

Der Zuschauer als Laiensoziologe

Im weiteren Verlauf eskaliert die Auktionssituation ganz im Sinne der strategischen Überlegungen Thornhills, so daß am Ende das Situative wieder in den Hintergrund, das Narrative in den Vordergrund treten kann: Der Auktionator läßt sich nicht auf das überhöhte Gebot Thornhills ein und erteilt den Zuschlag bei 1200 Dollar, obwohl Thornhill bereits 3000 Dollar bietet. Daraufhin wirft Thornhill der Auktion Schiebung vor. Der Schreiber kommt auf ihn zu und will ihn höflich, aber sehr bestimmt aus dem Raum weisen. Mit einem Blick nach hinten vergewissert sich Thornhill, daß die Polizei gerade den Saal betritt, und versetzt dem Mann einen Kinnhaken. Er handelt so drastisch, damit ihn die Polizei auch wirklich abführt und nicht nur verwarnt. Wiederum stützt er sich auf eine verdeckte Handlungsregel des Versteigerungsszenarios: Grundsätzlich ist Körperlichkeit – und vor allem tätliche Auseinandersetzung – im distinguierten Kunstmilieu verpönt. Der Modus des interpersonellen Verkehrs selbst wird außer Kraft gesetzt, wenn einer zum Mittel der Schlägerei greift. Die Menge ist angesichts der neuen Attacke auf den situativen Rahmen entsetzt, ein Tumult entsteht. Die Polizei löst die am Boden Kämpfenden und führt Thornhill ab [6].

Neben der strategischen Funktion, die die Eskalation im Zusammenhang mit Thornhills Plan hat, läßt sich auch eine übergeordnete Funktion vermuten. Hitchcock läßt mehrfach einzelne Schlüssel-Szenen in NORTH BY NORTHWEST mit Hilfe einer chaotischen Zuspitzung der Situation enden. Nicht nur die Maisfeldsequenz, auch das spätere Wiedersehen mit Eve Kendall im Restaurant und die Verfolgung am Mount Rushmore enden in einer Eskalation der Situation. Möglicherweise spielt diese dramaturgische Strategie mit einem kathartischen Moment beim Zuschauen, das Spannung in kognitiver und emotionaler Hinsicht löst, um Raum für den Übergang auf die narrative Weiterentwicklung der Geschichte zu schaffen. Die Eskalation zur Schlägerei bekommt aus dieser Sichtweise für den Zuschauer eine spannungslösende Funktion, so daß er die Situation neu bewerten kann.

Die im äußeren Rahmen entwickelte Spannungskonstellation wird auch für Thornhill gelöst. Er entkommt den Verfolgern ein weiteres Mal. Thematisiert wird das Problem der Falle noch einmal in der letzten Einstellung, als sich Tornhill sarkastisch und süffisant an einen seiner Verfolger wendet:

> *Thornhill:* Tut mir leid, vielleicht klappt's beim nächsten Mal!

Die Äußerung ist im übrigen auch deshalb interessant, weil sie einen metadiskursiven Hinweis auf die episodal-serielle Struktur des Films enthält ebenso wie auf ein "sportliches" Motiv, das den Verfolgten im Wettkampf mit den Verfolgern faßt und damit auch auf das mehrfach angesprochene komödiantisch-märchenhafte Moment des Films verweist: Der Held wird einer Kette von Proben ausgesetzt, die er mit Mut und Intelligenz besteht.

Es galt zu zeigen: Der Unterboden, auf dem sich die verschiedenen stofflichen Schichten des abgebildeten Geschehens aufrichten, verweist am Ende unmittelbar auf alltägliches Wissen um das Funktionieren situativen Handelns. Das Krisenexperiment bringt soziologische Forschung und alltagspraktisches Handeln (resp. Wissen über seine Struktur [7]) zusammen. Wenn die Versteigerung das situative Feld des Experiments ist und wenn Thornhill ein Störer ist, der die Aufgabe hat, die Situation in eine Krise zu treiben, dann nimmt der Zuschauer *die Position des soziologischen Beobachters* ein und ist in der Lage und dazu aufgefordert, die Störungen nachzuvollziehen und die Methoden zu umschreiben, die mittels der Krise aufgedeckt werden. Wenn die Annahme richtig ist, daß sich die Darstellungsfunktion des Films im Entwurf einer stofflichen Ganzheit erfüllt, und wenn es richtig ist, daß sich die *situative Schicht* einer Szene rückbezieht auf Prinzipien der Organisation des Alltagslebens und -handelns, dann ist eine Aktivität des Zuschauers darauf gerichtet, die intentionale Kontur des Handlungsraumes im Rückgriff auf sein Wissen um die Hervorbringung der Alltagsstrukturen nachzuzeichnen. Das hat nur bedingt mit empathischen Prozessen zu tun und ist von "Identifikation" wohl völlig abzulösen. Es geht um die *Simulation* von Handlungsorientierungen und Situationsdefinitionen abgebildeter Akteure [8].

Die flexiblen Fähigkeiten der sozialen Wahrnehmung, die den Zuschauer in seinem Alltagsleben bestehen lassen, werden auch in den Prozessen der Rezeption aktiviert. Um dargestellte Situationen wahrzunehmen, nimmt der Zuschauer auf dem Hintergrund eigener Erfahrungen und Annahmen Interpretationen und Definitionen vor, die ein Verstehen der intentionalen Dimensionen des Dargestellten überhaupt erst ermöglichen. Der Laie hat dabei tendenziell die gleiche methodische und analytische Kompetenz wie der Soziologe. Mit Hilfe interpretativer Verfahren ist der Zuschauer in der Lage, mit nicht zu unterschätzender Geschwindigkeit und Flexibilität komplexe Situationen, deren Aufbau, Regelgerüste und vor allem Abweichungen von den Regeln wahrzunehmen. Basisregeln der sozialen Wahrnehmung und Interaktion [9] sowie die Prinzipien der *Indexikalität* und der *Reflexivität*, die das Oberflächengeschehen einer Situation rückbinden an typifiziertes Wissen, gelten auch in der Filmrezeption und stellen die sozialen Schemata bereit, die das abgebildete Geschehen als sinnhafte, interpersonale Interaktion erschließen.

