

Dirk Ryssel / Hans J. Wulff

Affektsteuerung durch Figuren

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *TV-Movies „Made in Germany“*. *Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz*. 1. *Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. [Hrsg. v.] Hans J. Wulff. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) 2000, S. 236-256 (= Themen, Thesen, Theorien. 16.). URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-94>.

1. Charakterisierung / Empathie

Glaubt man den Drehbuchhandbüchern, steht die *Empathie* in einem korrelativen Verhältnis zur *Charakterisierung* des Darsteller: *Je genauer eine Figur charakterisiert wird, ihre Handlungen diegetisch motiviert werden, desto stärker wird das empathische Verhältnis des Zuschauers zum Protagonisten werden*. Die angenommene empirische Invarianz dieser kognitiv-affektuellen Zusammenhänge soll hier weder verifiziert noch falsifiziert werden, es liegen auch kaum empirische Arbeiten vor (als ein Beispiel vgl. Beentjes/Boe/Heijing 1997). Deutlich ist aber, dass Personenwahrnehmung auch von abgebildeten Figuren in höchstem Maße konstruktiv ist und die Charaktere in oft komplizierten Attributionsprozessen aufbaut (Wulff 1997). Es liegt nahe anzunehmen, dass die affektiven Beziehungen des Zuschauers zum Text in dieser „Arbeit am Charakter“ aufgebaut und spezifiziert werden, wobei der Charakter strikt als kontextbezogene Größe anzusehen ist. Affektsteuerung ist durch die Figuren der Handlung vermittelt, sie filtern und führen die Rezeption. Es ist nicht allein die Geschichte, nicht allein die Spannung, nicht allein das Milieu, die den Zuschauer binden, sondern es sind die Figuren selbst. Das Empathische sind alle jene Austauschbeziehungen, die den Zuschauer dazu befähigen, die Handlungssicht einer der Figuren des Films „von innen her“ zu übernehmen. Natürlich sind sie nicht zufällig und beruhen nicht auf einer äußerlichen Affinität zwischen Zuschauer und abgebildeter Person / Figur der Handlung, sondern sind das Produkt dramaturgischer Arbeit.

1.1 Wahrnehmung abgebildeter Personen

Tatsächlich ist der Zusammenhang zwischen Personen- und Kontextwahrnehmung sowie den empathischen Bewegungen der Rezeption noch weitestgehend ungeklärt. Man könnte annehmen, dass es keinen wesentlichen Unterschied gebe zwischen der Wahrnehmung und Interpretation von Personen im wirklichen Leben und solchen im Fernsehen oder

auf der Leinwand. Man könnte aber auch vom Gegenteiligen ausgehen, würde sich dann also gerade für die Unterschiede interessieren. Roloff (1981) geht davon aus, dass die Wahrnehmung realer wie medialer Figuren aus *Schemata* gesteuert werde, die sich in drei Punkten unterscheiden:

- (a) Medien-Schemata sind *stärker strukturiert* als lebensweltliche Schemata;
- (b) die gezeigten Personen sind *eindeutiger erkennbar*, es liegen mehr explizite Informationen über sie vor;
- (c) Medien-Schemata sind „*kontextresistenter*“, sie lassen sich über eine größere Variationsbreite von Kontexten generalisieren.

Der Charakterisierung einer Person liegt eine Motivierung der Handlungen zugrunde, was nichts anderes bedeutet, als dass Handlungsweisen und Charaktere in ein diskursives Kausalverhältnis gesetzt werden. Eine Figur handelt brutal, weil sie einen brutalen Charakter hat; umgekehrt ist auf einen brutalen Charakter bei einer Figur zu schließen, wenn diese brutal handelt. Charakterliches Profil und Handeln bilden eine unmittelbare Konjunktion, sind zwei Seiten der gleichen Medaille. Nach Field und den meisten anderen Autoren der Drehbuchtheorie sind Handlungen motiviert, wenn die *Ursachen der Handlung* (der Begründung der Handlung, der Handlungsentscheidung und ihrer Durchführung) bekannt sind oder bekannt gemacht werden - sprich, später gezeigt bzw. erklärt werden. *Innere Handlung*, also Gedanken, Emotionen und Gefühle werden zu *äußerer Handlung*, zu Aktion, um dem Zuschauer die Handlungsweisen, die aus inneren Vorgängen resultieren, zu erklären (vgl. z.B. Field 1990, 22 u. 93). Eine Figur ist gut charakterisiert und ihre Handlungsweisen sind verständlich, wenn die inneren Vorgänge, die die Person zu der einen oder anderen Handlungsweise bewegen, in Handlungen thematisiert, also gezeigt werden. Die Drehbuchhandbücher greifen hier zum einen auf Dramaturgien des Theaters (vgl. Freytag 1975; Klotz 1969), zum anderen auf küchenpsychologisches Wissen zurück. Handlungen stehen danach in einem *psychologischen* Kausalverhältnis zu inneren Vorgängen: In ih-

