

Britta Hartmann

## Anfang, Exposition, Initiation

Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs\*

### 1. Filmanfang und Textverarbeitung

Praktiker wissen es: Der Anfang ist das Schwerste! Der Anfang ist in allen filmischen Gattungen ein besonders exponierter Teiltext. Ein Blick in die Standard-Literatur zum Drehbuchschreiben zeigt, wie bewußt dieses Problem ist: Der Anfang eines Drehbuchs muß nicht nur schlichtweg "stimmen", er hat das Interesse des Zuschauers zu wecken und ihn an den Film zu binden. So schreibt beispielsweise Miller: "The opening is especially important because it is the audience's first introduction to the film. It should win their attention and interest. It sets the mood of the film" (1988, 71).

Es ließen sich "Rezepte" des Filmanfangs, konventionalisierte Formen, Tricks und Kniffe auflisten, mit denen diese erste Klippe filmischen Mittelens gemeistert wird:

- narrative Motive wie "Ein Fremder kommt in die Stadt"<sup>1</sup>, "Ein Auftrag wird erteilt", eine Leiche gefunden, eine Prophezeiung ausgesprochen;
- die Etablierung eines Geheimnisses;
- ritualisierte Formen wie das Logbuch zu Beginn jeder Episode des STAR TREK-Serials oder das Eingangstelefonat des mysteriösen "Charlie" zum Auftakt der einzelnen Folgen von CHARLIE'S ANGELS (DREI ENGEL FÜR CHARLIE) oder – ähnlich – die Eröffnungstechnik über den Anrufbeantworter in THE ROCKFORD FILES (ROCKFORD);
- plötzliche gewalttätige Auftakte, die den "Gewalt"-Topos setzen und damit die "Erwartung der Gewalt" im Hinblick auf das Kommende schüren (Wulff 1985b, 60ff);
- die narrativ in sich abgeschlossenen, action-reichen und spannungsgeladenen *pre title sequences* wie etwa in den THE RAIDER OF THE LOST ARK-

---

\* Für ihre kritischen Anmerkungen und Vorschläge zu diesem Text danke Frank Kessler, Eggo Müller und ganz besonders Hans J. Wulff.

<sup>1</sup> Als ein bekanntes Beispiel ließe sich BAD DAY AT BLACK ROCK (STADT IN ANGST, USA 1954, John Sturges) nennen.

Serials oder in den James Bond-Filmen, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesseln und zugleich sämtliche Elemente der spezifischen erzählten Welt einführen.<sup>2</sup>

Formen, Themen und Motive eines Films werden am Anfang etabliert, und der Filmanfang bildet damit so etwas wie einen textuellen Knotenpunkt. Insofern nimmt es nicht Wunder, daß Filmanfänge auf Filmanalyse und -kritik eine solche Faszination ausüben, sie auffallend häufig als Aufhänger der Kritik dienen und ihnen relativ viel Aufmerksamkeit zukommt. So bemerkt Bordwell im Rahmen seiner Untersuchung der Strategien verschiedener filmanalytischer "Schulen": "Because of its agenda-setting function, a film's beginning typically becomes a summarizing segment for interpretation. Here the critic often finds the film's major semantic fields locked into place" (1989, 190).

Und Thierry Kuntzel weist in seiner berühmten Analyse der Eröffnung von *THE MOST DANGEROUS GAME* (GRAF ZAROFF, GENIE DES BÖSEN, USA 1932, Ernest B. Schoedsack / Irving Pichel) diesem Teiltext die Funktion einer "Matrix" des gesamten Films und seiner Bedeutungsproduktion zu: "For the analyst, what is fascinating about beginnings is the fact that, in the space of a few images – a few seconds – almost the entire film can be condensed" (Kuntzel 1980, 24).<sup>3</sup>

An diese Beobachtungen schließt mein Interesse am Problem des Filmanfangs an: Mir geht es um die alte Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit sowie nach den Formen filmischen Verstehens. Konkret gefragt: Welche interpretativen Prozesse vollbringt der Zuschauer, wenn er einen Film sieht und sich anzueignen, ihn zu verstehen sucht, und wie lenkt der Text diese Verstehensoperationen? Wie also läßt sich das jeweils besondere Interaktionsverhältnis von Text und Zuschauer bestimmen und am Problem des Textanfangs spezifizieren? Der Text<sup>4</sup> – so die grundlegende Annahme

---

<sup>2</sup> Vielleicht wäre es gar möglich, so etwas wie eine "Typologie" des Filmanfangs aufzustellen, ein Projekt, das hier nicht verfolgt werden soll, ich verweise jedoch auf einen ersten Versuch von Thomas Christen (1990, 12-14). In der Literaturwissenschaft hat die Beschäftigung mit dem Formenbau des Romananfangs eine lange Tradition, als Beispiele wären etwa Leib 1913; Miller 1965 sowie Sternberg 1978 zu nennen.

<sup>3</sup> Jacques Petat geht in seiner Analyse der Eröffnungssequenz von Langs *M. EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1931) sogar noch weiter, wenn er emphatisch urteilt: "[...] une séquence d'ouverture ne se contente pas d'introduire le mode du film: elle pose les schèmes formels de la problématique de l'œuvre" (1982, 55).

<sup>4</sup> Text wird hier verstanden als relationales Objekt, gerichtet auf den Rezipienten, der die Elemente des Textes unter Rückgriff auf die unterschiedlichsten Wissensbereiche und Schemata zu einem kohärenten Ganzen integriert und damit überhaupt für die Erfüllung filmischer Signifikation sorgt.

kognitiv orientierter, schematheoretisch argumentierender Texttheorie<sup>5</sup> – stellt eine Aufgabenstellung für den problemlösenden Rezipienten dar, der im Verstehensprozeß die textuell vermittelten Informationen an bereits vorhandene Wissensbestände heranträgt und assimiliert (vgl. Wulff 1985a, 283). Bedeutung ist Texten niemals inhärent, sondern stets Ergebnis von Verarbeitungsprozessen.

Die Untersuchung der informationellen Strategien, die in Texten verfolgt werden, kann folglich nicht allein zeigen, wie Informationen vermittelt und Gegenstände dargelegt werden, sondern verweist notwendig zugleich auf die Rezeption, bieten doch Art und Reihenfolge der Entfaltung eines Gegenstandes zugleich Aufschluß über die Art und Weise, wie der Rezipient durch den Text "geführt" wird. Die Informationsstücke, die der Text vermittelt, sind *doppelt gerichtet*, indem sie sich einerseits auf den Gegenstand beziehen, von dem die Rede ist, andererseits beinhaltet die Art und Weise, in der diese Informationen dargeboten werden, auch eine Hypothese darüber, wie und in welcher Sequenz der Rezipient sich diesen Gegenstand aneignen, ihn "lernen" soll.

Bei der Frage nach dem Bedingungsgefüge von Informationsdarbietung und -aneignung durch den Rezipienten bietet sich eine Untersuchung von Filmanfängen geradezu an. Bordwell bezeichnet Filmanfänge, zusammen mit Filmenden und den *plot points*, als "portions most salient in comprehension" (1989, 189). An diesen "Eckpunkten" der Textverarbeitung sind sowohl die Strategien der gezielten Informationsvergabe und damit die Zuschauerlenkung durch den Text als auch die Informationsverarbeitungsprozesse des Zuschauers als Operationen mit den solcherart dargebotenen Informationen der Beschreibung besonders gut zugänglich:

Die Steuerung der interpretierenden, schemabildenden und -aktivierenden und Erwartungen produzierenden Tätigkeit des Rezipienten erfolgt an kaum einer Stelle des Textes so deutlich nachvollziehbar wie am Textanfang (Wulff 1990, 1030).

An diese These anschließend möchte ich das Ziel meiner Überlegungen kennzeichnen als Versuch, die spezifischen Aufgaben und Funktionen dieser ersten Phase des filmischen Textprozesses zu bestimmen.

---

<sup>5</sup> Ich beziehe mich hier auf die einschlägigen Text- oder Werkstrukturmodelle, wie sie vor allem Bordwell 1985, Branigan 1992, und Wuss 1986; 1993 vorgelegt haben (vgl. auch Wulff 1980; 1985a), und rekurriere daneben auf diese ergänzende Rezipientenmodelle, insbesondere auf den schematheoretisch orientierten Ansatz einer kognitiven Filmpsychologie, den Ohler 1994 entwickelt hat.