Ein Exkurs zu einigen Grundlagen des soziologischen Forschungsprogramms der Ethnomethodologie (die zugleich zu einer daraus abgeleiteten Rezeptionstheorie gehören) scheint mir hier nötig zu sein. Es geht mir im wesentlichen um die beiden Schlüsselkonzepte der "Indexikalität" und der "Reflexivität".

(1) Erscheinungen müssen sowohl vom Laien als auch vom Soziologen im Zusammenhang interpretiert werden, damit ein Umgehen mit sozialer Realität möglich ist. *Indexikalität* beschreibt die Kontextabhängigkeit der Handlungen ebenso wie ihren Zusammenhang mit einer Ebene von Muster- oder Schemawissen über Handlungen. Die konkrete Handlung wird als "Dokument", als Manifestation eines zugrundeliegenden Musters angesehen. Manifeste Handlung und Muster bedingen einander wechselseitig - "Indexikalität" ist die Bezeichnung für diese gegenseitige Abhängigkeit. Das Muster ist nun aber nicht als vorgefertigtes Klischee anzusehen (wie eine allzu simple Auffassung von Schematheorie es suggerieren könnte), sondern wird in der Interpretation von Handlungen erst gebildet. Es handelt sich um transitorische Größen, Heuristiken, mit denen es möglich ist, manifestes Verhalten mit sozialem Sinn und sozialer Ordnung zusammenzubringen. Die Interpretation dieser Erscheinungen ist kontextgebunden und wird subjektiv vollzogen.

(2) Indem Situationen wahrgenommen und damit interpretiert oder gar beschrieben werden, konstituieren sie sich und werden damit handhabbar. Auch ohne daß solche Handhabungen versprachlicht würden, repräsentieren sie doch die Situation und stellen sie dar. Über die Darstellungsweise der Akteure werden Situationen erkennbar und vertraut, gewinnen an Wirklichkeit unabhängig vom Akteur und können beobachtet werden. Im Verständnis der Ethnomethodologie meint *Reflexivität* die Konstitution der Situation im Vollzug der Darstellung von Handlungsweisen. „Reflexivität“ wird oft in einem verwandten Sinne gebraucht, allerdings bezogen auf die Bewußtheit des kommunikativen Verhältnisses - auch hier konstituiert sich die Rezeptionssituation erst in ihrem Vollzug als beschreibbare Größe und auch hier erfüllen sich erst dann die Präfigurationen einer Sinnzuweisung, die im Text angelegt sind. Die im indexikalischen Wechselverhältnis von Muster und aktueller Handlung angelegte Reflexivität bezieht manifestes Geschehen auf bekannte Typen, macht sie so als zumindest strukturell vertraute Alltagsgeschehnisse deutbar.

Natürlich läßt sich diese Abhängigkeit auch in Kategorien hermeneutischer Beschreibung fassen. Wichtig ist, daß hier der Schlüssel zu einer Begründung von *Intersubjektivität* (oder zumindest von "Übersubjektivität") liegt. Weingarten/Sack schreiben dazu: "Diese reflexiven Verfahren konstituieren die sozialen Situationen, machen sie scheinbar von dem einzelnen Akteur unabhängig existierend und somit in einer bestimmten Weise beobachtbar. Hierzu verwenden die Mitglieder außerhalb der Handlungssituation verankertes Wissen, um es in Handlungskontexte einzubringen und somit die jeweilige soziale Realität zu konstruieren" (1976, 18). Es ist deutlich, daß auch das Konzept der *Intertextualität* mit einem solchen Konzept des Reflexiven vereinbart werden kann.

Wenn ich hier von einer *Simulation* der sozialen Prozesse auf der Leinwand und der ihnen innewohnenden "inneren Bilder" der Akteure spreche, will ich auch darauf hindeuten, daß wir es mit Prozessen der Erschlüsselung abgebildeter sozialer Wirklichkeiten zu tun haben, die ein kognitives Fundament haben. Eine emotionale Ebene der Interaktion und auch der Nachzeichnung der Interpretationsleistungen abgebildeter Akteure ist damit nicht ausgeschlossen (und ja eine wichtige Funktion des Spannungserlebens). Emotionen sind in ihren Bedeutungen abhängig von Situationsdefinitionen, vom sozialen Kontext. Sie unterliegen Mustern und Deutungen, die sie regulieren. Sie werden nicht reflexhaft je nach Situation aktualisiert, sondern sind abhängig von interpretativen Tätigkeiten der Beteiligten. Erst der Interpretationsprozeß macht Emotionen verfügbar und erlernbar (vgl. Krotz 1993). Zur Reziprozitätsannahme gehört im Alltagsleben auch die Einsicht in die Emotionen des anderen. Will man diese Überlegung auf den Zuschauer und seine Rezeptionsleistungen übertragen, muß man ihm zumindest abfordern, den betrachteten Situationen Bedeutung zuzuschreiben und auf der Grundlage dieser Bedeutung sozial erwartete und zulässige Emotionen abzuleiten (und gegebenenfalls zu simulieren). Emotionen werden in dieser Sichtweise als Aktivierungspotential betrachtet, das erst durch Bedeutungszuweisung als "Schmerz", "Angst", "Freude" usw. empfunden wird. Eine Situation wird so auch deshalb als erregend oder als spannend empfunden, weil der Zuschauer anhand nachvollzogener Situationsdefinitionen die emotionale Erregung auch als situativ angemessen definieren kann [10].

