

Hans J. Wulff

Die Frau auf den Schienen. Eine Etüde

[Thomas Kuchenbuch zum Geburtstag]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Online-Festschrift für Thomas Kuchenbuch*. Hrsg. v. Stephen Lowry u. Hans J. Wulff. Stuttgart: Hochschule für Medien 2005 [online: <http://www.hdm-stuttgart.de/festschrift>].
Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-132>.

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

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

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

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

Hier schließt sich der Kreis: „Spannend“ erscheint eine Lagebeschreibung dann zu sein, wenn sie einen Protagonisten in einer Problemsituation darstellt, in der die Person in großer Gefahr schwebt. Die Situation darf nicht abgeschlossen sein; vielmehr ist sie am vollständigsten und effektivsten, wenn Problem

und Gefahr gerade in aller Deutlichkeit exponiert worden sind. Der Zuschauer extrapoliert aus solchen Lagebeschreibungen einen Problemlöseraum und baut ein Erwartungsfeld auf, in dem die möglichen weiteren Entwicklungen der Situation vorauskalkuliert und gewichtet werden. Offenbar ergibt sich hier eine Korrespondenz zwischen den Zuständen der erzählten Welt und den gedanklichen Aktivitäten von Zuschauern: Denn natürlich befinden sich auch die abgebildeten Personen in einer Problemsituation, auch sie müssen den weiteren Verlauf abschätzen und sich darauf bezogen verhalten.

Ähnliches gilt für alle anderen Arten der affektuellen Bindung.

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

Und eine metadramaturgische Komponente ist auch noch im Spiel. Es macht einen Unterschied, ob ein Konflikt am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Geschichte steht. Steht er gegen Ende der Geschichte, darf der Zuschauer erwarten, daß der Knoten eng geschürzt wird, daß das Geschehen sich dramatisch zuspitzt und das alles auf eine terminale Lösung hinauslaufen wird. Am Ende einer Geschichte darf man auch eine letzte Straffung der affektuellen Erregungskurve erwarten, das gehört zur Dramaturgie dazu.

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

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

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

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

- (2) Ein Zug nähert sich. In diesem Fall wäre die antizipierende Hypothese bereits präzisiert: Wacht die junge Frau nicht bald auf, dann wird sie der Zug erfassen und überfahren. Immerhin: es besteht aber noch die Möglichkeit, daß sie erwacht und sich - in einer *last minute's rescue* - in Sicherheit bringt.
- (3) Liegt die junge Frau nicht einfach so da, sondern ist sie auf die Schiene gefesselt (ob sie wach oder bewußtlos ist, soll uns hier nicht interessieren), und nähert sich ihr definitiv ein Zug, sind die Chancen, daß sie überlebt, bereits drastisch eingeschränkt. Es besteht aber immerhin noch andere Möglichkeiten der Entwicklung - der Lokführer könnte die Person vor seiner Maschine entdecken und die Maschine zum Halten bringen (unmittelbar vor

dem Körper des Opfers, der Regel der *extremen Verengung des Raums* folgend); oder es könnten *zufällig* andere Personen auftauchen, das hilflose Opfer entdecken und retten. Derartige Enden würden mit der *überraschenden Wendung* arbeiten - plötzliche Rettungen aus größter Bedrohung. Zu den überraschenden Wendungen gehören auch die *fatalen Wendungen*, denen zwar ein gewisser Fatalismus innewohnt, denen oft aber auch eine Prise schwarzen Humors zukommt - die junge Frau wird von einer Schlange gebissen, während der Zugführer verzweifelt versucht, die Maschine zu stoppen; am Ende ist es egal, daß der Zug noch rechtzeitig zum Stehen kam.

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

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

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

- (5) Variieren wir also nicht allein die Szene, sondern auch ihre *Stellung im Kontext*. Die Szene erscheint drei Minuten nach Beginn des Films auf der Leinwand; die Geschichte handelt von einer Bande brutaler Verbrecher, die die Angehörigen von Weinbauern foltert, entführt und tötet, um jene zu Abgaben zu zwingen; und sie steht in einer Folge sehr kurzer Szenen, die die Torturen der Opfer zeigt - dann ist der funktionale Wert der kleinen Szene klar, eine Rettung würde sie unnötig aufwerten, der Tod der jungen Frau ist eine der Instantiationen des narrativen Arguments: „Die Verbrecher quälen die Dorfbevölkerung.“
- (6) Ist die junge Frau aber nicht *anonymisiert* wie in den bisherigen Beispielen, sondern *nominiert* und so in den Rang einer Hauptfigur angehoben, handelt es sich gar um die erste Hauptfigur [*Protagonist*], und steht die Szene kurz vor dem Ende der Geschichte - dann darf man über alle Wahrscheinlichkeiten hinaus gewiß sein, daß sie noch gerettet werden wird. Das metadramaturgische Wissen ist in der *dramatischen Regel* kondensiert, daß der Tod von Protagonisten am Ende von Geschichten strikt zu vermeiden ist. Tatsächlich sind die Fälle äußerst selten. Dieses *formale* Wissen kann Hypothesen steuern, es greift in die substantielle Kalkulation der Verlaufswahrscheinlichkeiten ein.