## 1.1 Priming-Funktion des Filmanfangs

Chatman beschreibt den narrativen Prozeß als sukzessive Einschränkung der Probabilitäten im zeitlichen Verlauf: Die Entwicklungsmöglichkeiten einer Geschichte, die am Textanfang noch weit gefächert sind, verengen sich im Verlauf der Narration immer mehr, bis am Textende nicht mehr von einer Möglichkeit, sondern besser von einer Notwendigkeit gesprochen werden muß (vgl. 1989, 46). Fassen wir das Verstehen von Geschichten wie oben erwähnt als *Problemlöseprozeß* (vgl. Black/Bower 1980; Wuss 1993, 112ff), dann obliegt es der Anfangsphase der Narration, einen spezifischen Problemlöseraum oder mit Carroll ein "structured set of possibilities" (1984, 67) aufzubauen, den Rezipienten zur Weiterentwicklung der dort angelegten Möglichkeiten narrativer Verläufe anzuregen und ihn durch die gezielte Vergabe von Informationen auf eine vorgesehene "Spur" zu lenken. Doch die Anfangsphase leistet nicht nur die textuelle Ermöglichung solcher Entwurfs- und Antizipationstätigkeiten eines problemlösenden Rezipienten, sondern eröffnet gleichzeitig einen "Lektüreprozeß", den Sternberg beschreibt als

[...] bi-directional processing of information (the play of expectations and hypothesis, retrospective revision of patterns, shifts of ambiguity, and progressive reconstitution in general) (1978, 98).

Die Textverstehensoperationen und Aneignungstätigkeiten des Rezipienten sind nicht ausschließlich in die Zukunft, auf die weitere Entwicklung des Geschehens gerichtet, sondern umfassen immer wieder Rückgriffe auf bereits vorhandene Informationen. Ältere Hypothesen über die Struktur und Bedeutung der Ereignisse müssen möglicherweise im Lichte neuer Informationen modifiziert oder gar revidiert werden. Die Anfangsphase des Textes bildet eine Art "Ankerpunkt" in diesem bi-direktionalen Textverarbeitungsprozeß: Der Zuschauer, der um die "hohe signifikative Dichte" (Barthes 1960, 85) des Textanfangs weiß und sich der Tatsache bewußt ist, daß der Anfang ihn in die erzählte Welt und ihre Probabilitäten einzuführen hat, sucht hier verstärkt nach Informationen (vgl. Perry 1979, 43). Er richtet seine Aufmerksamkeit in gesteigertem Maß auf diesen Textteil<sup>6</sup>, gleicht später

<sup>6</sup> Hinzuweisen wäre an dieser Stelle auf Ergebnisse aus der Textverarbeitungsforschung: So konnte auf der Grundlage schriftlicher Texte gezeigt werden, daß der Zeitaufwand für das Lesen des ersten Satzes über der durchschnittlichen Lesedauer pro Satz liegt. Dieses Ergebnis wird mit der sogenannten "Boundary-Hypothesis-of-Encoding" begründet: Demnach liegen an den Grenzen der einzelnen Episoden einer Geschichte Informationen vor, die innerhalb der Episoden nicht enthalten sind, so daß zu Beginn jeder Episode ein erhöhter kognitiver Aufwand zu erbringen ist; vgl. Haberlandt/Berian/Sandson 1980, 647. Der Textanfang scheint mir in diesem Sinne eine besonders ausgezeichnete Episodengrenze zu sein. Und der erhöhte kognitive Aufwand dürfte auch den Grund dafür liefern, daß in "Recall"-Experimenten die Anfänge von Geschichten in der Regel gut erinnert werden; vgl. VanDijk/Kintsch 1983, 58.

erhaltene Informationen mit den dort vermittelten ab und "testet" die Wahrscheinlichkeit neuer Hypothesen gegen die ersten Eindrücke.

Die israelischen Literaturwissenschaftler Perry und Sternberg bezeichnen die herausragende Wirkung, die in der Initialphase der Narration vermittelte Informationen auf die Hypothesentätigkeit des Rezipienten haben, mit einem Begriff aus der kognitiven Psychologie als *primacy effect*. Darunter wird ein besonderes Phänomen unserer Wahrnehmung und Informationsverarbeitung verstanden: Erste Wahrnehmungseindrücke scheinen demnach eine Art "Filterfunktion" auszuüben und die Interpretation nachfolgender Informationen entscheidend zu beeinflussen. Wuss stützt sich auf die verwandte Konzeption des *priming* und überträgt diese auf die Verarbeitung narrativer Filme: In der Anfangsphase von Textverarbeitungsprozessen erfolgt eine "Pfadaktivierung", die die rezeptiven Aktivitäten in eine textuell vorbestimmte Richtung lenkt und für den Aufbau des spezifischen filmischen "Invariantenmusters" sorgt (Wuss 1993, 77f).

Ähnlich schreibt Bordwell: "The sequential nature of narrative makes the initial portions of a text crucial for the establishment of hypotheses" (1985, 38). Er erläutert unter Rückgriff auf die Untersuchungen Perrys und Sternbergs, daß die Eingangsinformationen einen referentiellen Rahmen bereitstellen, dem nachfolgende Informationen untergeordnet werden (vgl. *ibid.*). Später eintreffende Informationen werden in bereits vorhandene Schemata eingefügt und dabei gegebenenfalls auch gebeugt (vgl. Sternberg 1978, bes. 93-97; Perry 1979). Der Rezipient versucht solange als irgend möglich, die einmal eingeschlagene Richtung beizubehalten, und die Anfangshypothesen wirken selbst dann noch nach, wenn sie sich bereits als falsch erwiesen haben. Die Konzepte *primacy effect* resp. *priming* beschreiben damit zugleich die Leistung des Textes, durch die gezielte und strategische Informationsvergabe in der Anfangsphase der Narration den Zuschauer gewissermaßen zu "programmieren" und ihn zum Aufbau prägender Eindrücke und bestimmender Handlungshypothesen anzuregen.

Diese Leistung des Filmanfangs, für die Etablierung grundlegender Voreinstellungen des Rezipienten gegenüber dem narrativen Verlauf zu sorgen, läßt sich in der Theorie von Edward Branigan auf fundamentale Prozesse von Narration zurückführen, die in erster Linie als unterschiedliche Strategien der *Wissensregulation* gefaßt werden:

Narration is the overall regulation and distribution of knowledge which determines *how* and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative (1992, 76; Herv.i.O.).

Narration ist in dieser Auffassung funktional auf die Verstehenstätigkeiten des Rezipienten ausgerichtet. Gleichwohl ist der narrative Text ein gestalte-

tes Ganzes, dessen Teile zu einer höheren "Gestalt" zusammengeschlossen werden. Entsprechend steht in den meisten Erzähltheorien der *Erzähltext* im Zentrum, und es entsteht das Problem, ob eine Veränderung der Frage- und Beschreibungsperspektive, wie Branigan sie andeutet, bruchlos in solche Erzählkonzepte zu übersetzen ist, wie sie in Dramaturgien, Textgrammatiken und anderen Textmodellen vorherrschen. Die beiden Beschreibungsgrößen der *Textgestalt* und der *Textrezeption* (bzw. des "Textprozesses") stehen einander gegenüber, ohne daß ihr innerer Bezug evident wäre. Ich will diese beiden Aspekte von Textanalyse genauer in Beziehung zueinander zu setzen versuchen. Zu diesem Zwecke ist es nötig, zunächst die dramaturgischen Konzepte von "Exposition" daraufhin zu befragen, welchen Beitrag zur Präzisierung dieses Problems sie leisten können.

## 2. Zum Problem von "Exposition"

Filmdramaturgien, die sich häufig an klassischer Theaterdramaturgie orientieren, übernehmen in der Regel das dort entwickelte Expositions-konzept und fassen den Filmanfang entsprechend als "Exposition" des Films (so vor allem Field 1991).<sup>7</sup> Tatsächlich ist eine solche Adaption nicht ganz unproblematisch, ist doch das Expositions-konzept in Dramaturgie und Dramentheorie keinesfalls eindeutig und widerspruchsfrei, sondern wird in den verschiedenen Entwürfen durchaus unterschiedlich verhandelt (vgl. Bickert 1969, 18). Bei der Übertragung dramaturgischer, dramentheoretischer oder auch literaturwissenschaftlicher Expositionsmodelle auf den Film entstehen weitere Probleme, da sich die tradierten Modelle oftmals als ungeeignet erweisen hinsichtlich der komplexen Strukturen des filmischen Repräsentationssystems, das verschiedene Ausdrucksebenen und Symbolsysteme integriert.