Die Untersuchung der emotionalen Dimensionen der Versteigerungsszene stößt schnell auf ein ganzes Bündel von Bedingungen, die zum Teil eng mit der Perspektivierung des Geschehens durch den Protagonisten zusammenhängen:

* Die Einsicht in die prekäre Lage des *trapped man*;

* die Einsicht in den Sinn seiner Strategie, sich durch Auffälligkeit der tödlichen Falle zu entziehen;

* das Wissen um die unangenehme Rolle des Störers;

* die emotionale Bewertung von sozialer Auffälligkeit;

* die negative Belegung unangemessenen Verhaltens;

* die Angst vor Ausgrenzung und Sanktion;

* und auch die komplementären Rollen lassen den Schluß auf emotionale Befindlichkeiten zu: die Unruhe und Ratlosigkeit des Auktionators angesichts einer so unsäglichen Kette von Störmanövern;

* die Entrüstung über die Umdefinition des Geschehens bei einigen Gästen, die sich als Zurechtweisung Luft macht;

* usw.

Zur Teilnahme des Zuschauers am Leinwandgeschehen gehört auch, daß er zu den Leinwandfiguren durch Empathie geleitete soziale Beziehungen aufbaut und gegebenenfalls sogar mit ihnen in eine Interaktion eintritt. Wird der Zuschauer direkt adressiert, wird er in eine *parasoziale Interaktion* einbezogen. Steht der Zuschauer einer diegetisch geschlossenen Erzählwirklichkeit gegenüber, müssen den Figuren dennoch Motive attribuiert werden, Handlungsabsichten müssen erkannt und bewertet und die gegenseitigen Bilder der Figuren nachgezeichnet-nachempfunden werden – es finden sogenannte *vikariierende Prozesse* zwischen Zuschauern und Figuren statt. Ich will dem hier nicht nachgehen, nur vermerken, daß sich die Untersuchung parasozialer und vikariierender Prozesse mit Hilfe eines Simulationsmodells präzisieren läßt. Die Erforschung dieser Prozesse steht noch ganz am Anfang, ich hoffe aber, gezeigt zu haben, daß sich aus der Untersuchung der Darstellungsfunktion des Films und der darauf bezogenen Leistungen des Zuschauers Ansatzpunkte für eine Modellierung der Rezeptionsprozesse gewinnen lassen.Die These, der ich zuzuarbeiten versucht habe, noch einmal *in nuce*:

(1) Eine *Szene* ist vielfältig mit dem textuellen Kontext verbunden, ist Element der *narrativen Struktur* und Produkt dramaturgischer Überlegungen. Aber sie umfaßt auch eine *situative* Ebene, weist darin zurück auf Ordnungs- und Organisationsformen alltäglichen Handelns und Interagierens.

(2) Einige Elemente der Beispielszene habe ich als soziologisches *Krisenexperiment* aufgefaßt, das drei verschiedene Aspekte umfaßt: Zum einen ist die Szene *spannend*, weil sie zeigt, wie ein Protagonist einer tödlichen Falle entweicht. Zum zweiten ist sie *komisch*, weil der Protagonist eine rituelle Situation destruiert und ein interaktives Spiel zurückführt auf leiblich-unmittelbare Auseinandersetzung. Zum dritten ist sie *analytisch* und Material für soziologische Analyse, weil sie das implizite Gefüge von Autorität und Ritual, Eitelkeit des Kapitals und Käuflichkeit der Kunst aufdeckt und greifbar macht.

(3) Der *Zuschauer* kann in seiner Kompetenz, Situationen nachzuvollziehen und zu verstehen, mit einem *Laiensoziologen* verglichen werden, dessen methodische und interpretative Fähigkeiten in kompetentem Alltagshandeln verankert sind.

Anmerkungen

[1] Ich danke Ulrich Willms für zahlreiche Hinweise.

[2] Als wichtigste deutschsprachige Überblickswerke über das Forschungskonzept vgl. neben Weingarten/Sack (1976) auch Bielefelder Soziologen (1973) und Bergmann (1994).

[3] Zur "Definition der Situation" vgl. Dreitzel 1980, 103ff; Buba 1989, 121f.

[4] Zum Rollenbegriff siehe Dreitzel 1980, 43ff.

[5] Oder auch der *Inkongruitätsverfahren*; vgl. dazu Mehan/Wood 1976, 49ff, die das Verfahren unter dem Rubrum "Fragilität von Realitäten" behandeln.

[6] Es gehört zur Rafinesse der Inszenierung Hitchcocks, daß er die Bereitschaft zum körperlichen Einsatz an den Vertretern des Auktionshauses differenziert vorstellt: Abgesehen von dem Auktionator sind die anderen Figuren des Auktionshauses ganz anders konturiert: Der neben dem Auktionator stehende Stellvertreter ist äußerst ungehalten über Thornhills Benehmen und fährt relativ schnell aus seiner Haut (deshalb auch wird er es wohl nie zum leitenden Auktionator bringen!). Ein "Mann der Tat" ist auch der Schriftführer, der Thornhill dann schließlich hinausbefördern will.