nen drücken sich innere Vorgänge in einem direkten Kausalzusammenhang (als unmittelbare Handlungen) sowie Charaktereigenschaften oder Charakterentwicklungen (als mittelbare Handlungen bzw. die Summe von Handlungen) aus.

In den strukturalen Poetiken des Erzählens ist dieser Zusammenhang immer wieder zentral gemacht worden. „Ein bestimmter Charakterzug bewirkt eine Handlung; der zwischen beiden bestehende Kausalzusammenhang ist entweder unmittelbar oder vermittelt“ (Todorov 1972, 78). *Unmittelbar* bedeutet hier einen direkten Zusammenhang zwischen Charakterzug und Handlung, sie ist eine der Erscheinungsweisen der *Einfachheit* der Komposition:

X ist mutig, [also] X fordert das Ungeheuer heraus.

X ist geizig, [also] X schenkt dem Bettler kein Geld.

Bei der *vermittelten* psychologischen Kausalität ist kein sofortiger Zusammenhang zwischen Charakterzug und unmittelbarer Handlung erkennbar: Man erkennt den Mut von X erst im Verlauf der Handlung (vgl. ebd., 78-79). Vale weist diesbezüglich auf den ständigen Streit zwischen Drehbuchautoren, die die Handlungen der Protagonisten mehr psychologisieren wollten, und den Produzenten hin, die „Charakterisierungen verächtlich als psychologischen Firlefanz“ bezeichneten und nur an der äußeren Handlung interessiert seien (vgl. 1987, 101). Die dabei unternommene *Trennung zwischen Charakterisierung und Handlung* ist aber natürlich problematisch. Vale verweist zwar darauf, dass Handlung losgelöst vom Handelnden gar nicht existiere, doch ist dieser Hinweis halbherzig, wenn er weiter unten es als eine „Geschmacksache“ kommentiert, ob Charakterisierung oder Handlung die Oberhand habe (vgl. ebd.). Letztendlich kann für dramaturgische Überlegungen die Trennung jedoch nicht gänzlich aufgegeben werden. Sie ist vielmehr *funktional-pragmatisch* zu sehen: Bestimmte Handlungen des Protagonisten haben keinen unmittelbaren Einfluß auf die Aktualhandlung, sondern sind als kausallogische Motivierung von späteren, relevanten Handlungsweisen zu verstehen. Sie reichern das Bild des Charakters an, weisen auf künftige Komplikationen vor, simulieren den Eindruck einer psychischen Unabhängigkeit der Figur gegen den Kontext. Aber auch sie stehen unter dem Diktat der *semantischen Dichte*, auch sie gehorchen den Strategien des *planting*, sind dem Kontext der Gesamtgeschichte untergeordnet.

Unter dieser Perspektive ist DER KUSS DES KILLERS gerade ein Beispiel dafür, dass die Psychologisierung der Figur Arthur nicht textimmanent erschließ-

bar ist, sondern sich vielmehr aus intertextuellen Bezügen und Genrewissen ergibt (Vale 1987). Bestimmte Figuren in (Genre-)Filmen bedürfen in ihrer einseitigen dramaturgischen Funktion offenbar keiner tieferen Psychologisierung, da sich diese aus intertextuellen Bezügen zu ähnlichen Figuren ergibt. Ihre Charakterisierung / Psychologisierung ist natürlich stereotyp und schnell erschließbar - ein dramaturgisches Merkmal des Genres.