Die Widersprüche des Expositions-konzepts in Dramaturgie und Dramentheorie ergeben sich insbesondere aufgrund der auf zwei unterschiedlichen Beschreibungsebenen angesiedelten Bestimmung von "Exposition": Einmal wird Exposition *funktional* gefaßt, über eine Beschreibung der Aufgaben, die ihr in Hinblick auf das Dramenganze zukommen, zum anderen wird sie in Hinblick auf ihre *Lokalisierung in der sequentiellen Struktur des Textes* beschrieben und dann in der Regel dem ersten Akt des Dramas zugeordnet. Die synonyme Verwendung von Anfang und Exposition koppelt nun die Funktionsbestimmung (einen Gegenstand zu *exponieren* eben) mit der nor-

---

<sup>7</sup> Als eher kurioser Versuch einer direkten Übertragung normativer Dramaturgie Freytagscher Prägung auf den Spielfilm ist Espenhahn (1947) zu nennen. Zugleich ist diese Wiener Dissertation die einzige mir bekannt gewordene Monographie, die sich ausschließlich dem Problem der Exposition des Films widmet.

mativen Festlegung dieser Funktion auf einen durch Segmentierungen klar abgegrenzten *Teiltext*, den Textanfang.

Die verschiedenen Expositions-konzepte ergeben in der Summe etwa folgenden "Aufgabenkatalog" von Exposition: Funktion der Exposition ist zum einen die Information über die Ausgangssituation der Handlung und die Einführung des Zuschauers in diese Ausgangskonstellationen und -bedingungen oder, um an ein prominentes Konzept aus der Narrativik anzuschließen, die Etablierung des *Áquilibrium*s der Geschichte, des ruhigen, ausbalancierten Anfangszustands der erzählten Welt, der dann durch das Einbrechen des Konfliktes zerstört wird (vgl. Todorov 1972, 117f). Im einzelnen werden dabei genannt: die Angabe von Zeit und Ort der Handlung, die Einführung des Personals, die Charakterisierung der einzelnen Figuren und ihre Beziehung zueinander, aus denen die entscheidenden Hinweise auf mögliche Konflikte zu entnehmen sind.<sup>8</sup> Weitere Forderungen an Exposition beziehen sich nicht auf die Ebene der Handlung, sondern zielen darüber hinaus auf die Einführung des Themas, der Genrezugehörigkeit sowie des Stils. Außerdem soll die Exposition die "Grundstimmung" bzw. den "Tonfall" des Stückes etablieren. Und: Exposition habe das Interesse des Zuschauers zu erwecken und Spannung aufzubauen.<sup>9</sup>

Mit diesen Bestimmungsstücken ist auf die spezifische pragmatische Ausrichtung von Exposition verwiesen, auf eine *Art didaktische Beziehung* zum Zuschauer: Er soll sich schnell und eindeutig orientieren, auf die Handlung vorbereiten und Erwartungen in Bezug auf das Kommende aufbauen können. Dem Zuschauer soll etwas "beigebracht" werden, und er soll das Gelernte sogleich umsetzen können. Im Zentrum des Anforderungskatalogs an Exposition steht so sowohl die Aufgabe der *Einleitung in die Handlung*, die über die Vermittlung von faktischen Informationen erfolgt, als auch die *Einführung des Zuschauers in die spezifische textuelle Form und seine Bindung an das Stück*. Beide Funktionen – diesen Punkt möchte ich herausstellen – sind zwar eng aufeinander bezogen, sie berühren jedoch unterschiedliche kommunikative Dimensionen des Textes.

---

<sup>8</sup> Diese Kriterien lassen sich mühelos anbinden an Beobachtungen der Textgrammatik wie auch der Textverarbeitungstheorie, nach denen handlungsbezogene Schemata ("action-based schemata") und auf die Figuren als Handlungsträger bezogene Schemata ("agent-based schemata") entscheidend für die Hypothesenbildung des Rezipienten sind; vgl. Bordwell 1992, 12f. Wuss spricht ähnlich von der Zentralität "kollidierenden Handelns" für die Entwurfstätigkeit; vgl. 1993, 108ff.

<sup>9</sup> Bickert bietet die immer noch umfassendste Darstellung des Forschungsstandes zur Expositionsproblematik, in der die Widersprüchlichkeit der verschiedenen Konzepte wie die Multifunktionalität von Exposition herausgearbeitet sind; vgl. Bickert 1969, 8f.

Eine zweite Divergenz in den einschlägigen Expositions Konzepten ergibt sich aufgrund einer einschränkenden Bestimmung der Funktion von Exposition als "Umschlagplatz für Handlungsmaterial der Vergangenheit" (Pütz 1970, 166). In dieser Bestimmung, die inzwischen auch in aktuellen Filmdramaturgien gebräuchlich ist (vgl. Potter 1990, 87; Miller 1988, 57f), wird die Funktion von Exposition beschrieben als Vermittlung von Informationen über die *Vorgeschichte* der Handlungsereignisse.

Dieser Auffassung von Exposition folgt auch Sternberg (1978), der die wohl einflußreichste Untersuchung zur Expositionsproblematik vorgelegt hat. Er faßt Exposition als strategisch genutztes Mittel im Rahmen eines zeitlich limitierten, Zeit manipulierenden und die Informationsvergabe kontrollierenden Erzähltextes und beschreibt, ausgehend von der Fabel-Sujet-Distinktion der russischen Formalisten, Exposition als solche Fabelteile, die vor dem Anfang des Sujets, d.h. vor der "fiktiven Gegenwart" der Geschichte (ibid., 21), liegen.<sup>10</sup> Da das Festhalten an der Chronologie der Ereignisse nur eine mögliche Aktualisierungsform einer Geschichte darstellt, ist eine normative Festlegung von Exposition auf den Textanfang nicht haltbar. Exposition kann in "einleitender und konzentrierter" Form in der Anfangsphase der Narration erfolgen, muß dies jedoch nicht notwendigerweise. Textanfang und Exposition sind folglich als distinkte Größen mit je spezifischen Funktionen zu beschreiben. Ähnlich argumentiert Pfister:

Wenn wir jedoch Exposition definieren als die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen, wird sofort deutlich, daß sich weder die Exposition auf die Eingangsphase des Textes beschränken, noch die Informationsvergabe in der Eingangsphase des Textes in der Expositionsfunktion aufgehen muß (1977, 124).

Exposition in diesem Verständnis kann auch "aufgeschoben" werden: Detektiv-Geschichten nach dem Muster des "Whodunit" beispielsweise len-

<sup>10</sup> Nur am Rande sei bemerkt, daß von dieser Festlegung von "Exposition" auf Fabelteile, die in der Chronologie der Ereignisse am Anfang stehen, in bestimmten Genres, vor allem im Science-fiction, abgewichen werden kann: So nutzen THE TERMINATOR (USA 1984, James Cameron) wie das Sequel TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (USA 1991, James Cameron) Handlungsteile, die in der Ordnung der Fabel am Ende stehen, als Exposition. In TERMINATOR 2 kommt ein menschenähnlicher Kampfroboter aus der Zukunft, die in der Anfangsszene zur Erläuterung der "Vorgeschichte" gezeigt wird, um zu verhindern, daß der Junge umgebracht wird, der später als erwachsener Mann auf der atomar verseuchten Erde der Anführer des Widerstands gegen die Machtübernahme durch die von Menschen geschaffenen Roboter wird. Gleichzeitig gilt es, die technischen Entwicklungen zu verhindern, die den Bau der Roboter in der Zukunft möglich machen (in logischer Konsequenz muß sich der "Terminator" am Ende selbst vernichten). Der Film spielt – ähnlich wie BACK TO THE FUTURE (USA 1985, Robert Zemeckis) – mit der zeitlichen Konstruktion und damit mit der Verwirrung der kausalen Kette.



ken die Neugierde des Lesers auf den Textschluß, in dem konventionellerweise die fehlenden Informationen "nachgereicht", die Hinweise verbunden und so die entscheidende Frage nach der Identität des Mörders und seinen Motiven beantwortet wird. Hier liefert demnach das Ende die zur Konstruktion der Fabel und damit zum Verständnis der Geschichte notwendige Exposition (vgl. Sternberg 1978, 182). Und: Exposition muß keinesfalls als isolierbarer Teiltexth vorliegen, sondern kann in Form "expositorischer Informationen" sukzessive über den Gesamttext verteilt werden (vgl. *ibid.*).