[7] Ein "Individuum" ist in der Sicht der Ethnomethodologie "ein kompetent Handelnder, dem es möglich ist, in den alltäglichen Handlungssituationen seine Wissenssysteme reflexiv, methodisch und situationsbezogen zu gebrauchen" (Weingarten/Sack 1976, 20). In einer anderen Formulierung: "Diese [alltäglichen] Praktiken [des Handelns und des Interpretierens von Handlungen] bestehen [...] in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Sätze von Alternativen zu sammeln, in den Methoden, den Tatsachengehalt von Informationen auszumachen, zu testen und zu verifizieren, in den Methoden, Darstellungen der Umstände von Wahlmöglichkeiten und tatsächlichen Wahlentscheidungen zu geben und schließlich in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Konsistenz, Kohärenz, Wirksamkeit, Effizienz, Geplantheit und andere rationale Eigenschaften einzelner und gemeinsamer Handlungen zu bewerten, hervorzubringen, zu erkennen, sicherzustellen und durchzusetzen" (Garfinkel/Sacks 1976, 130). Ohne dem hier nachgehen zu können und zu wollen, gehe ich davon aus, daß diese Kompetenzen sowohl den Akteuren zugeschrieben werden können (und müssen) wie auch das Handwerkszeug bilden, mit dem Zuschauer die alltäglichen Interpretationsleistungen rekonstruieren (oder simulieren; vgl. dazu Wulff 1994, 113), die abgebildete Figuren in ihren *settings* erbringen.

[8] Ich habe an anderer Stelle die "Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur", die auch und gerade dann erfolgen muß, wenn der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor der Figur hat, als Bestimmungselement von *suspense* vorgeschlagen (1994, 113).

[9] Basisregeln (vgl. Cicourel 1973, 167) versetzen die Interaktionspartner in die Lage, Interaktionen aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Sie bieten Idealisierungen, Unterstellungen idealer Sachverhalte, auf deren Basis die Übernahme von Rollen erst möglich wird. Insbesondere handelt es sich um die Annahme einer *Reziprozität der Perspektiven*, die Sprecher und Hörer davon ausgehen läßt, "daß ihre wechselseitigen Erfahrungen aus der Interaktionsszene dieselben sind, selbst dann, wenn sie den Platz des jeweils anderen einnehmen" (Cicourel 1973, 176; vgl. ebd. 176ff). Reziprozität sichert nicht nur die intersubjektive Verstehbarkeit alltäglicher Aussagen und bildet eine Bedingung für alle Kommunikation, sondern bindet auch soziologische Forschung zurück an soziales Alltagshandeln. Den Gesellschaftsmitgliedern muß in ihrem alltäglichen Handeln eine soziologische Kompetenz unterstellt werden. Sie verfügen über Methoden der Aufrechterhaltung und Entwicklung von Situationen und haben dies gleichsam im alltäglichen Umgang eingeübt.

[10] Die filmische Induktion (eigentlich handelt es sich um *Abduktionen*, was ich hier aber nicht weiter vertiefen will; vgl. dazu Wuss 1993, 326f, passim) von "Emotionen" ist natürlich höchst komplex, weil es nicht nur situative, sondern auch narrative Bedingungen und metanarratives Wissen sind, auf die der Zuschauer Bezug halten muß. Die Länge des Films und die Tatsache, daß wahrscheinlich der Protagonist nicht zu Anfang sterben wird, sind zwei derartige - kognitive - Wissenselemente, die in die Emotionsabduktion eingehen können. Die Lage verkompliziert sich, wenn man annimmt, daß "Emotion" auf situativer Ebene etwas anderes ist als eine Emotion, die mit narrativen Episoden wie "Flucht" oder "Sich Verstecken" kombiniert sind.

Literatur

Behrmann, S.N. (1960) *Duveen und die Millionäre. Zur Soziologie des Kunsthandels in Amerika.*

Reinbek: Rowohlt (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 108.).

Bergmann, Jörg (1994) Ethnomethodologische Konversationsanalyse. In: *Handbuch der Dialoganalyse.* Hrsg. v. G. Fritz & Franz Hundsnurscher. Tübingen: Niemeyer, S. 3-16.

Bielefelder Soziologen (1973) *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. 1.2.* Reinbek: Rowohlt (Rororo Studium. 54/55.).

Bourdieu, Pierre (1982) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt: Suhrkamp.

Buba, H.P. (1989) Definition der Situation. In: *Wörterbuch der Soziologie*. Hrsg. v. Günter Endruweit & Gisela Trommsdorf. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag/Enke, S. 121-122.

Cicourel, Aaron (1973) Basisregeln und normative Regeln im Prozeß des Aushandelns von Status und Rolle. In: *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Bd. 1: Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie.* Hrsg. v. einer Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen. Reinbek: Rowohlt, S. 147-188.

Dreitzel, Hans Peter (1980) *Die gesellschaftlichen Leiden und die Leiden an der Gesellschaft*. 3. Aufl. Stuttgart: Enke.

Garfinkel, Harold / Sacks, Harvey (1976) Über formale Strukturen praktischer Handlungen. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 130-176.

Krotz, Friedrich (1993) Emotionale Aspekte der Fernsehnutzung. Konzeptionelle Überlegungen zu einem vernachlässigten Thema. In: *Fernsehshows: Form- und Rezeptionsanalyse.* Hrsg. v. Hans-Otto Hügel u. Eggo Müller. Hildesheim: Universität Hildesheim, S. 91-119 (Medien und Theater. 1.).

Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 29-63.

Weingarten, Elmar / Sack, Fritz (1976) Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 7-26.

Wulff, Hans J. (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.

--- (1998) Semiotik der Filmanalyse: Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse. In: *Kodikas/Code* 21 [i.Dr.].