Für die (Er-)Kenntnis der Aktualgefühlslage scheint die *Perspektivierung* des Geschehens an die Actualperson gebunden zu sein. Psychologisierung von Handlungen bedeutet dann auch Organisation von *Erzählfiltren* (vgl. Chatman 1990). Wenn man die Emotionen und Gefühle einer handelnden Figur darstellen will, muß man auch den Fokus der Erzählung verlagern, also die Erzählperspektive mit der Psychologisierung abstimmen (vgl. hierzu Wulffs Erläuterungen zur Konfliktstruktur).

Für das Kenntnisnehmen einer früheren Gefühlslage oder die Prognose einer potentiellen, zukünftigen Gefühlslage scheint die *Perspektivierung* des Geschehens nun *nicht* an die betroffene Figur gebunden zu sein - im Gegenteil: Das Bangen um eine Person (*feeling for*) - als starke empathische Bindung zu verstehen - scheint vor allem durch den Perspektivenwechsel möglich, der den affektuellen Haushalt des Zuschauers massiv beeinflusst.

1.2 Empathie

Will man die Bedingungen für affektive Teilnahmen am Handeln von Fernsehfiguren aufklären, geht es also um die *gefühlsmäßige Bindung von Zuschauern an eine abgebildete Person* und um den *Nachvollzug der Gefühle der fiktiven Figur durch den Adressaten*. Aber es geht nicht um eine schlichte „Versetzung“, um einen urteilslosen Nachvollzug oder um eine naiv verstandene „Identifikation“, sondern um etwas anderes, Komplizierteres. Am Beispiel: Der Zuschauer hat beim Besichtigen eines Films eine Leitfigur gefunden, eine junge Frau, die fröhlich ist; die empathische Bindung ist aber nicht allein auf sie gerichtet, das nachlebend, was sie vorspielt - ein Hai ist im Wasser, die Heldin ist in größter Gefahr, und der Rezipient bangt um sie, obwohl sie fröhlich ist. Carroll, von dem dieses Beispiel stammt, hat sich in seinem Buch über Horrorfilme deutlich gegen die Annahme einer simplen *character identification* gewandt:

When the heroine is splashing about with abandon as, unbeknownst to her, a killer shark is zooming in for the kill, we feel concern for her. But that is not what she is feeling. She's feeling delighted [1].

Darum ist es nicht allein ein *feeling-with*, sondern auch ein *feeling-for* (in dieser Doppelung auch bei Zillmann 1991, 141), das in der empathischen Bewegung auf eine Figur enthalten ist und das in einer Theorie der Empathie zu beschreiben ist. Eine *Doppelposition*, die der Zuschauer einnimmt, die jeweils unterschiedliche emotional-affektive Intensität in sich tragen kann: Hier geht es nicht um simple Textverarbeitung, um Informationsaufnahme und -interpretation, sondern um eine viel komplexere, höchst kontextsensible Positionierung des Zuschauers als einer Größe, die am Geschehen teilhat und ihm gleichzeitig gegenübergestellt ist.

Wenn hier von *Empathie* die Rede ist, sind die Prozesse, die zum „Mitfühlen“ führen, durchaus von Bedeutung. Empathie ist etwas, das an der Handlungslinie entlang geführt werden muß, sie richtet sich sogar auf die negativen Figuren, die Figuren, die Angst auslösen oder die gespanntes Mitleiden mit dem Helden herbeiführen können, weil sie stark genug sind, jenen ernsthaft in Gefahr zu bringen.

Dagegen ist *Sympathie* eine Beziehung zu einer anderen Person (oder auch: Paraperson), die ein positives Hingezogensein meint. Einer kann aufrecht sein und im Recht und dennoch keine Sympathie auf sich ziehen. Einer kann Protagonist sein und muß dennoch nicht Sympathie auf sich ziehen. Sympathie korrespondiert mit persönlichem Geschmack und mit besonderen Vorlieben. Die Bindung an einen Star kann besagen, dass er grundsätzlich als Figur der Sympathie angesehen wird. Allerdings: diese Aussage ist brüchig und sollte so nicht stehen gelassen werden. Im Starsystem achtet man in der Regel darauf, dass der Star kongruent mit seinem Image besetzt wird. Der Star hält keine negativen Rollen inne, weil diese *Antipathie* induzieren können. Wenn man über Sympathie redet, muß man es auch über Antipathie tun (global dazu: Wispe 1991).