So nützlich diese Auffassung ist, weil es damit möglich wird, Exposition als *Teilfunktion* jedweder Textteile, also auch von Textschlüssen (in denen ihr gar eine herausragende Bedeutung zukommt)<sup>11</sup> zu verstehen, so bedeutet diese Definition zugleich eine funktionale Verengung und steht in deutlichem Kontrast zur in der Texttheorie durchgesetzten Redeweise von "expositorischen Texten", d.h. *erklärenden*, ein Thema entfaltenden, nicht-narrativen Textsorten (vgl. Chatman 1990, 6).<sup>12</sup> In diesem weiteren Sinne würde sich "Exposition" durchaus auch auf Informationen beziehen, die das Setting und die Charaktere betreffen und über den ganzen Text hinweg verfolgt werden können.

Die bisherigen Argumente rekapitulierend, läßt sich formulieren: Für eine textanalytische Untersuchung, die nach den Formen und Möglichkeiten der Informationssteuerung und Wissensregulation im Textprozeß fragt, ist von der eher an dramatischer Gestalt und dramaturgischer Wohlgeformtheit, auf das Verhältnis von Textteil und Textganzes orientierten Redeweise von "Exposition" in dramaturgischen und dramentheoretischen Modellen abzurücken. Ich plädiere statt dessen für ein strikt funktionalistisches Konzept vom *Expositorischen*, das ich als einen spezifischen Modus des Mitteilens begreife, der in Strategien der Themenentfaltung, der "Ausfaltung" von Cha-

---

<sup>11</sup> Branigan differenziert ähnlich zwischen "orientation" und "exposition" als interne funktionale Modi der Informationsvergabe und perspektiviert sie auf die Steuerung rezeptiver Prozesse: "An *orientation* is a description of the present state of affairs (place, time, character) while an *exposition* gives information about past events which bear on the present" (1992, 17ff; Herv.i.O.). Beiden Modi wird kein festgelegter Ort im narrativen Verlauf zugewiesen, doch sind Textanfänge und die Auflösungen am Textschluß als bevorzugte Orte von Exposition charakterisiert.

<sup>12</sup> Chatman unterscheidet narrative Texte von den Textsorten "Argument", "Beschreibung" und eben "Exposition", weist aber zugleich darauf hin, daß die gängige Definition von "Exposition" als "erklärender, erläuternder, ausführender" Text problematisch sei, da zum Zwecke von Exposition immer auch auf Beschreibung oder Argumentation zurückgegriffen werde; vgl. 1990, 6. Einem ähnlichen Konzept von "Exposition" folgt auch Bill Nichols und leitet daraus einen der grundlegenden Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms ab. Er weist insbesondere auf die spezifische pragmatische Dimension des expositorischen Modus hin, die sich vor allem in der direkter Adressierung des Zuschauers zeigt; vgl. 1981, 170-207; 1991, 34ff; vgl. dazu auch Decker 1994.

rakteren, der Explikation von (Vor-)Geschichte etc. eingebunden ist. Das Expositorische zeichnet sich durch seinen erklärenden Charakter und damit durch einen erhöhten Grad an Reflexivität aus, verweist es doch zugleich auf eine diese Informationen offerierende narrative Instanz und damit auf den Erzählprozeß und das kommunikative Gefüge zwischen Text und Rezipient. Beide Konzepte sind indes aufeinander beziehbar, bleibt doch festzuhalten, daß die "Exposition" eines Dramas (im tradierten Verständnis) bzw. der "Filmanfang" der bevorzugte – indes nicht ausschließliche – Ort des "Expositorischen" ist.

Zur Verdeutlichung dieser Differenzierung von Textteil und Textfunktion sei auf die besondere mediale Verfaßtheit des Repräsentationssystems Film verwiesen: Im Film wird eine Geschichte in erster Linie erzählt, indem etwas auf der Leinwand *gezeigt* wird. Expositorische Momente sind daher notwendig an szenische Darstellungen geknüpft und in ihnen *korealisiert* (konventionelle Formen der Vermittlung expositorischer Information sind z.B. Flashbacks, Voice-Over oder auch Dialoge der Figuren). Wenn Bordwell daher – Sternbergs Typologie von Exposition folgend – das bevorzugte Expositionsverfahren im klassischen Hollywood-Film in Übereinstimmung mit der Form "einleitender und konzentrierter" Exposition sieht (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 28), dann charakterisiert er damit die rasche, eindeutige, auf die Herstellung von Redundanz zielende Informationsvergabe am Filmanfang. Diese erfolgt jedoch in der Regel gerade *nicht* in einem isolierten Expositionsteil mit einer spezifischen, von den Handlungsszenen abweichenden Textur<sup>13</sup>, sondern ist – wie Bordwell selbst bemerkt – mit der Handlung verwoben. Die kategorielle Zuweisung beschreibt damit das für das klassische Hollywood-Kino typische Verfahren der Komprimierung zahlreicher verschiedener, *auch* expositorischer Informationen in den ersten Szenen des Films.

Als ein Beispiel für den "erklärenden" Charakter des Expositorischen sei auf die zweite Szene von Hitchcocks VERTIGO (USA 1958) verwiesen: In einem langen Dialog zwischen der Hauptfigur und dessen Freundin werden nicht allein Scotties Karriere im College, als Anwalt, bei der Polizei, das Verhältnis zwischen den beiden, seine Zukunftspläne und Sorgen etc. dargelegt, sondern auch seine Höhenangst wird eingehend thematisiert und sogar der lateinische Name dieser Krankheit höchst redundant verwendet, um dem Zu-

---

<sup>13</sup> Ausnahmen davon wären beispielsweise die Ausgangssituation der Geschichte erklärende Schrifttafeln am Filmanfang wie etwa in RED RIVER (USA 1948, Howard Hawks) oder in UNFORGIVEN (USA 1992, Clint Eastwood), Zwischentitel in expositorischer Funktion im Stummfilm oder auch Exposition mit Hilfe von Montagesequenzen, in denen von der "klassischen" Einheit von Zeit, Raum und Handlung abgewichen wird; vgl. Bordwell 1985, 158 u. 188.

schauer die zentrale Handlungsprämisse gewissermaßen "einzubleuen". Das Expositorische erweist sich als textuelle Strategie des "Beibringens", deren Appellcharakter deutlich ausgestellt ist. Der gelegentlich zumal bei älteren Filmen sich einstellende Rezeptionseindruck "Das sagen die jetzt bloß, damit der Zuschauer das ja mitbekommt" wäre ein Indiz für die didaktische Intention "expositorischen Sprechens"<sup>14</sup> wie für die Historizität informationeller Strategien.<sup>15</sup>

Folgt man der oben eingeführten radikalen Perspektivierung Branigans auf Narration als Prozeß der Wissensregulation, zeigt sich, welcher Stellenwert dem "Expositorischen" für eine textpragmatisch argumentierende Analyse zukommt: Die expositorischen Momente des Textes sind beschreibbar als eine Art "Schaltstelle", die zwischen den Intentionen des Textes, einen Gegenstand zu exponieren, und den darauf antwortenden Rezeptionsoperationen vermittelt (vgl. auch Sternberg 1978, 32). Expositorisches Sprechen erweist sich als doppelt verankert: Zum einen bezieht es sich auf die Ebene der Geschichte, zum anderen auf die Rezipientenführung durch den Text. Der expositorischen Funktion korrespondiert eine *initiatorische*.

