

Forum Spannung*

Karl Sierek

Spannung und Körperbild

Spannung sei ein Wissen-Wollen, was war und was kommt: so der Grundtenor vieler Spannungs-Aufklärer. Spannung und Aufklärung - lange sind diese Begriffe schon verkuppelt, wesentlich länger als das gleichnamige Zeitalter. Ich möchte der daraus entstandenen Fixierung auf eine Bewegung des Geistes - eben der der Aufklärung - einen anderen Erklärungszusammenhang zur Seite stellen: Spannung als Körperempfinden, als *Körperbild*, das sich als Effekt des Erzählens durch die gegenläufigen Zeitvektoren der *Pro-* und *Retrospektion* bildet.

Der Trick, mittels Zeitverschiebung und Erzählung nicht nur körperliche Spannung, sondern körperliches Leben zu erhalten, ist schon ewig bekannt. "Herr der Zeiten", so nennt Scheherezade in der Märchensammlung *1001 Nacht* ihren König. Sie erzählt ihm Geschichten, um zu überleben. Der Tod droht und soll hinausgezögert werden. Und was wäre dafür geeigneter als das Erzählen einer Geschichte? Es ist die wohl beste Art, einen amorph bis in den Tod fließenden Zeitablauf zu gliedern; Wort für Wort, Satz für Satz, Atemzug für Atemzug zu trennen und zu verbinden, kurz: zu artikulieren. Denn was ist diese *Auflösung des Körpers*, die Scheherezade zu erwarten hat? Die Abwesenheit der Dynamik von Spannung/Entspannung, das Fehlen einer Geschichte und ihrer Erzählerin. Freiwillig hat sich Scheherezade in diese gefährliche Lage manövriert, aus der sie nur lebend entkommen kann, wenn sie von einer Nacht zur nächsten so viel Spannung in den Körper ihres Sultans induzieren kann, daß dieser sie noch einen Tag leben läßt, um das Ende der Geschichte am nächsten Tag nicht zu versäumen. Herr der Zeiten ist der Sultan allerdings nur sehr bedingt. Denn wer über die Zeit tatsächlich gebietet, sie strukturiert, das ist Scheherezade. Sie verfügt über die *Redemacht*, die erzählte *Geschichte*¹ nach ihrem Gutdünken zu gliedern, und wählt dafür ein *antizyklisches Verfahren*, das ziemlich genau jenem des Nationalökonomens Keynes entspricht. Statt sich dem natürlichen

* Die bibliographischen Verweise auf Kessler, Wulff und Wuss in den einzelnen Diskussionsbeiträgen beziehen sich auf die Artikel in *montage/av* 2,2, 1993.

1 Diese Unterscheidung zwischen Geschichte und Redemacht entspricht der von Emile Benveniste getroffenen zwischen *histoire* und *discours*; vgl. Benveniste 1966.

Fluß von Tag und Nacht (bei Keynes: Angebot und Nachfrage) anzuvertrauen, der ihr mit Gewißheit schon am nächsten Morgen den Tod brächte, erzählt sie *gegen* den Fluß der Handlungszeit. Gerade dann, wenn die Zäsur der Tageszeit einsetzt, wenn das Morgengrauen das Licht der Aufklärung in die Intrigen bringen könnte, ist sie an einer Stelle der Geschichte angelangt, die am allerwenigsten nach einer Unterbrechung ruft. Darin könnte man ein Prinzip des Erzählens erkennen, das nahe an einen der Motoren der Induktion von Spannung heranreicht. Gegen den Fluß, widerläufig, antizyklisch - das sind Momente, die zumindest eine bestimmte Art von Spannung hervorrufen: vielleicht jene, die zunächst auf die *Differenz*, auf unterschiedliche Energiepotentiale, und so zwangsläufig auch auf ihr Gegenteil, den Zustand der *Entropie*, verweisen. Scheherezade weiß besser als ihr Souverän mit dem Verhältnis von *Kontinuität* und *Bruch* souverän und als Souveräne über die Zeiten der Geschichte umzugehen. Sie verbindet, wo Trennung angesagt wäre, und trennt, wo Verbindliches sich meldet. Auch das spannt an und spannt aus. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar. Nur wer ausspannt, kann gespannt sein, und erst der Angespannte kann sich gehen lassen, ruhen, ausspannen.

