

Thomas Rothschild

Bild und Geschehen

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/363>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rothschild, Thomas: Bild und Geschehen, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 3 (1994) Nr. 1, 122-125. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/363>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Thomas Rothschild

Bild und Geschehen

Das Reden über Spannung in den Künsten im allgemeinen und im Film im besonderen ist nicht nur deshalb so schwierig und mißverständlich, weil es an einer konventionalisierten Terminologie fehlt, gleichlautende Begriffe sehr unterschiedlich verwendet werden, sondern auch weil, wie Hans J. Wulff in seinen "Thesen zu einem Forschungsfeld" zutreffend anmerkt, einmal "Charakteristika des Werks", ein andermal "Aktivitäten des Rezipienten" gemeint sind. Dabei ist anzunehmen, daß es zwischen Werkcharakteristika und Rezeptionsmechanismen einen ursächlichen Zusammenhang gibt, den zu klären aber - zumal für den in der empirischen Psychologie meist unerfahrenen Filmwissenschaftler - äußerst problematisch erscheint. Wenn Wulff freilich ausführlich, eine Dramaturgie der Spannung müsse beschreiben, "wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als 'Spannung' zusammenfassen kann", und dann präzisiert, der Text ließe "sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben", weil die "Aktivität des Zuschauers [...] eine Komponente der Textstruktur" (97) sei, engt er "Spannung" doch wieder ein zu einem Phänomen, das sich nur von der Wirkung auf den Rezipienten her erfassen läßt. Demgegenüber stellt sich die Frage, ob Spannung nicht (auch) etwas sein kann, was sich, unabhängig von der Rezeption, objektiv am Werk beobachten und beschreiben läßt. Anders formuliert: es bieten sich für das Forschungsfeld drei Möglichkeiten an:

1. "Eine Sequenz von Textinformationen [und] eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers [...] bilden zusammen einen Untersuchungsgegenstand" (97f).
2. Der Effekt auf den Rezipienten dient als (unverzichtbarer?) Hinweis auf eine im Text verankerte Struktur.
3. Eine als "Spannung" definierbare Struktur läßt sich unabhängig von der Rezeption auffinden und beschreiben.

Um es mit einem konkreten Beispiel zu illustrieren: Wenn am Ende von Carol Reeds *ODD MAN OUT* der erschöpfte Held, gestützt von seiner Freundin, am Hafengitter steht und im Hintergrund Schiffe auslaufen, von denen eins für den Verfolgten die Flucht bedeuten würde, wenn dann im Gegenschuß die anonyme Polizeimacht, erkennbar an den Scheinwerfern ihrer Fahrzeuge, sich bedrohlich nähert, wenn sich der "Odd man out" also buchstäblich im Spannungsfeld zwischen Freiheit und Tod befindet - bedarf es dann des Zuschauers, der "gespannt" ist auf die Lösung (!) dieses Gegensatzes auf der narrativen

Ebene, um Spannung im Filmtext zu identifizieren und zu beschreiben? Oder wenn im selben Film der ohnedies schon als geschwächt eingeführte Protagonist, der eben einen Mann erschossen hat und dabei selbst angeschossen wurde, sich nur mit Mühe in das abfahrende Auto seiner Komplizen werfen kann und nun mit den Beinen bei der offenen Tür heraushängt, mit dem verwundeten Oberkörper auf dem Rücksitz liegt, wenn also die Spannung zwischen (von der Kamera aus) statischem Innenraum und rasch vorbeiziehendem Außenraum darüber entscheidet, wie sich das weitere Geschick des Flüchtenden gestaltet, wenn dieser dann, nachdem er aus dem erst verzögert anhaltenden Auto gefallen ist, als kleiner Endpunkt einer in die Tiefe des Bildes gezogenen Spannungslinie zu sehen ist: Muß man dann auf die Rezeption rekurrieren, um Spannung als Komponente der Textstruktur zu bestimmen? ODD MAN OUT wirft auch die Frage auf, ob man den exzessiven Gebrauch des Hell-Dunkel-Kontrasts in den Flucht- und Versteckszenen nur unter Berücksichtigung der Rezeption als Spannung bezeichnen darf. Wie denn überhaupt manche strukturelle Merkmale - etwa Kontrast, Nachbarschaft von Nicht-Vereinbarem, abrupter Wechsel - keineswegs nur eine mögliche Wirkung haben, sondern in unterschiedlichem Kontext mal komisch, mal überraschend oder mal eben spannend wirken können. Wulff formuliert in seinen Thesen:

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 (98; Herv.i.O.).