Empathie und Sympathie hängen eng miteinander zusammen: Sympathie und Mitgefühl basieren auf der Fähigkeit, uns in andere einfühlen zu können. Und auch das moralische Urteil schwankt in Abhängigkeit von der Intensität der empathischen Beziehung: Empathische Zuschauer zeigen stärkere Schuldgefühle oder Betroffenheit, wenn sie Unge-

rechtigkeit und Diskriminierung auf dem Bildschirm sehen.

Der Einwand: die Bedingung kann man verkehren - derjenige, der stärker auf Situationen von Ungerechtigkeit und Ungleichbehandlung sensibilisiert ist, ist stärker dazu bereit, empathisch an einem solchen Konflikt teilzunehmen. Je stärker ausgeprägt das moralische Bewusstsein oder das Unrechtsbewusstsein ist, desto mehr steigt die Bereitschaft, intensiv an derartigen Konflikten symbolisch teilzunehmen und dabei die Perspektive der Opfer einzunehmen. Intuitive Parteinahme gegen das Unrecht: eine Zielvorstellung der moralischen Sozialisation. Feshbach geht sogar so weit, anzunehmen, dass Zuschauer mit hoher Empathiebereitschaft und -fähigkeit weniger gewaltsame Programme ansehen als Zuschauer mit geringer ausgeprägter Empathiefähigkeit (1989, 81).

In empathy the self is the vehicle for understanding, and it never loses its identity. Sympathy, on the other hand, is concerned with communion rather than accuracy, and self-awareness is reduced rather than enhanced. [...] In empathy one substitutes oneself for the other person; in sympathy one substitutes others for oneself. To know what something would be like for the other person is empathy. To know what it would be like to be that person is sympathy. In empathy one acts „as if“ one were the other person. [...] The object of empathy is understanding. The object of sympathy is the other person's well-being. In sum, empathy is a way of knowing; sympathy is a way of relating (Wispe 1991, 80).

Doch wie soll man die Rede über „Sympathie“ (oder ähnlich von „Empathie“) objektivieren und an die Texte anknüpfen? Neill (1996, 179) verweist auf Abel Ferraras Film *BAD LIEUTENANT* - einen Film über Einsamkeit. Wenn nun aber „Einsamkeit“ die zentrale Emotion des Films ist, muß sie der Figur „von innen her“ attribuiert werden; man kann Mitleid mit seiner Lage haben oder ihn bedauern, aber man kann ihm nicht „von außen“ Einsamkeit zuordnen. Dazu bedarf es einer perspektivischen Bewegung, die die Befindlichkeit der Figur in einer primär-empathischen Bewegung von innen fasst und sie damit einem Urteil, einer sekundär-sympathischen Qualifizierung zugänglich macht. Dieses würde einer Gegenüberstellung *von innen / von außen* das Wort reden: Jede Versetzung in eine Figur und jede Bestimmung ihrer Emotionen aus ihrem eigenen Blick heraus wäre empathisch, jede Bestimmung des Urteils über die Figur, ihre Lage, ihr Verhalten dagegen wäre sympathisch.

In diese Richtung scheint auch Carroll in seinem Überlegungen zum Horror-Erleben zu tendieren. Er nennt den relevanten Vorgang *assimilation* und versteht darunter das folgende:

this involves having a sense of the character's internal understanding of the situation; that is, having a sense of how the character assesses the situation. [...] I must have a conception of how the protagonist sees the situation; and I must have access to what makes her assessment intelligible (1990, 95).