Doch nun zum Film. Auch wenn ihn mit der Literatur genau das Moment des Erzählens von Geschichten - das Narrative - verbindet, so stellt sich die Frage der Zeitspannung dennoch ganz anders: Im Unterschied zur Literatur verfügt der Film über ein *absolutes Zeitmaß*, das sich unabhängig von der frei gestaltbaren Lesezeit eines Romans oder einer Novelle entfaltet. Unerbittlich dreht sich das Malteserkreuz im Projektor und gibt den Ablauf der Ereignisse *im Augenblick* vor. Seine Gleichförmigkeit formt den unveränderlichen Rahmen für die dynamischen und wechselvollen Zeitströme im Inneren der erzählten Geschichte und ihrer Fortführung durch den Betrachter des Films. Die Abweichung vom Jetzt bleibt einzig den diskursiv eingefädelten Vor- und Rückverweisen innerhalb der Geschichte, den Spannungen und Dehnungen überlassen. Spannung und Entspannung der Zeit im Bezugsrahmen *Körper und Kino* reiben sich in ihrer lebendigen Dynamik an dem unmenschlich gleichmäßig ablaufenden Takt des Apparats, vor dem es kein Entrinnen zu geben scheint und der das Maß aller (filmischen) Dinge darzustellen vorgibt. Doch dieses rigide Zeitregime hat - wie jedes sich totalitär gebende System - seine Lücken. Eine davon ist die vom *Wunsch* und der *Erinnerung* getragene, ja gepuschte Dynamik der Zeitverschiebung.

Spannungsempfinden ist extremes Körperempfinden. Es beweist den engen Zusammenhang zwischen Verstehen und eigenem Körperbild (vgl. Rosenfield 1992, 43ff). Wer sich im Kino krümmt, stellt zunächst ein Verhältnis zu sich selbst her: Er setzt eine Beziehung zwischen eigenem Erinnern oder Wünschen und dem Bezugsrahmen seines Körpers - zwischen einem Bild-Vorher oder (virtuellen) Bild-Nachher und einem Bild-Jetzt; einem Vor-Bild (dem Film) und

einem Körperbild. Das dynamische Bewegungsmodell der Spannung im Betrachterkörper wiederholt sich im Verhältnis zwischen diesem und den Bildern und Tönen auf der Leinwand: dem *Text* im Bezugsrahmen des Kinosaaals. Als Symptom der Rede-mit-sich-selbst in einem körper-umgebenden Raum aktualisiert und verschärft Spannung erstens die Raumbeziehungen und zweitens die Zeitbeziehungen, die im Film angelegt sind. Das Bezugsfeld in beiden Fällen ist und bleibt das aktuelle Körperbild des Betrachters und seine Hülle, der Kinosaal.

Raum

Die auf die Leinwandfläche projizierte Spannung im Inneren des gezeigten *Handlungsraums* (der Diegese) läßt den Betrachterkörper nicht ungeschoren; ja sie stimuliert ihn nicht selten, spannt ihn. In einer Einstellung aus *QUÉ VIVA MÉXICO!* zeigt Eisenstein das Einkleiden eines Picadors. Ein langes Gürtelband wird ihm um die Taille gewickelt. Es ist gespannt. Vom rechten Bildvordergrund bis zum linken Bildhintergrund durchmißt es die Bildfläche und zieht den Betrachterkörper mit sich. Das Bild ist nicht auf durchstrukturierte und volle Verständlichkeit gerichtet, es eröffnet vielmehr eine weite *Leerstelle* im Bildmittelfeld, einen Zwischenbereich, in den sich das Auge einnisten kann. Eingebunden in einen erzählerisch erwartungsvollen Moment vor dem Aufbruch (er bereitet eine andere, noch zu besprechende Spannung vor: die der Zeit), arbeitet das Bild mit klaffenden *Distanzen*, die die Körper und ihre Stellung zueinander in ein dynamisches Spiel von *Diskontinuitäten* und *Brüchen* einbinden: die Körper der Leinwandfiguren und die der Filmzuschauer gleichermaßen. An die Seite des kontinuierlichen Flusses einer durchsichtig und klar ablaufenden Geschichte tritt das abrupte, brüchige, im Jetzt körperlich zu empfindende Moment des Gespanntseins. Wolfgang Kemp hat Vergleichbares in der Malerei des 19. Jahrhunderts untersucht und bringt es auf die Formel "statt Geschichte Geschehen, statt Evidenz Kontingenz, statt Sinn Sinnesdaten, statt Einsicht Spannung" (1985, 267). Spannung stellt sich in diesem klaffenden und brüchigen "Dazwischen" ein. Den Raum zwischen zwei Punkten dehnt sie aus und entleert ihn, statt ihn zu verdichten. Spannung ist extensiv und nicht intensiv. Erst nach diesem Entleeren füllt sie die Lücken mit dem Betrachterkörper, saugt ihn in dieses Vakuum und das auch in ihrer *zeitlichen*, genauer: erzählerischen Funktion. Deshalb ist zu klären, welche Brückenköpfe die zeitlich sich ausdehnenden Bögen halten - ein Wort also zur *Spannweite*:

- Sollen sämtliche erzählerischen Abläufe vom Vorspann bis zum Nachspann in die Untersuchungen der *Globalstrategien* von Spannung im gesamten Ablauf ganzer Filmerzählungen einbezogen werden? Gewiß tragen auch sie zur Spannungserzeugung bei und sind deshalb von den diver-

sen Narratologien im Kielwasser von Propps Morphologie, der Aktantentheorie Greimas' oder den von Barthes untersuchten hermeneutischen Codes damit in Zusammenhang gebracht worden.

- Beginnt die Konstruktion narrativer Spannung bereits im Einstellungswechsel? Wie Bordwell - Gombich erwährend - bemerkt (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 59), setzen bereits die Schemata des *continuity editing* Erwartungshorizonte in Gang, die auf Kommendes gerichtet sind und folglich dem Grundmuster der Spannungsdramaturgie entsprechen.

Um das weite Feld der Untersuchung zeitlicher Spannung im Film übersichtlicher zu gestalten, will ich mich auf erzählerischen Einheiten des Films auf der Ebene der Sequenz oder des Syntagmas beschränken.

Aus der aktuellen Perspektive des Betrachters im Jetzt des Filmsehens zeigen sich spannende Körper-Erregungen durch eine *Verschiebung der zeitlichen Orientierung*. Herbe diskursive Eingriffe strukturieren den im Jetzt verharrenden und gemächlich fließend erscheinenden Ablauf der diegetischen Ereignisse entweder durch Gestaltung der *Dauer* oder der *Reihenfolge* um. Ablenkend vom Augenblick, hingewandt zu einer zu erinnernden Vergangenheit, zu einer unsicheren Zukunft scheint die Gewißheit des Gegenwärtigen nicht zu genügen, um Körperspannung zu induzieren. Es zeichnet sich eine scharfe Dynamik ab, die nur eines nicht kann: im Moment zu verharren, sich mit dem Augenblick zu bescheiden. Dieser auf dem Wunsch und der Erinnerung beruhenden Dynamik scheint immer etwas am Jetzt zu fehlen. Wunsch und Erinnerung haben ihre Augen und Ohren immer woanders, 'wannanders', anders. Eine Art Zeitvektor, sind sie der Motor der Spannung aus dem *Betrachterkörper* und treiben vorwärts oder rückwärts, jedenfalls hinweg aus dem Status quo. Damit der Körper seiner inne werde, benötigt er eine Perspektive, die aus der Präsenz weist: In der Spannung wird der Betrachter-als-Körper seiner selbst bewußt und findet dergestalt sein *Körperbild*.