### 3. Initialisierung und Initiation

Für die Konzeptualisierung der textuellen Leistungen des Filmanfangs ist die funktionale Doppelorientierung von Textelementen und Informationsstücken von entscheidender Bedeutung. Zur Herausarbeitung seiner spezifischen Aufgaben schlage ich daher ein Konzept vor, das – wie die Redeweise vom "Expositorischen" – strikt auf die Funktionalität von Textelementen abzielt:

- 
- <sup>14</sup> So läßt sich die besondere Bedeutung des Expositorischen im Hollywood-Kino als "Service-Funktion" für die Rezeption erklären und verweist implizit wohl auch auf die seinerzeit spezifischen Rezeptionsbedingungen im Kino: Die am Beispiel von *VERTIGO* zu beobachtende Regel des "Sag's dreimal" ("the rule of three"; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 31) läßt sich beispielsweise darauf zurückführen, daß auch der (aus welchen Gründen auch immer) unaufmerksame Zuschauer die zum Verständnis der Handlung notwendige Information in ausreichender Dichte und Häufigkeit präsentiert bekommt.
- <sup>15</sup> Die ironische Verwendung konventionalisierter Eröffnungsstrategien läßt sich als Indiz für die Veränderung von Zuschauerwissen lesen. Vergleicht man die Eröffnung von Hitchcocks *SHADOW OF A DOUBT* (USA 1943), die Überblendung von prototypischen Bildern der äußeren Handlungsumgebung mit der anschließenden Folge sich nähernder Einstellungen durch ein Fenster in Richtung auf den Protagonisten dahinter (vgl. Hartmann 1992, 61-72) mit einer strukturell auffallend ähnlichen Lösung in Vincente Minnellis *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951), wird man feststellen, daß das gleiche erzählerische Verfahren hier als bekannt vorausgesetzt und zum Gegenstand einer ironischen und spielerischen Reflexion über die Möglichkeiten einer auktorialen, omnipräsenten Erzählinstanz geworden ist. Oder man betrachte einmal die Eröffnungsmuster in den Filmen Russ Meyers, die den didaktischen Gestus des Hollywood-Kinos aufgreifen und parodieren!

die Differenzierung in eine *Initialphase* des textuellen Diskurses und der diesem Textteil zukommenden spezifischen Funktion der *Initiation* des Zuschauers.

(1) Der Begriff *Initialphase* ist ein *morphologisches* Konzept und kennzeichnet die funktionale Beziehung des Filmanfangs zum Textganzen. Aufgabe der Initialphase ist die *Initialisierung* sämtlicher textuellen Register.

(2) In Abgrenzung dazu zielt der Begriff von *Initiation* auf die *pragmatische* Dimension des Filmanfangs. Dazu zählt zuallererst die Aufgabe, den ritualisierten Übergang des Zuschauers in die fiktionale Welt zu ermöglichen. Odin weist in diesem Zusammenhang den Vorspannsequenzen eine besondere Bedeutung zu und zeigt in semiopragmatischen Analysen von Vorspannsequenzen (vgl. 1980; 1986), wie die Titelvorspänne den Zuschauer gegenüber dem Film positionieren und damit das spezifische pragmatische Verhältnis errichten. In der Initialphase treffen informative und phatische Funktionen zusammen (vgl. 1986, 75). Odin spricht entsprechend von "einweisenden Sequenzen" und schreibt ihnen einen prinzipiell erklärenden Charakter zu<sup>16</sup> – ein Kurzschluß, da die Initiation des Zuschauers in den textuellen Diskurs nicht notwendig an expositorisches Sprechen gebunden ist, wie ich unten an einem Beispiel illustrieren werde.

Der Initialphase obliegt es, das "initiatorische Programm" des Textes zu starten. Zu den initiatorischen Leistungen zählen die Einweisung und Einübung des Zuschauers in die Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Narration. Es müssen Hinweise vergeben werden, mit deren Hilfe sich der Zuschauer in diesem spezifischen System zu orientieren lernt, um Kohärenz zwischen den Textelementen und Informationsstücken herstellen zu können. So kann er einerseits den "roten Faden" einer Geschichte finden und weiterreichendere Bedeutungszusammenhänge erschließen sowie andererseits seine textuell vorgesehene kommunikative Rolle gegenüber der Fiktion einnehmen. Initiiert werden muß also das spezifische Interaktionsverhältnis von Zuschauer und Text; es gilt, den "kommunikativen Kontrakt" zwischen beiden Seiten festzulegen und abzusichern. Auch die ersten Hinweise auf Textsorten- und Genrezugehörigkeit, die bereits in den Titelvorspännen vermittelt werden, lassen sich in diesem Rahmen interpretieren, stoßen sie doch die entsprechenden Lektürewesen des Zuschauers an (vgl. Odin 1990).

---

<sup>16</sup> Odin scheint hier auf Barthes' frühe Überlegungen zum Filmanfang zu rekurrieren, der dessen Funktion ebenfalls als primär "erklärende" definiert: "Le début du film a une fonction intense d'explication: il s'agit d'expliciter aussi rapidement que possible une situation incon nue du spectateur, de *signifier* le statut antérieur des personnages, leurs rapports (1960, 85; Herv.i.O.). Damit charakterisiert Barthes m.E. jedoch nicht den Filmanfang im allgemeinen, sondern die konventionelle Form und Funktion des Filmanfangs im klassischen Erzählkino und dessen explizite Ausrichtung auf die Verstehensprozesse des Zuschauers.

Damit ist klar, daß sich "Initialisierung" wie "Initiation" nicht allein auf die Handlung beziehen, sondern alle Ebenen und Register des narrativen Diskurses umspannen. Initialisiert werden müssen z.B. auch solche Modalitäten des Erzählens, die textübergreifend sind wie etwa die generische Zugehörigkeit der Erzählung, die narrative Struktur, das stilistische System, textpragmatische Momente etc., die normalerweise in einem Text nicht gewechselt werden. Wenn also Wuss wie bereits oben erwähnt vom Aufbau des "werkspezifischen Invariantenmusters" als Leistung der Initialphase der Narration spricht (vgl. 1993, 77), dann bezieht er sich damit neben Erzählstruktur und filmischen Stil vor allem auf eine hier zu treffende "Vereinbarung mit dem Zuschauer über seine künftigen Abstraktionsleistungen und Informationsverarbeitungsprozesse" (ibid.). Initiatorische Prozesse sind auch hier als eine Funktion der Initialphase gefaßt. Bordwell und Thompson benutzen vergleichbar das Bild vom "Training", um den Aufbau sich mehr und mehr stabilisierender Erwartungsmuster im narrativen Verlauf zu beschreiben: "For any pattern of development, the spectator will create specific expectations, and these become more and more precise as the film 'trains' the viewer in its particular form" (1986, 91).

Auch solche Filme, die nach den Kriterien klassischer Dramaturgien als "expositionslos" zu bezeichnen wären bzw. – in der hier favorisierten Rede-weise – keinen expositorischen Gestus aufweisen, führen ihren Zuschauer in die spezifische filmische Form, den Modus der Narration, die unterschiedlichen textuellen Register etc. ein.<sup>17</sup> Nicht alle Filme bedienen sich dabei eines so ausgesprochen didaktischen Prinzips, wie wir es aus dem klassischen Hollywood-Kino kennen. Filme "offener" Bauform verweigern häufig einen expliziten Einführungsmodus und veranlassen den Zuschauer so dazu, in einer Art "trial and error"-Verfahren zunächst kanonische Formen zu unterstellen, bis deren Inadäquatheit offenbar wird und nach anderen Formen der Strukturbildung gesucht werden muß. Durch die Erfahrung der Frustration von Erwartungen und des Ausschließen-Müssens unterstellter filmischer

---

<sup>17</sup> Expositorisches Sprechen zielt dabei für gewöhnlich auf die Entfaltung handlungsrelevanter Informationen, zuweilen werden aber auch Textstatus, generische Zugehörigkeit, Intentionen des Erzählers oder auch das kommunikative Gefüge in der Initialphase dargelegt, so z.B. in Ross McElwees *SHERMAN'S MARCH* (USA 1987), in der der Filmemacher unter direkter Adressierung der Kamera das dokumentarische Projekt als eine Art "filmischer Selbsterkundung" vorstellt. Zu nennen wären aber auch narrative Filme, deren Anfänge die mediale Verfaßtheit des Textes offenlegen wie etwa Godards *LE MEPRIS* (DIE VERACHTUNG, Frankreich/Italien 1963) (vgl. Odin 1986), Frank Tashlins *WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?* (*SIRENE IN BLOND*, USA 1957) oder aber Jean Renoirs *UNE PARTIE DES CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, Frankreich 1936), das Odin (1980) auch in Hinblick auf die Thematisierung der Enunziation sowie der Narration analysiert.

Modi "arbeitet" sich der Zuschauer allmählich in das spezifische textuelle System ein.