--- (1998a) Störmanöver. In: *Paragrana* 7,1, S. 215-220.

Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß.* Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).

Die Frau auf den Schienen: Eine Etüde

Geschichten sollen spannend sein. Was was macht sie spannend? *Kontextvariation* ist eine elementare semiotische Technik, mittels derer Sinnhorizonte ausgelotet werden können. Man kann den dramatischen Potentialen einfacher Szenen nachspüren oder die Affinität von Szenarien zu genretypischen Kontexten erproben und dergleichen mehr. Will man an die relevanten Daten und Bestimmungen, die eine Szene spannend machen, gelangen, so bringt die Veränderung des Materials Einsichten und Anlässe zum nachdenken. Man gewinnt Einsicht in das Arsenal der dramaturgischen Techniken, die dem Erzähler zur Verfügung stehen, den Zielaffekt zu steuern, ihn zu stabilisieren, das Gefühl zu intensivieren oder auch zu irritieren.

Die *Technik der Variation und Expansion* von Kontexten bietet sich also als eine durchaus geeignete Methode an. Hören wir Jose und Brewer mit einem Beispiel:

> We claim that suspense is not merely uncertainty about the outcome. A story may describe someone discovering a damp book of matches in a forest. The uncertainty of whether a match will strike does not by itself cause suspense, but if the discoverer is a hiker lost in a blizzard, then uncertainty would be likely to cause suspense. The difference is that in the second case the outcome constitutes a significant consequence for the character (1984, 912).

Das Beispiel zeigt, daß die Szenenbeschreibung „Eine Person im Wald“ kein Spannungsszenario exponiert, die Beschreibung „Eine Person, die sich im Schneesturm verirrt hat“ dagegen wohl.

Hier schließt sich der Kreis: „Spannend“ erscheint eine Lagebeschreibung dann zu sein, wenn sie einen Protagonisten in einer Problemsituation darstellt, in der die Person in großer Gefahr schwebt. Die Situation darf nicht abgeschlossen sein; vielmehr ist sie am vollständigsten und effektivsten, wenn Problem und Gefahr gerade in aller Deutlichkeit exponiert worden sind. Der Zuschauer extrapoliert aus solchen Lagebeschreibungen einen Problemlöseraum und baut ein Erwartungsfeld auf, in dem die möglichen weiteren Entwicklungen der Situation vorauskalkuliert und gewichtet werden. Offenbar ergibt sich hier eine Korrespondenz zwischen den Zuständen der erzählten Welt und den gedanklichen Aktivitäten von Zuschauern: Denn natürlich befinden sich auch die abgebildeten Personen in einer Problemsituation, auch sie müssen den weiteren Verlauf abschätzen und sich darauf bezogen verhalten.

Ähnliches gilt für alle anderen Arten der affektuellen Bindung.

Natürlich: Die Schließung ist mehrfach strategisch orientiert. Das hat mit der zeitlichen Dimension der Affekte zu tun: Ein Affekt kann sich nur ausbreiten, wenn der Zuschauer die gegebene Information auf die weiteren Entwicklungsmöglichkeiten hin abklopft. Wehmütige Trauer über eine auseinandergegangene Liebe kann nur dann zum dominierenden Affekt werden, wenn einer der beiden Partner tot ist, für immer in der Fremde verlorenging oder sich gar als Geschwister des anderen herausstellt. Ist der eine der beiden aber nur schmollend und gekränkt davongegangen, besteht weiter Hoffnung auf ein erneutes Zusammenfinden des Paares.

Und eine metadramaturgische Komponte ist auch noch im Spiel. Es macht einen Unterschied, ob ein Konflikt am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Geschichte steht. Steht er gegen Ende der Geschichte, darf der Zuschauer erwarten, daß der Knoten eng geschürzt wird, daß das Geschehen sich dramatisch zuspitzt und das alles auf eine terminale Lösung hinauslau-

fen wird. Am Ende einer Geschichte darf man auch eine letzte Straffung der affektuellen Erregungskurve erwarten, das gehört zur Dramaturgie dazu.

Wie läßt sich dieses operationalisieren? Mit einfachsten und eigentlich naheliegenden Mitteln. Ich zeige meinen Probanden den Anfang eines Films. Sie sollen zusammenfassen, was sie gesehen haben – und sie sollen den weiteren Fortgang und den Schluß des Films entwerfen-erfinden. Ich variiere die Angabe darüber, wie lang der Film ist; die erste Gruppe hört, daß es sich um einen 50- oder 60minütigen Fernsehfilm handele, die zweite wird dagegen auf einen 90-Minüter vorbereitet (zuzüglich der Werbeunterbrechungen). Ich hoffe, daß für die ersten der Punkt erreicht ist, in den *showdown* einzusteigen und das tatsächliche Ende zu skizzieren; ich hoffe, daß für die zweite Gruppe die folgende Entwicklung nur ein Durchgangsstadium ist, daß also auch die Affekt-Tendenzen der Erzählung auf ein weiteres Danach orientiert sind. Es wird nötig sein, die Instruktion sehr genau zu formulieren (Beschreiben Sie die nächste Szenenfolge! Beachten Sie die Länge des Films!).