Das textuelle Spannungsfeld weist sich folglich als eine Kategorie der *Differenz* aus. Es hat nichts mit dem - im übrigen aus einem harmonistischen und herrschaftsstabilisierenden Kunstverständnis stammenden - Bedürfnis nach Abbau eines Kontrollverlustes zu tun. Auch die in Spannungstheorien immer wieder strapazierte - meines Erachtens szientifische oder logozentrische - Orientierung an der linearen Dynamik des Reduzierens von Wissensdefiziten liegt ihm fern. Weder Kontrolle noch Wissen *als solche* können als primäre Bezugssysteme hypostasiert werden und für das spezifische Spannungsgefühl im Kino erhalten. Gespannt *zwischen* Kontrolle und deren Verlust, Wissen und dessen Defizit, findet sich der Körper in beidem zugleich: in Kontrolle *und* Verlust, Wissen *und* Unwissen, in dem dynamischen, nicht linearen Spiel zwischen diesen Extremwerten, den Polen von Entspannung und Spannung. Es ist

die *Angstlust* an der Differenz, der Spaß am Widerspruch, am je anderen, an *Dialogizität*. Spannungskino ist keine Schwarzweißmalerei. Es kümmert sich nicht um Wissen versus Unwissen, sondern um die Grauwerte der *Wahrscheinlichkeit* und die Zwischentöne der *Möglichkeit*. Ob die Differenz zwischen Diegese und narrativem Text (*récit*), die in der filmischen Rede unmittelbar am Körper des Betrachters seine physischen Spuren hinterläßt und ihn deformiert, ob die metamorphische Ambivalenz im schwebenden Zustand der Ungewißheit als der Bewegung der Narration: Wer sich im Kino krümmt, beweist seine Lust am je anderen seines Körpers, an seinem grotesken Zerrbild.² Was mit ihm geschieht und was er geschehen *macht*, ist das schwirrende Dialogisieren eines noch leeren diskursiven Ortes mit dem diegetischen Brückenkopf im Vorher oder im Nachher, das dem Betrachter sein Körperbild im Jetzt des Saals liefert. Der Körper wird in der Zeit verankert und prospektiv vor- oder retrospektiv zurück gespannt.

Prospektion

Das *prospektiv* gerichtete diskursive Regime der Spannungsentfaltung arbeitet mit der Konstruktion von *Möglichkeiten*. Sie entfalten sich im diegetischen Kontext und werden nach den inneren Motivationsstrukturen (Genre, Figurenkodifizierung etc.) nuanciert und dosiert: nicht zuviel, um nicht sogleich im Wärmetod der Wunscherfüllung zu ertrinken, nicht zuwenig, um die Wunscherfüllung nicht durch das weiße Rauschen der sachzwänglerischen Informationsflut aus den Augen zu verlieren. Im diskursiven Kontext der Äußerungssituation des Kinosaals antworten die Betrachterdispositionen und Wünsche auf diese Möglichkeitsformen. Möglichkeit versus Wunsch: Das eine ist eine vom Text hergestellte Konstruktion, das zweite eine vom Zuschauer - durchaus auch körperlich - eingenommene Haltung.

Retrospektion

Das *retrospektiv* gerichtete diskursive Regime der Spannungsentfaltung arbeitet mit der Konstruktion von *Wahrscheinlichkeiten*. Was ist geschehen? Welche eventuell in Ellipsen verborgenen Erinnerungsspuren lassen sich nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit konstruieren? Statt antinomischen Prinzipien des Wissens und Nichtwissens werden nuancierte Grauwerte von Wahrscheinlichkeitsschattierungen entworfen, die gerade in ihrer schwierigen Faßbarkeit zunächst nicht körperliche Angstlust, sondern eher Denklust anzuregen schei-

2 So hat Bachtin die Leselust von Rabelais' Gargantua beschrieben; vgl. Bachtin 1987, 74f, 90, 104.

nen. Statt einer veritablen Spannung des Körpers rufen solche Konstruktionen - oberflächlich betrachtet - einen Kopfreiz der Differenz aus Bekanntem und im "Gedächtnis" des Films Verborgenen hervor. Daß ein Kitzel, nicht aber ein Krampf zu spüren ist, mag genau mit dieser Konzentration auf mentale oder intellektuelle Vorgänge zurückgehen, die die retrospektive Orientierung eines zu lösenden Rätsels mit sich bringt. Doch hinter der Oberflächendynamik im Feld von Wissen und Nichtwissen, Erinnern und Vergessen zeigt sich im Spiel zwischen Redemacht und Geschichte eine andere schwebende Ambivalenz. Das Verbergen und Enthüllen erweist sich als - wiederum körperlich vermitteltes - *Behalten oder Preisgeben*:

[...] und ich habe ein großartiges Geheimnis zur Bereitung dieses Kakaos, und nun bemühen sich alle Leute, mir dieses weltbeglückende Geheimnis zu entreißen, das ich sorgsam hüte (Freud 1973, 27).