Als Beispiel für solche Textverstehensstrategien sei auf Vera Chytilovas *SEDMIKRASKY* (TAUSENSCHÖNCHEN, CSSR 1966) verwiesen. Dieser Film der tschechischen "Neuen Welle" bricht strikt mit dem Prinzip linear-kausaler Verknüpfung der Ereignisse und setzt an ihre Stelle anders geartete Kohärenzbeziehungen zwischen den Textelementen, die dem Zuschauer entsprechend andere Verarbeitungsleistungen abverlangen. Der Film präsentiert am Anfang die beiden Hauptfiguren, zwei junge Mädchen in karierten Bikinis, auf einem Badesteg sitzend. Die beiden vollführen marionettenhafte Bewegungen, unterstrichen von einem knarrenden und quietschenden, nicht-diegetisierten Geräusch. Dazu verkünden sie, daß die Welt schlecht sei und sie auch schlecht sein wollen. Es folgen nicht weiter miteinander verknüpfte Szenen aus dem "Alltag" der beiden: Sie zerschneiden ihre Bettlaken und Kleider, stehlen einer Toilettenfrau das Kleingeld, veranstalten wüste Eß- und Trinkgelage auf Kosten älterer "Gönner", die später raffiniert ausge-trickst und abserviert werden, sorgen für Tumult in einem Restaurant und verwüsten schließlich ein prächtig hergerichtetes Büfett, um im Anschluß auf höchst eigenartige Weise "aufzuräumen". Der Film wechselt zwischen Schwarzweiß und Farbe, einige Filmteile sind farblich manipuliert, eingeschnitten werden Bilder von Zügen und Bahngleisen als kaleidoskopartige Farbspiele; Sprache wird äußerst spärlich verwendet, der Ton verfremdet. Der Film vermeidet jeden expositorischen Gestus: An keiner Stelle der Films werden Informationen darüber vermittelt, wer die beiden Mädchen sind, woher sie kommen, was sie zusammengeführt hat. Das Geschehen ist über die beiden Figuren fokussiert, ohne daß diese psychologisch definierte Charaktere wären; eine "Handlung" im üblichen Sinn läßt sich nicht heraus-schälen.

Dennoch ist das Ganze kein unverbundenes Durcheinander, sondern der Zuschauer entdeckt wiederkehrende Muster, die sich gleichsam zu "Topik-Reihen" (vgl. Wuss 1993, 119ff) zusammenfügen. Hat der Zuschauer dieses Strukturprinzip erkannt (was zugleich bedeutet, die Erwartung eines konventionell erzählenden Films aufzugeben), kann er auf den Satz aus der Eröffnungsszene zurückgreifen und darin retrospektiv die Setzung des grundlegenden "Topiks" ausmachen. Und nachdem diese semantische Beziehung aufgebaut ist, erweist sich auch die wiederkehrende, an das Gegenüber gerichtete Frage der beiden Mädchen "Macht es Dir was aus?" als Mittel der Rückbindung an das Ausgangsthema wie der Strukturierung der rudimentären Handlung: Die Abfolge der einzelnen Episoden folgt dem Wettstreit der beiden um die größere Verdorbenheit, und die Frage steht am Ende der jeweiligen Versuche, die andere darin zu übertrumpfen – die Steigerung ins Grotteske wird erwartbar. Auf diesem Fundament können dann Fragen nach

weiterführenden, gesellschaftlich-symptomatischen Bedeutungen des Ganzen gestellt werden, etwa wenn es in einer Schrifteinblendung über der Schlußsequenz – Archivmaterial, das eine zerbombte Stadt zeigt – heißt: "Dieser Film ist jenen gewidmet, die sich bloß des zertretenen Salates wegen empören."

Jeder Film organisiert und startet sein eigenes "Lernprogramm" in der Initialphase und "legt die Spuren aus", die für das Textverständnis notwendig sind. Begreift man die Verarbeitung von Filmen als einen solcherart textuell gesteuerten Lernprozeß, dann ist der Filmanfang der Ort, der die *Einübung in die spezifischen Bedingungen des Lernens* leistet. Zu Beginn des Textes sind folglich Operationen in einem metatextuellen Raum erforderlich: Aktivitäten des Zuschauers, die darauf gerichtet sind, sich die Regeln des textuellen Systems anzueignen. Diese treten im prozessualen Verlauf in den Hintergrund und werden abgelöst durch eine Bewegung innerhalb des Regelsystems.<sup>18</sup>

Es sollte deutlich geworden sein, daß eine Untersuchung der Strategien zur Vergabe *handlungsbezogener* Informationen nur einen Ausschnitt der Prozesse zu modellieren vermag, die der Textanfang zu eröffnen hat. Die Aufgabe des Zuschauers umfaßt z.B. immer auch Entwürfe hinsichtlich der Perspektive, von der aus diese entfaltet und subjektiviert wird; so formuliert Branigan in Erweiterung seiner oben zitierten Definition von Narration als Wissensregulation:

A typical description of the spectator's "position" of knowledge includes the invention of (sometimes tacit) speakers, presenters, listeners, and watchers who are in a (spatial and temporal) position to know, and to make use of one or more *disparities* of knowledge. Such "persons" are convenient fictions which serve to mark how the field of knowledge is being divided at a particular time (Branigan 1992, 76; Herv.i.O.).

Der Zuschauer muß im Prozeß des Geschichtenverstehens immer auch zurückschließen auf die wechselnden Erzählperspektiven, die einhergehen mit je unterschiedlichen mentalen Erfahrungen der Figuren bzw. gebunden sind an die Überzeugungssysteme und subjektiven Haltungen der narrativen In-

---

<sup>18</sup> Belegbar scheint mir diese These beispielsweise anhand der eigenen Rezeptionserfahrung mit den Filmen *Ozus*, die sich, wie Thompson und Bordwell anschaulich gezeigt haben, eines vom Hollywood-Continuity-Systems abweichenden Umgangs mit dem filmischen Raum bedienen; vgl. Thompson/Bordwell 1976. Was indes am Anfang zunächst Irritation auslöst und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Orientierung im Raum richtet, sinkt nach einer Phase der Eingewöhnung in der Aufmerksamkeit ab, der Zuschauer benutzt nun die Dialoge als Orientierungshilfe und ist so nach kurzer Zeit "ganz bei den Dingen, von denen die Rede ist" (Bühler).

stanz(en) zum Geschehen.<sup>19</sup> Zu den Aufgaben des Zuschauers gehört es daher auch, über die Angemessenheit und Glaubwürdigkeit der Darstellung zu befinden.

Eine Untersuchung von Narration als Wissensregulation dürfte sich daher an Anfängen von Geschichten anbieten, die über den kalkulierten Umgang mit *priming* den Leser bzw. Zuschauer auf eine falsche Fährte locken. Als Beispiele für ein solches "Spiel" der Narration mit dem Vertrauen des Zuschauers in die Bedeutung und Validität der dargebotenen Informationen sei auf die Anfangssequenzen von MILDRED PIERCE (SOLANGE EIN HERZ SCHLÄGT, USA 1945, Michael Curtiz) sowie von STAGE FRIGHT (DIE ROTE LOLA, USA 1950, Alfred Hitchcock) hingewiesen, die zur Illustration meiner Überlegungen dienen sollen.

Bordwell arbeitet in seiner Analyse des Anfangs von MILDRED PIERCE, in dem in der ersten Szene ein Mord geschieht, ohne daß der Film die Identität des Mörders enthüllte, heraus, wie die Narration über die gezielte Vergabe ambivalenter Hinweise versucht, die Protagonistin, die in der nächsten Szene als verzweifelt und verwirrt gezeigt wird, als Mörderin zu etablieren (vgl. Bordwell 1992). Der Filmanfang setzt darauf, daß der Zuschauer darum bemüht ist, Kausalverknüpfungen zwischen den Szenen herzustellen, um schnellstmöglich handlungsbezogene Hypothesen aufzustellen und sich so einen Pfad in die Geschichte zu bahnen. Durch den Druck dieser Anforderungen werden manche der der Anfangshypothese zuwiderlaufenden Hinweise, die gleichwohl genutzt werden könnten, "vergessen". Bordwell zufolge inszeniert hier der Text sowohl einen "vertrauenden" als einen "skeptischen" Zuschauer. In diesem Zusammenhang wäre zu vermuten, daß die Erwartungen des "vertrauenden" Zuschauers stärker vom *primacy effect* beeinflußt sind als die des "skeptischen" Zuschauers, der vermutlich die Täuschungsabsicht erahnt, mit der ihm der Filmanfang einen zu offensichtlichen und damit für einen Krimi unbefriedigenden, die Konventionen des Genres unterlaufenden Erklärungszusammenhang präsentiert. Der skeptische Zuschauer bewegt sich dagegen stärker in einem metatextuellen Raum: Dabei vertraut auch er der Narration insofern, als er auf sein Wissen um generische Konventionen zurückgreifen kann, wonach Täuschungsabsichten der Narration wiederum zu den "Regeln" des Genres gehören – und auf dieses Spiel läßt er sich lustvoll ein. Das Beispiel kann folglich zeigen, wie die

---

<sup>19</sup> Chatman bezeichnet die mentale Erfahrung und subjektive Haltung extradiegetischer narrativer Instanzen als "slant" und grenzt diese ab von den Erfahrungen von Erzähler-Figuren innerhalb der erzählten Welt, die als "filter" gefaßt sind. Diese Typologie zielt auf die Beendigung der häufig undifferenzierten Subsumierung verschiedener Instanzen und Ebenen von Subjektivität im narrativen Text unter das Rubrum des "erzählerischen Point-of-View"; vgl. 1990, 139ff.