Gegeben sei das folgende *Grundszenario*, ein einziges Bild: Eine junge Frau liegt bewußtlos auf einer Eisenbahnschiene. Wie schon gesagt: Das Bild soll hier als Ausgangspunkt für das Bilden von Hypothesen, den Entwurf von Erwartungen dienen – es ist aber auch in die andere Zeitdimension der Erzählung geöffnet: Wie kommt die junge Frau in diese Lage? Wer hat sie auf die Schienen gelegt? Welcher vorangegangene Konflikt kann eine derartig drastische Konsequenz haben? Die *Vorgeschichte* des Bildes ist mindest so interessant wie die Frage, was weiterhin geschehen wird. Wird nur das Ausgangsszenario unseres Gedankenspiels angeboten, nichts geschieht, wird der Zuschauer also auch nicht nur gelangweilt sein, richtet sich seine Neugierde eher auf das Vorhergehende denn auf die Szene selbst. Diese Dimension einer fragenden Aneignung des Bildes bleibt in allen anderen Varianten erhalten.

(1) Gegeben sei also das Grundbild ohne jede weitere Information. Die junge Frau könnte *eventuell* überfahren werden, *sollte* sich alsbald ein Zug nähern. Kein weiterer Kontext also – die Möglichkeiten dessen, was passieren kann, sind sehr unpräzise und offen. Allerdings hat die kleine Szene einen *Entwicklungshorizont*, der die Möglichkeit der kommenden Gefahr in sich trägt. Eine junge Frau, die in einem Straßencafé sitzt und einen Kakao trinkt, wird diesen Hof kommenden Geschehens nicht wachrufen können.

Natürlich: die Interpretation derartiger Szenenbilder fußt ganz wesentlich auf einem allgemeinen und diffusen *Weltwissen*. Es umfaßt Wissen über Routinen und Orte, über die Sinnhorizonte des Handelns, über die Realität des Wünschens, über Institutionen und Normen, kurz über alles, das zum normalen Wissen gehört. Dazu gehört auch das Wissen um die *narrativen Potentiale* von Objekten und Szenen, das ist für unseren Zweck wichtig. Jemand, der zur Wohnungstür herausgeht, wird kurze Zeit später wahrscheinlich auf der Straße sein, und möglicherweise wird er dann zur U-Bahn oder zum Auto gehen. Routine eben. Hierzu ist auch Bordwells Beispiel des Radwechsels sehr treffend: „Sie fahren auf der Landstraße und sehen ein Auto mit einem platten Reifen; ein Mann öffnet gerade den Kofferraum des Autos. Ohne jede bewußte Überlegung nehmen Sie an, daß er der Fahrer ist und daß er Werkzeug und Ersatzreifen oder beides aus dem Kofferraum herausnehmen wird“ (Bordwell 1992, 6). Weltwissen als das Naheliegende und das Normale. Aber die Normalität hat Ränder, Schnittstellen in das Reich der Geschichten. Der zur Wohnungstür Herausgegangene trifft auf ein Mädchen, das seinen Alltag durcheinanderbringt und ihn am Ende zu einem anderen macht. Der Radwechsler ist auf der Flucht, er wird einen Polizisten erschießen und am Ende selbst tot sein. Auf die Ränder des Normalen zielt das Erzählen, Erzählung und Drama setzen das Unspektakuläre des normalen Le-

bens voraus - und auch Variationsübungen spielen so mit den Bedingungen der Normalität und ihrer Überschreitung.

(2) Ein Zug nähert sich. In diesem Fall wäre die antizipierende Hypothese bereits präzisiert: Wacht die junge Frau nicht bald auf, dann wird sie der Zug erfassen und überfahren. Immerhin: es besteht aber noch die Möglichkeit, daß sie erwacht und sich – in einer *last minute's rescue* – in Sicherheit bringt.

(3) Liegt die junge Frau nicht einfach so da, sondern ist sie auf die Schiene gefesselt (ob sie wach oder bewußtlos ist, soll uns hier nicht interessieren), und nähert sich ihr definitiv ein Zug, sind die Chancen, daß sie überlebt, bereits drastisch eingeschränkt. Es besteht aber immerhin noch andere Möglichkeiten der Entwicklung – der Lokführer könnte die Person vor seiner Maschine entdecken und die Maschine zum Halten bringen (unmittelbar vor dem Körper des Opfers, der Regel der *extremen Verengung des Raums* folgend); oder es könnten *zufällig* andere Personen auftauchen, das hilflose Opfer entdecken und retten. Derartige Enden würden mit der *überraschenden Wendung* arbeiten - plötzliche Rettungen aus größter Bedrohung. Zu den überraschenden Wendungen gehören auch die *fatalen Wendungen*, denen zwar ein gewisser Fatalismus innewohnt, denen oft aber auch eine Prise schwarzen Humors zukommt – die junge Frau wird von einer Schlange gebissen, während der Zugführer verzweifelt versucht, die Maschine zu stoppen; am Ende ist es egal, daß der Zug noch rechtzeitig zum Stehen kam.

(4) Liegt der Ort des Geschehens jedoch inmitten eines unbewohnten Gebietes, ist fremde Hilfe kaum möglich; zeigt man dazu noch zusätzlich, daß der Lokführer, just in dem Moment, als er die junge Frau auf der Schiene mit bloßem Auge entdecken könnte, seinen Frühstückskaffee verschüttet und deshalb im entscheidenden Moment nicht auf die Schiene achtet, sind die antizipierbaren Folgen des Geschehens auf wenige Möglichkeiten reduziert, das Ende wird aller Voraussicht nach *katastrophal* sein.

Die ersten vier Varianten handeln im engeren Sinne von einem szenischen Verstehen, richten sich zum Teil sogar nur auf die Kalkulation von Geschehensentwicklungen. Ein sozialer Horizont ist nicht sichtbar, schon gar nicht ein Horizont von *Sinn* – er würde narrative Kontexte voraussetzen. Natürlich wird Weltwissen genutzt (es macht einen Unterschied, ob die Eisenbahnstrecke im Emsland ist, mitten in Hamburg oder in einer mexikanischen Wüstengegend). In der Technik der Variation schaffen diese minimalen Differenzen aber schon einen Einblick in elementare Strategien des Antizipierens, in dramatische Strukturen, die auf einer Ebene unterhalb der Erzählung angesiedelt sind.