Das erscheint mir für die Bestimmung von Spannungsdramaturgie einerseits zu weit, andererseits zu eng. Wulffs Beschreibung trifft nämlich auf jeglichen narrativen Text zu. (An dieser Stelle möchte ich gleich festhalten, daß ich nicht zu jenen Kritikern gehöre, für die nach Peter Wuss einhellig gilt, daß ein Film spannend sein müsse, sonst taue er nicht [vgl. 101]. Ein derart weit gefaßter Spannungsbegriff, der auf alle tauglichen Filme anwendbar sein soll, scheint mir seinerseits untauglich zu sein - jedenfalls um irgendetwas Spezifisches zu charakterisieren.) Zu eng scheint mit Wulffs zitierte Formulierung, weil sie, deklarermaßen, Spannungskonstruktionen nur im zeitlichen Ablauf textueller Prozesse zuläßt und damit die Möglichkeit solcher Spannungskonstruktionen im Einzelbild leugnet. Und auch Wuss behauptet pauschal (und sieht darin eine "wichtige Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung"), "daß Film stets Geschehenswahrnehmung organisiert" (ibid.). Manches spricht aber dafür, nicht nur von Spannungsstrukturen innerhalb eines Kaderns zu sprechen, sondern darüber hinaus eine Wechselbeziehung zu postulieren zwischen solchen räumlichen Spannungen und den sich aus dem Geschehensverlauf ergebenden zeitlichen Spannungen. Wieder ein konkretes Beispiel: Das gespannte Seil, das in Henri-Georges Clouzots SALAIRE DE LA PEURE einen Holzbalkon

festhält, auf den der mit Nitroglycerinfässern beladene Lastwagen vor einer scharfen Kurve zurückstoßen muß, baut eine Erwartung auf. Der Zuschauer wird vorbereitet auf die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit, daß das Seil - mit letalen Folgen für die Anwesenden - reißt. Zugleich aber bildet das Seil im Einzelkader selbst eine Spannungsstruktur - nicht anders als das Seil, das den titelpendenden ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD in Louis Malles Film hält, oder im selben Film das Seil, an dem der Protagonist sich nach dem Mord an der Hauswand herabläßt (und das ihm zum Verhängnis wird), oder auch ein gespannter Bogen in John Boormans DELIVERANCE. Man denke auch an die häufigen Einstellungen, in denen jemand, unter der Oberkante eines Wolkenkratzers, am gespannten Arm eines Menschen hängt, der nun wählen kann, ob er Retter oder Todbringer sein möchte. Sie sind, so vermute ich, auch außerhalb eines Prozesses "spannend". Die fast klischeehaft folgende Einstellung mit dem vertikalen Blick in die Tiefe macht auf einen anderen Aspekt der Spannungsdramaturgie aufmerksam: Sie ist umso wirksamer, wenn die drohende Gefahr tödlich ist. Es fällt auf, daß die Protagonisten von Spannungsfilmen mit wenigen Ausnahmen - L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD ist eine davon - in Lebensgefahr schweben (und im eben angeführten Fall: im wahrsten Sinn des Wortes "schweben").

Auch Wuss scheint mir den Spannungsbegriff aber zugleich zu weit zu definieren. Was er für die Rezeption von Michelangelo Antonionis PROFESSIONE: REPORTER beschreibt, ist ganz generell der Prozeß des Verstehens, des allmählichen Auflösens eines "Rätsels", des Verifizierens und Falsifizierens von Hypothesen. Wenn dies aber bereits als Auflösung oder Abbau von Spannung definiert werden soll, dann wäre jeder narrative Text in der Tat durch Spannung charakterisiert und der Begriff zur Unterscheidung bestimmter Texte ungeeignet. Auch der Betrachter von Buñuels L'AGE D'OR sucht nach Regelmäßigkeiten, auch bei ihm entstehen Annahmen, wenn nicht "über den wahrscheinlichen Verlauf der folgenden Ereignisse", so doch über die Struktur und die ästhetische Logik des Werks, die sich im weiteren Verlauf bestätigen oder einer Korrektur bedürfen. Aber ist dieser Film deshalb schon spannend, oder anders gefragt: ist es hilfreich, den Spannungsbegriff auf ihn anzuwenden? Nicht nachvollziehbar blieb mir in Wuss' Argumentation, wieso durch den "intuitiven Such- oder Konstruktionsprozeß der Abduktion" Spannung "erst generiert" werden soll (107f).