Initialphase der Erzählung nicht allein den Aufbau der handlungsleitenden Hypothesen anstößt und steuert, sondern zugleich die "Haltung" des Zuschauers zum Text, das spezifische Interaktionsverhältnis von Text und Zuschauer zu etablieren vermag.

Das nächste Beispiel soll verdeutlichen, wie der Anfang den Zuschauer so zu täuschen vermag, daß das Vertrauen in das "In-Geltung-Sein" grundlegender filmischer Konventionen und damit den Status und den Wahrheitswert der Erzählung insgesamt betroffen sind. Es geht um den berühmten und vieldiskutierten "lügenden" Flashback zu Beginn von Hitchcocks *STAGE FRIGHT*<sup>20</sup>, von dem Hitchcock selbst im Nachhinein sagte: "[...] ich habe mir bei dieser Geschichte etwas erlaubt, was ich nie hätte machen dürfen" (Truffaut 1992, 185): In *STAGE FRIGHT* beginnt die Figur Jonathan in der Anfangsszene, der Protagonistin die Vorgeschichte zu erzählen – auch hier geht es um einen Mord –, und motiviert so die Transition zu einem Flashback, der die Ereignisse nach dem Mord zeigt und von Jonathans Voice-Over begleitet wird. Diese Schilderung der Ereignisse veranlaßt die Freundin, ihn zunächst einmal vor der Polizei zu verstecken und dann eigene Ermittlungen anzustellen, um ihn von dem Mordverdacht zu befreien und die vermeintlich "wahre" Täterin zu überführen. Am Ende des Films stellt sich indes heraus, daß der Flashback Jonathans nicht den tatsächlichen Verlauf der Ereignisse präsentierte, sondern die Lüge eines Mörders.

Dem Zuschauer wird keine Möglichkeit gegeben, die Erzählung als "unwahr" erkennen zu können – diese Tatsache wird im Gegenteil raffiniert verschleiert: So wird Jonathan als sympathischer und verzweifelter Charakter eingeführt und keinesfalls als der kaltblütige psychopathische Mörder, als der er sich zum Schluß entpuppt (Hinweise auf eine einschlägige Krankengeschichte der Figur hält die Narration zurück), darüber hinaus ist seine Geschichte äußerst detailreich gestaltet und mit Authentisierungssignalen durchsetzt (vgl. Turim 1989, 166ff). Der Flashback in *STAGE FRIGHT* muß dem Zuschauer als konventionelles Verfahren zur Darbietung von "Vorgeschichte" erscheinen. Er verläßt sich auf die Konvention des Erzählens im klassisch-realistischen Film, daß handelnde Figuren als Erzähler zwar Ereignisse präsentieren, nicht jedoch die "Fakten" der fiktionalen Welt verändern können.<sup>21</sup> Genau dies geschieht aber durch den vermeintlichen

<sup>20</sup> Vgl. dazu u.a. Chatman 1989, 236f; Thompson 1988; Turim 1989, 165-168; Verstraten 1989.

<sup>21</sup> Flashbacks müssen keinesfalls die "objektive" Seite der Ereignisse repräsentieren, sondern können wie in *CITIZEN KANE* (USA 1941, Orson Welles), *LAURA* (USA 1944, Otto Preminger) oder *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (DIE STADT DER ILLUSIONEN, USA 1952, Vincente Minnelli) als Berichte von Figuren-Erzählern subjektive Erinnerungen szenisch entfalten. Diese sind indes als subjektive Erzählungen gekennzeichnet und werden damit nicht "falsch", sondern bleiben verankert im "Tatsachenmaterial" der Diegese und sind miteinander verrechenbar.

Flashback: Der Zuschauer vertraut der Erzählung Jonathans und baut auf den hier vermittelten Informationen seine leitenden, grundlegenden Fabelhypothesen auf, bestärkt noch durch den Weg der Ermittlungen von Jonathans Freundin, deren Schlußfolgerungen und Handlungen auf denselben "Fakten" aufruhen.

Robin Wood beschreibt die plötzliche Erkenntnis um die Unangemessenheit der Ausgangshypothese mit den Worten: "[...] the ground is cut away from under our feet" (zit.n. Chatman 1989, 236). Der Stellung des "Flashbacks" in der Initialphase des narrativen Diskurses kommt für diesen Effekt zentrale Bedeutung zu. Die hier dargebotenen Informationen sind nicht schlichtweg Teilstücke, die in die Fabelkonstruktion zu integrieren sind, sondern auf ihnen ruht das interpretatorische Gerüst, in das alle nachfolgenden Informationen eingefügt werden. Der Zuschauer hat interpretatorische Arbeit investiert, um deren Früchte er sich betrogen sieht. Im Unterschied zum Anfang von MILDRED PIERCE, in dem der Zuschauer die Hinweise hätte sehen können, wenn er skeptischer gewesen wäre, liegen hier keinerlei Hinweise auf den von der Konvention abweichenden Status dieses entscheidenden Teiltex-tes vor. Die Narration verletzt die pragmatischen Rahmenbedingungen.

Abschließend möchte ich kurz an einem dritten Beispiel zeigen, wie ein Film seinen Zuschauer weitgehend in Unklarheit über den eigenen Textstatus belassen kann, damit die Bemühungen des Zuschauers um die Einnahme seiner kommunikativen Rolle unterläuft und so Initiation erschwert.

THE THIN BLUE LINE (USA 1990, Errol Morris) gehört zu den selbstreflexiven, zuweilen auch als postmodern gekennzeichneten neuen Formen des Dokumentarfilms, die die dokumentarische Ideologie der "unverstellten Sicht auf die Dinge" negieren. In THE THIN BLUE LINE geht es um die Aufklärung eines Polizistenmordes, wozu sich der Film u.a. der traditionellen dokumentarischen Methode des Interviews bedient: mit dem zum Tode verurteilten "Täter" (der sich am Ende als unschuldig erweist!), mit verschiedenen "Tatzeugen", mit Polizisten, Verteidigern und Staatsanwälten und mit einem jungen Mann, der in der Tatnacht mit dem Verurteilten zusammentraf, in dessen Verfahren als Zeuge auftrat, jedoch am Ende des Films den Mord gesteht. Zwischendurch wird das Geschehen, angeregt durch die Erzählungen der Beteiligten, in immer neuen möglichen Versionen nachinszeniert. Der Film macht dabei Gebrauch von den stilistischen Mitteln des Spielfilms, etwa durch Anleihen aus dem *film noir*, durch die Verwendung von *slow motion* in den "Action-Sequenzen" sowie durch die Unterlegung auch der Interviews mit einer eigens für diesen Film komponierten Musik von Philip Glass.

THE THIN BLUE LINE löst Irritation aus. So entsteht in der Beurteilung der Interviews ein merkwürdig "changierender" Effekt: Die "Zeugen", die tat-

sächlich einiges zu verbergen oder zu beschönigen haben, sei es, weil sie tatsächlich nichts gesehen haben, weil sie weitergefahren sind oder gar für eine Falschaussage eine Belohnung erhalten haben, wirken zuweilen wie Schauspieler in einem fiktionalen Film, die die Rolle von "authentischen" Augenzeugen in einem Dokumentarfilm spielen, eingeschränkter formuliert: Sie agieren als Schauspieler in ihren eigenen Geschichten (vgl. Williams 1993, 12). Und: *THE THIN BLUE LINE* nutzt erzählerische Verfahren, vor allem die Strategie der Wissenregulation des Zuschauers durch das Zurückhalten von Informationen nach der Form des "Whodunit", um darüber zur "Idee des Dokumentarischen", der "Enthüllung von Wahrheit" zu gelangen (vgl. *ibid.*, 20). Williams spricht daher vom "[...] paradox of the intrusive manipulation of documentary truth, combined with a serious quest to reveal some ultimate truth" (*ibid.*, 12).