Andere Variationen decken andere Ebenen des Erwartens und Verstehens auf. Sie zeigen am Ende vor allem, daß das Sinnverstehen der kleinen Szene mit einem Wissen über die Bauformen des Dramas, über die Rhythmen der Erzählung, über die funktionalen Rahmen einzelner Elemente der Erzählung und der Dramatisierung überhaupt durchsetzt ist.

(5) Variieren wir also nicht allein die Szene, sondern auch ihre *Stellung im Kontext*. Die Szene erscheint drei Minuten nach Beginn des Films auf der Leinwand; die Geschichte handelt von einer Bande brutaler Verbrecher, die die Angehörigen von Weinbauern foltert, entführt und tötet, um jene zu Abgaben zu zwingen; und sie steht in einer Folge sehr kurzer Szenen, die die Torturen der Opfer zeigt – dann ist der funktionale Wert der kleinen Szene klar, eine Rettung würde sie unnötig aufwerten, der Tod der jungen Frau ist eine der Instantiationen des narrativen Arguments: „Die Verbrecher quälen die Dorfbevölkerung."

(6) Ist die junge Frau aber nicht *anonymisiert* wie in den bisherigen Beispielen, sondern *nominiert* und so in den Rang einer Hauptfigur angehoben, handelt es sich gar um die erste Haupt-

figur [*Protagonist*], und steht die Szene kurz vor dem Ende der Geschichte – dann darf man über alle Wahrscheinlichkeiten hinaus gewiß sein, daß sie noch gerettet werden wird. Das metadramaturgische Wissen ist in der *dramatischen Regel* kondensiert, daß der Tod von Protagonisten am Ende von Geschichten strikt zu vermeiden ist. Tatsächlich sind die Fälle äußerst selten. Dieses *formale* Wissen kann Hypothesen steuern, es greift in die substantielle Kalkulation der Verlaufswahrscheinlichkeiten ein.

Tatsächlich sind diese strukturellen Festlegungen und *Binnennormen* der Erzählung äußerst stabil. Daß in der Mitte des Films ein Protagonist stirbt (wie in Hitchcocks PSYCHO oder in Spielbergs ALWAYS), ist bis heute der klare Ausnahmefall. Und auch die End-Tode von Protagonisten lassen sich genauer bestimmen – da sind solche Anti-Helden, deren Tod als allerletzte Information die Anklage gegen das Unrecht, die Kaltherzigkeit, die Macht nur noch unterstreicht, den Zuschauer erst recht in seinem Unrechtsbewußtsein anzusprechen. Und da sind andere Protagonisten (zumeist in melodramatischen Geschichten), deren Tod der Anlaß ist für die Darstellung der Bewegung der Trauer und des Verlustes (wie in LOVE STORY oder auch in PHILADELPHIA), gebunden also in die Reaktion einer zweiten, noch lebenden Hauptfigur. Auch dieser – melodramatische – Tod der Hauptfigur erweist sich also als funktionaler Tod, der die sentimentalische Antwort einer anderen Figur anregt und erzwingt, die wiederum Teil einer empathischen Aneignung durch den Zuschauer werden kann.

(7) Ist die junge Frau dagegen eine zwar nominierte, aber nur sekundäre Hauptfigur [*Deuteragonist*], dann schwebt sie gegen Ende der Geschichte in höchster Gefahr, weil Tode in Geschichten *funktional* gesetzt sind und die Bedrohlichkeit des *showdowns* durch den Tod deuteragonaler Figuren erst richtig unterstrichen wird. Zu Beginn oder in der Mitte des Films ist die dramaturgische Gefahr für den Deuteragonisten noch sehr viel geringer – zwar gerät er in Gefahr, weil dadurch das Ansteigen der Gefahr für den Protagonisten deutlicher wird; aber er wird noch nicht sterben. Die *Extremisierung der Gefahr* wird erst am Ende von Geschichten erreicht, nicht am Anfang oder in der Mitte. Auch dieser Fall zeigt, wie das Wissen über die Konventionen des Geschichtenerzählens in die Bestände des Erwartbaren eingreift.

Es ist also nicht allein die *makrostrukturelle* Position einer Szene am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Geschichte, sondern auch die *dramaturgische* Funktion der Figur als Neben- oder Hauptfigur sowie das Wissen um die *generische* Qualität der Geschichte, die die Füllung der hypothetisierenden und antizipierenden Tätigkeit der Rezeption beeinflußt.

Manche Erwartensleistungen stützen sich allein auf strukturelle Konventionen der Erzählführung. Wenn am Beginn eines Films eine Nobelkarosse einen Mann vom Flughafen abholt, wenn die folgenden Bilder den Wagen auf dem Wege durch die Stadt Nizza und die malerischen Kulissen der Rivièra zeigen, wenn die Bildfolge mit der Titelmusik unterlegt ist und wenn die Titelschriften die Bilder begleiten, dann darf allein auf Grund der Konvention, daß die Bilder eine der Hauptfiguren zeigen, erwartet werden, daß am Ende der Wagen vorfährt und diese Person aussteigen wird – die Handlung kann beginnen. Daß dieser Anfang auf elementaren Strukturen des „Monomythos“ (Jewett/Lawrence 1977) aufruht, sei nur am Rande erwähnt: es ist ein *konventioneller* Anfang, und Erwartungen sind allein auf der Basis der Geltung der Konventionen ohne weitere Indizien ableitbar. Wenn am Ende der Titelsequenz der Wagen explodiert, handelt es sich um eine *Überraschung*, weil die Geltungsbedingungen der Konvention außer Kraft geraten sind. Das Beispiel mag illustrieren, daß es Erwartungsmuster gibt, die nicht aus der *substantiellen* Information über die erzählte Szene, sondern allein der *formalen* Position einer Sequenz entstammen können.