Geheimnisse zurückhalten, die andere mit Gewalt entreißen wollen: Das Regulationsprinzip dieser von Freud in *Charakter und Analerotik* erzählten Geschichte könnte der diskursleitenden Strukturierung entsprechen, auf der die retrospektive Spannungsentfaltung gründet. Daß dieses analadistische Regime sich nahtlos in die diegetischen Abläufe solcher Konstruktionseinheiten fügt, braucht man wohl keinem Hitchcock-Kenner zu beweisen.

Pro und Retro

Prospektion oder Retrospektion? Läßt sich das überhaupt so klar feststellen? Häufig greifen beide Richtungen des Zeitverlaufs wie Zahnräder ineinander und zermalmen den Augenblick, in dem die Geschichte und ihre Ansicht im Kino sich soeben befindet. Der Spannungsbogen stellt sich gleichsam quer zur Zeit und verläuft vertikal im Äußerungsprozeß und seinem Produkt. Eine direkte Linie spannt sich vom Film zum Körper des Betrachters. Das Spiel von Vergessen und Erinnern, von Wunsch und Wunscherfüllung wendet sich vom innerfilmischen Handlungsablauf ab und der Rede zwischen Film und Betrachter zu. Das als Spannung empfundene Präsenzgefühl wird dergestalt erst in der engen Verflechtung von Vergangenheit und Zukunft zum eigenen Körperbild.

- Am Höhe- und gleichzeitig auch Umschlagspunkt von *THE PARADINE CASE* (USA 1947, Alfred Hitchcock) als Maddalena Anna Paradine den Mord an ihrem blinden Mann gesteht, wird die Verhandlung vertagt. Je weiter die Erzählung in die Erinnerung und in die Vergangenheit fortschreitet, desto weiter wird das augenblickliche und gegenwärtige Geschehen im Gerichtssaal in die Zukunft verschoben.
- Die Kombinatorik von Prospektion und Retrospektion in *THE SILENCE OF THE LAMBS* (USA 1991, Jonathan Demme) gewinnt im zweiten Interview der Agentin Starling mit dem Massenmörder auf nachgerade unglaubliche

Weise. Viel, viel Erinnerung hält Dr. Hannibal Lecter zurück. Für die Preisgabe fordert er die Erinnerung aus Starlings Kindheit ein, die das Geheimnis für die Prospektion und die Aussicht auf das Finden des Mörders enthält. "Gedächtnis ist das, was ich statt einer Aussicht habe", sagt Hannibal "the Cannibal".

- Und im Schluß- und Schlüsseldialog aus SABOTAGE (GB 1936, Alfred Hitchcock) heißt es:

"Ist das nicht merkwürdig? Kann sie hellsehen? Sie hat doch vorhin gesagt, Verloc wäre ..."

"... tot, Sir? Dazu muß man nach so einer Explosion kein Hellseher sein."

"Ja, aber sie hat es vorher gesagt. Oder war es doch danach? Ich weiß es nicht mehr."

Davor oder danach: Seine Durchlässigkeit und zeitliche Offenheit weist den Betrachterkörper als ein *Netz* aus, als einen, wie Foucault nach Nietzsche es nennt, Ort der Herkünfte. Deshalb pulsiert er ständig zwischen Spannung und Entspannung, Systole und Diastole - und findet darin als "Herr der Zeiten" an der Hand der Geschichtenerzählerin sein Bild.

Literatur

- Bachtin, Michail (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale Bd. 1*. Paris: Gallimard.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Methuen.
- Freud, Sigmund (1973) Charakter und Analerotik. In: Ders.: *Studienausgabe. Bd. VII*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kemp, Wolfgang (1985) Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Ders.: (Hg.) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln: DuMont, pp. 253-278.
- Rosenfield, Israel (1992) *Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Anatomie des Bewußtseins*. Frankfurt/M.: Fischer.