Durch das beständige Hin- und Hergleiten zwischen den textuellen Registern sieht sich der Zuschauer genötigt, probeweise sowohl eine dokumentarisierende, als auch eine fiktivisierende Lektüre (vgl. Odin 1990) zu unterlegen. Die grundlegende Ambivalenz des Textes nimmt im textuellen Verlauf ab, wenn der Zuschauer das funktionale Gefüge zwischen dem dokumentarischen Projekt der Wahrheitssuche und den fiktivisierenden Elementen als Mitteln seiner Ausformung (und Hinterfragung) erkannt hat, wird aber nicht völlig aufgelöst. Der Text verweigert die Etablierung des "Vertrags" zwischen Film und Zuschauer, mit dem dokumentarische Authentizität hergestellt und abgesichert wird. Um so verblüffender dann der Schluß, wenn der Zuschauer erfährt, daß dieser gemessen an der "dokumentarischen Norm" des Direct Cinema vergleichsweise schwach authentisierende Film unmittelbar in äußere Realität eingreifen, sie gar verändern konnte!

Die drei Beispiele wurden hier aufgeführt, weil sie gegen (je unterschiedliche) Konventionen filmischer Kommunikation verstoßen. Solche Verstöße und Abweichungen dienen als eine "Folie", vor der sich der "Normalfall" abzeichnet: die im Verstehens- und Aneignungsprozeß unterlegten Rahmenbedingungen, Schemata und Operationen, mit deren Hilfe der nach Initiation verlangende Zuschauer sich in der Initialphase des textuellen Diskurses schnell, effizient und umfassend einzuarbeiten sucht.

#### 4. Resümee

Diese Untersuchung sollte zeigen, daß es notwendig ist, das Problem des Filmanfangs in Abgrenzung zu den gängigen dramaturgischen und erzähltheoretischen Modellen von "Exposition" unter eine funktionale Perspektive zu stellen. Die Verzahnung von Textmodellen und solchen Ansätzen, die die pragmatische Dimension des textuellen Prozesses in den Vordergrund

rücken, erweist sich dabei als aktuelles Problem in der filmtheoretischen Debatte. So spricht auch Odin von der "Notwendigkeit, die Pragmatik auf den Kommandoposten der Analyse einzusetzen" (1990, 128), verschweigt jedoch, wie eine Vermittlung erzähltheoretischer Textmodelle mit textpragmatisch argumentierenden Untersuchungen aussehen könnte. Am Filmanfang kristallisiert sich dieses Problem heraus, tritt doch hier die Doppelorientierung textueller Elemente anschaulich zutage. Mit meiner Redeweise vom "Expositorischen" und der Differenzierung von "Initialisierung" und "Initiation" versuche ich, auf die pragmatische Dimension des Filmanfangs hinzuweisen und damit zur Integration von Textmodellen und pragmatisch orientierten Diskursanalysen beizutragen.

Untersuchungen zum Filmanfang können jenseits der Beschwörungsformel vom "aktiven Zuschauer" Aufschluß darüber erbringen, mit welchen spezifischen Wissensstrukturen und Problemlösungsstrategien der textverstehende und -aneignende Zuschauer operativ umgeht. Zugleich kann so gezeigt werden, welcher Strategien sich der Text bedient, um eine Geschichte "beizubringen" bzw. einen Gegenstand zu vermitteln, und wie er dabei ein Kalkül mit dem Zuschauerwissen betreibt, z.B. über das Ausspielen narrativer Muster und Motive oder den Umgang mit Genre- und Stereotypenwissen.

Wenn Wissen nötig ist, um Geschichten verstehen zu können, dann ist die historische Veränderung solcher Wissensstrukturen thematisierbar. Textuelle Strategien des Bebringens unterliegen einem "Abnutzungseffekt", werden reflexiv und dabei zuweilen auch zum Gegenstand ironischer oder auch parodistischer Bezugnahme. Filmanfänge als Orte von deutlich pragmatischer Orientierung und metatextueller Bezugnahmen drängen sich für die Analyse solche Prozesse geradezu auf.

## Literatur

- Arnheim, Rudolf (1979) *Film als Kunst* [1932]. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Barthes, Roland (1960) Le problème de la signification au cinéma. In: *Revue Internationale de Filmologie*, 32-33, S. 83-89.
- Bickert, Hans Günther (1969) *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie – Funktion – Gestaltung*. Marburg: Elwert.
- Black, John B. / Bower, Gordon H. (1980) Story Understanding as Problem-Solving. In: *Poetics*, 9, S. 223-250.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- / Thompson (1986) *Film Art. An Introduction*. Second ed. New York: Knopf.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, S. 65-89.
- Chatman, Seymour (1989) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. 5. Aufl. Ithaca/London: Cornell University Press.
- (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Christen, Thomas (1990) Absolute beginnings. In: *Zoom. Film und Medien*, 23, S. 8-14.
- Decker, Christof (1994) Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV* 3,1, S. 61-82.
- Espenhahn, Liselotte (1947) *Die Exposition beim Film. Ein Beitrag zur Dramaturgie des Films*. Phil.Diss. Wien.
- Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Haberlandt, Karl / Berian, Claire / Sandson, Jennifer (1980) The Episode Schema in Story Processing. In: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 19, S. 635-650.
- Hartmann, Britta (1992) *Zur Texttheorie des Filmanfangs. Überlegungen zur filmischen Exposition und exemplarische Analyse*. Magistra-Arbeit Berlin: Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften.
- Kuntzel, Thierry (1980) The Film-Work, 2. In: *Camera Obscura*, 5, S. 6-69.
- Leib, Fritz (1913) *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*. Mainz: Schneider.
- Miller, Norbert (Hrsg.) (1965) *Romananfänge. Versuch einer Poetik des Romans*. Berlin: Literarisches Colloquium.
- Miller, William (1988) *Screenwriting for Narrative Film and Television*. London: Columbus Books.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *Théorie du film*. Ed. par Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198-213.
- (1986) Il était trois fois, numéro deux. In: *Revue Belge du Cinéma*, 16, S. 75-80.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKs Publikationen.

- Perry, Menakhem (1979) *Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings. With an Analysis of Faulkner's A Rose for Emily*. In: *Poetics Today* 1,1-2, S. 35-64; 311-361.
- Petat, Jacques (1982) *L'Ouverture de M LE MAUDIT*. In: *Cinéma quatre-vingt-deux*, 282, S. 55-60.
- Pfister, Manfred (1977) *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Potter, Cheryl (1990) *Image, Sound and Story. The Art of Telling in Film*. London: Secker & Warburg.
- Pütz, Peter (1970) *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin (1988) *Duplicious Narration and STAGE FRIGHT [1977]*. In: Dies.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, S. 135-161.
- / Bordwell, David (1976) *Space and Narrative in the Films of Ozu*. In: *Screen* 17,2, S. 41-73.
- Todorov, Tzvetan (1972) *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 15. Aufl. München: Heyne.
- Turim, Maureen (1989) *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York/London: Routledge.
- Van Dijk, Teun A. / Kintsch, Walter (1983) *Strategies in Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- Verstraten, Paul (1989) *STAGE FRIGHT: de filmleugen, de leugenfilm*. In: *Versus*, 3, pp. 46-53.
- Williams, Linda (1993) *Mirrors Without Memories. Truth, History, and the New Documentary*. In: *Film Quarterly* 46,3, S. 9-21.
- Wulff, Hans J. (1980) *Textverarbeitung. Eine Bibliographie zur empirischen Erforschung der Rezeption sprachlicher Texte*. Münster: Institut für Allgemeine Sprachwissenschaft.
- (1985a) *Zur Textsemiotik des Titels. Mit einem Beitrag von Ludger Kaczmarek* 3., erweiterte Aufl. Münster: MAkS Publikationen.
- (1985b) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen.
- (1990) *Berliner Tagung "Erzählen in Literatur und Film"*. In: *Weimarer Beiträge* 36,6, S. 1027-1033.
- Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin (DDR): Henschelverlag.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.