Was Wuss an PROFESSIONE: REPORTER als Spannung beschreibt, ist - jedenfalls gemessen am Korpus der Filme, die gemeinhin und ganz vorwissenschaftlich als 'spannend' gelten - eher die Ausnahme. Die Regel ist der auch von Wuss im Zusammenhang mit "Spannung im engeren Sinne" genannte Genre-film, bei dem, keineswegs nur im Detektivfilm oder im Western, das "Wie" einer vertrauten Konstellation die Spannung gewährleistet. Das gilt für einen

Kriminalfilm, bei dem, wie in Fritz Langs *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, der Täter fast von Anfang an bekannt ist, ebenso wie für einen Psychothriller à la *GASLIGHT* von George Cukor, einen Gangsterfilm wie John Hustons *KEY LARGO*, einen Western wie Fred Zinnemanns *HIGH NOON*, einen Politkrimi wie Costa Gavras' *Z* oder einen Abenteuerfilm wie *DELIVERANCE*. Viele dieser Filme aktivieren selbst dem psychiatrischen Laien vertraute Ängste, denen charakteristische Bilder zuordenbar sind: offene Plätze oder beengende Räume und Menschenansammlungen, Wahrnehmungsverzerrungen, dunkle Winkel, leere Treppenhäuser, Absturzsituationen. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob die angstvolle Spannung, die vom anonymisierten Flugzeugangriff in Hitchcocks berühmter Maisfeldszene aus *NORTH BY NORTHWEST* (vgl. Wulffs Analyse in diesem Heft) ausgeht, nicht auf reale Traumata nach den zwei Weltkriegen zurückverweist.

Zu den häufigsten Verfahren der filmischen Spannungsdramaturgie gehört der "Wettlauf mit der Zeit", oft, aber keineswegs immer, realisiert durch Parallelmontage. Wird die Polizei oder die Unterwelt den Kindermörder in Fritz Langs Klassiker schneller fassen? Kommt Hitchcocks *SECRET AGENT* seinem Kontrahenten und der Kriminalist Paulas Mann in *GASLIGHT* zuvor oder nicht? Uhren gehören zum festen Inventar von Spannungsfilmen (und haben dort unübersehbar eine völlig andere Funktion als etwa in den Traumsequenzen von Bergmans *SMULTRONSTÄLLET*), und raffiniert organisierte Verzögerungen sind weitaus häufiger als in reinen Actionfilmen.

Die Fixierung der Spannungsdiskussion auf (den, wie ich meine, überschätzten) Hitchcock im allgemeinen und seine "Suspense"-Konzeption im besonderen verstellt den Blick auf andere Formen und Mechanismen der Spannung im Film, etwa jene, auf die Wuss wohl mit "atmosphärischer Spannung" zielt. Erstaunlicherweise gehen weder Wulff noch Wuss auf die spannungsfördernde, wenn nicht -erzeugende Funktion der Filmmusik, auch der oft geradezu inflationär eingesetzten Geräusche ein. Und wie ist, mit den bislang genannten Kriterien, die Spannung jener Szene aus *KEY LARGO* in den Griff zu bekommen, in der der Gangsterboss seine zur Alkoholikerin heruntergekommene einstige Geliebte mit dem - dann nicht gehaltenen - Versprechen eines Drinks erpreßt zu singen, wohl wissend, daß das nur peinlich werden kann? Mit "Suspense" und Hitchcocks Kategorien kommt man da nicht weiter. Wohl aber vielleicht mit dem Studium von Körperhaltungen, Mimik, der Platzierung von Figuren im Raum und pragmatischen Aspekten, ohne die diese Sequenz vermutlich nicht "funktioniert". Hier aber soll das Ende offen bleiben. Schon der Spannung wegen.