(8) Noch komplizierter werden die Rahmen, in denen Erwartungen, Antizipationen, Hypothesen zustandekommen können, wenn man nicht allein das metadramaturgische, sondern auch das metamediale Wissen von Zuschauern zu reflektieren versucht. Ist die junge Frau also die aus TITANIC bekannte Kate Winslet oder die aus zahlreichen TV-Filmen bekannte Sandra Speichert, dann darf man sicher sein, daß es nicht zur Katastrophe kommt. *Stars* sterben nicht, heißt die Regel, es sei denn, der Tod wird zelebriert. Die Zelebrierung des Todes vermag den *Glanz* des Stars noch zu verstärken. Der Tod von Stars ist darum in der Regel als große theatralisch-ausgestellte Szene realisiert. Es ist gerade die Beiläufigkeit des Todes von Lino Ventura am Ende von CADAVERI ECCELENTI, die verstört und die eine moralische Implikation der ganzen Geschichte ermöglicht (und die die Ventura-Figur als Anti-Helden charakterisiert).

(9) Und es ist natürlich äußerst wichtig, sich darüber zu verständigen, in welchem *Genre* die Szene lokalisiert sein soll und von welcher Art die *erzählte Welt* ist, der sie angehört. In einer Welt, in der die *wundersame Rettung* zum Grundbestand der Eingriffe in den Ablauf des Geschehens gehört (Geschichten in der Art von BATMAN: der Retter naht und befreit das Mädchen aus höchster Not) oder in der die Figuren *wundersame Fähigkeiten* haben (wie z.B. psychokinetische Fähigkeiten, so daß die junge Frau den Zug allein durch die Kraft ihrer Gedanken zum Halten bringen oder anderweitig die Gefahr von sich abwenden kann).

Man kann dieses Spiel Möglichkeiten noch weiter ausbauen und wird immer wieder auf die Tatsache stoßen, daß die Operationen, die den Sinn des Geschehens erschließen und so Antizipationen dessen, was noch geschehen mag, konstituieren können, auf eine *Hierarchie* unterschiedlicher Sinnganzheiten ausgerichtet sind – vor allem auf die beiden Kontextformen *Szene* und *Geschichte*. Beide haben Charakteristiken der Gestalt an sich, beide haben einen ganzheitlichen Charakter, beide sind funktionale Ganz-Dinge, deren Elemente bestimmbar sind, weil die Gestalten festliegen. Beide sind auf das Ende hin konzipiert, als Verlaufsgestalten, die *klimakterisch* enden. Und beide unterliegen einer *dramaturgischen Kontrolle*, einer Konvention, die die funktionalen Rollen der Redeteile beschreibt und die selbst Teil des Wissens von Zuschauern ist, also auch in die Hypothesenbildung eingearbeitet ist. Und es gibt noch einen weiteren *medialen* Rahmen, der aus textübergreifendem Wissen besteht – Wissen um die Besonderheiten des symbolischen Formats, um solche sekundären Systemen wie Starsysteme usw. Keines der Teilsysteme des Wissens ist frei und unabhängig von den anderen, jedes hängt mit jedem zusammen. Antizipationen und Hypothesen haben ihren Grund in einer Hierarchie geschichteter Bindungen, von Ganzheiten, die entworfen werden müssen, von Konventionen und Wahrscheinlichkeiten sowie von Redefunktionen, die den Sinn einzelner Redeteile erschließen können. Es müssen also die folgenden Unterkategorien der Hypothesenbildung und der darin involvierten Bereiche, Schichten und Formen des Wissens unterschieden werden: Neben dem

(1) allgemeinen *Weltwissen* und

(2) dem von Peter Ohler (1994) sogenannten „*Filmizitätswissen*“ – dem Wissen um basale Organisationsformen filmischen Materials sowie um funktionale Charakteristiken der filmischen Mittel – lassen sich mindest die folgenden fünf Subsysteme des Wissens ausmachen, die in den Prozessen der Antizipation aktiviert werden:

(3) die Ganzheit der (sozialen) Szene (*Szenen- und Situationswissen*);

(4) die Ganzheit der Geschichte (*Geschichtenwissen*);

(5) außerdem die Geschichte in ihrem besonderen Genre (*Genrewissen*);

(6) Wissen um die dramaturgischen Eigenheiten von Charakteristiken (*dramaturgisches Wissen*);

(7) Wissen um die Besonderheiten der Medien, des Medienbetriebs etc. (*mediales Wissen*).

Man kann die Szene noch weiter ausbauen, indem man Geschlecht und Alter der Figur auf den Schienen variiert. Und die Cineasten unter den Studenten werden sich freuen, wenn sie Beispiele aus der Filmgeschichte suchen sollen, in denen einer oder eine auf den Schienen zu Schanden kommt oder gerettet wird.

Literatur

Bordwell, David (1992a) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Jewett, Robert / Lawrence, John Shelton (1977) *The American monomyth*. Garden City, NY: Anchor Press.

Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. In: *Developmental Psychology* 20, 5, S. 911-924.

Ohler, Peter (1994): Zur psychischen Validität filmsyntaktischer Strukturen. In: *Medienpsychologie* 6, 35-53.