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

und erzwingt, die wiederum Teil einer empathischen Aneignung durch den Zuschauer werden kann.

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

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

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

lustrieren, daß es Erwartungsmuster gibt, die nicht aus der *substantiellen* Information über die erzählte Szene, sondern allein der *formalen* Position einer Sequenz entstammen können.

- (8) Noch komplizierter werden die Rahmen, in denen Erwartungen, Antizipationen, Hypothesen zustandekommen können, wenn man nicht allein das metadramaturgische, sondern auch das metamediale Wissen von Zuschauern zu reflektieren versucht. Ist die junge Frau also die aus *TITANIC* bekannte Kate Winslet oder die aus zahlreichen TV-Filmen bekannte Sandra Speichert, dann darf man sicher sein, daß es nicht zur Katastrophe kommt. *Stars* sterben nicht, heißt die Regel, es sei denn, der Tod wird zelebriert. Die Zelebrierung des Todes vermag den *Glanz* des Stars noch zu verstärken. Der Tod von Stars ist darum in der Regel als große theatralisch-ausgestellte Szene realisiert. Es ist gerade die Beiläufigkeit des Todes von Lino Ventura am Ende von *CADAVERI ECCELENTI*, die verstört und die eine moralische Implikation der ganzen Geschichte ermöglicht (und die die Ventura-Figur als Anti-Helden charakterisiert).
- (9) Und es ist natürlich äußerst wichtig, sich darüber zu verständigen, in welchem *Genre* die Szene lokalisiert sein soll und von welcher Art die *erzählte Welt* ist, der sie angehört. In einer Welt, in der die *wundersame Rettung* zum Grundbestand der Eingriffe in den Ablauf des Geschehens gehört (Geschichten in der Art von *BATMAN*: der Retter naht und befreit das Mädchen aus höchster Not) oder in der die Figuren *wundersame Fähigkeiten* haben (wie z.B. psychokinetische Fähigkeiten, so daß die junge Frau den Zug allein durch die Kraft ihrer Gedanken zum Halten bringen oder anderweitig die Gefahr von sich abwenden kann).

Man kann dieses Spiel Möglichkeiten noch weiter ausbauen und wird immer wieder auf die Tatsache stoßen, daß die Operationen, die den Sinn des Geschehens erschließen und so Antizipationen dessen, was noch geschehen mag, konstituieren können, auf eine *Hierarchie* unterschiedlicher Sinn Ganzheiten ausgerichtet sind - vor allem auf die beiden Kontextformen *Szene* und *Geschichte*. Beide haben Charakteristiken der Gestalt an sich, beide haben einen ganzheitlichen Charakter, beide sind funktionale

Ganz-Dinge, deren Elemente bestimmbar sind, weil die Gestalten festliegen. Beide sind auf das Ende hin konzipiert, als Verlaufsgestalten, die *klimakterisch* enden. Und beide unterliegen einer *dramaturgischen Kontrolle*, einer Konvention, die die funktionalen Rollen der Redeteile beschreibt und die selbst Teil des Wissens von Zuschauern ist, also auch in die Hypothesenbildung eingearbeitet ist. Und es gibt noch einen weiteren *medialen* Rahmen, der aus textübergreifendem Wissen besteht - Wissen um die Besonderheiten des symbolischen Formats, um solche sekundären Systemen wie Starsysteme usw. Keines der Teilsysteme des Wissens ist frei und unabhängig von den anderen, jedes hängt mit jedem zusammen. Antizipationen und Hypothesen haben ihren Grund in einer Hierarchie geschichteter Bindungen, von Ganzheiten, die entworfen werden müssen, von Konventionen und Wahrscheinlichkeiten sowie von Redefunktionen, die den Sinn einzelner Redeteile erschließen können. Es müssen also die folgenden Unterkategorien der Hypothesenbildung und der darin involvierten Bereiche, Schichten und Formen des Wissens unterschieden werden: Neben dem

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

- (3) die Ganzheit der (sozialen) Szene (*Szenen- und Situationswissen*);
- (4) die Ganzheit der Geschichte (*Geschichtenwissen*);
- (5) außerdem die Geschichte in ihrem besonderen Genre (*Genrewissen*);
- (6) Wissen um die dramaturgischen Eigenheiten von Charakteristiken (*dramaturgisches Wissen*);
- (7) Wissen um die Besonderheiten der Medien, des Medienbetriebs etc. (*mediales Wissen*).

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

Literatur

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

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

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

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