Carroll setzt die *Intelligibilität* der zugeschriebenen Handlungsmotive und -affekte als zentral an, eine Eigenschaft, der die Tendenz zur Stereotypie von Figuren sicherlich entgegenkommt. Tatsächlich ist deutlich, dass die meisten textbezogenen affektuellen oder emotionalen Prozesse ohne ein kognitives Pendant (oder sogar einen kognitiven Vorlauf) nicht zustande kommen könnten (so auch Grodal 1997, 87f). Nun sind die Prozesse des Textverstehens grundsätzlich Zeichenprozesse, somit an die Interpretationsarbeit an den Ausdrucksmitteln rückgebunden. Emotionale Prozesse über der Folie der Filmrezeption können nicht primär sein, sondern stehen immer im Rahmen der Geschichten und der Szenen und somit in einem bestimmbar semiotischen Horizont von Relevanz und Sinn.

Es geht hier nicht um Prozesse der *Übertragung* oder der subjektiven *Projektion*, sondern um den Aufbau schematisierter Figurenvorstellungen in der Rezeption. Es handelt sich um *Figuren*, nicht um Personen, weil wir es mit Akteuren der erzählten Welt zu tun haben, die handeln, die Absichten haben, die Verantwortung für ihre Handlungen tragen. Die sich im Konflikt mit anderen befinden. Die Handlungen begründen müssen. In allem diesen ähneln Figuren Personen des tatsächlichen Lebens. Aber Figuren sind abstrakter, typenhafter, sie sind Elemente oder Funktionen des Textes, textuelle Größen. Und sie werden in der Rezeption nur in dem Maße entworfen, von innen her konturiert, als Synthese von Hypothesen formiert, *wie es zum Verständnis der Handlung nötig ist*. Der verstehende Nachvollzug von Figuren ist in einem harten Sinne dem Prinzip der *Signalökonomie* verwandt, erfolgt nur in einem Umfang, der für das Verständnis der Geschichte nötig ist [2]. Es kann sogar zur Differenz der körperlich-leiblichen Charakteristiken des Schauspielers und derjenigen der Figur kommen, wenn Leibcharakteristiken wie das tatsächliche Geschlecht zum Verständnis der Rolle irrelevant sind

(zur Wahrnehmung der filmischen Figur vgl. Wulff 1997). Natürlich sind Figuren komplex angelegt, weil sowohl ihre *Milieubindung* wie auch ihre intertextuelle Bindung in die Figurenarsenale von *Genres* als *Horizonte der Figurenwahrnehmung* aktive Elemente der Rezeption sind. So unterscheidet sich die Antagonistenfigur in John McTiernans Kinofilm *DIE HARD* deutlich von der viel flacher und einfacher von Heinz Hönig gespielten Rolle, die in der RTL-Stoffadaption *SOS BARRACUDA II* (1998) angelegt ist, durch solche Charakteristiken wie „Diabolik“, „Soziopathie“ und „materielle Gewinnorientierung“. Wir haben unten eine Figurenanalyse von *DER KUSS DES KILLERS* ausgeführt und dabei eine ähnliche Tendenz aufzeigen können, die Figur nicht in psychologische Tiefe hinein auszuführen, sondern sie nur in wenigen Charakterzügen (*traits*) zu kennzeichnen, die im Gang der Erzählung in ein verändertes Ensemble von Charakteristiken transformiert werden - so dass die Charakterdramaturgie wesentlich in der Figuren-Dynamisierung zu bestehen scheint.

Wir haben ein zweites zeigen können: Dass nämlich die empathischen Prozesse eine moralische Dimension haben. Man kann also - ganz heuristisch - von *moralischer Empathie* sprechen und findet in der schmalen Literatur zur Empathie dafür durchaus Belege. Empathische Zuschauer bringen z.B. eine größere Sympathie zu einem leidenden Akteur zum Ausdruck als nicht-empathische (Feshbach 1989, 81). Je stärker ausgeprägt das *moralische Bewusstsein* oder das Unrechtsbewusstsein ist, desto mehr steigt die Bereitschaft, intensiv an derartigen Konflikten symbolisch teilzunehmen und dabei die Perspektive der Opfer einzunehmen. Das würde dafür sprechen, dass die empathische Teilhabe Teil einer Technik ist, sich der eigenen moralischen Urteilskompetenz zu versichern - die intuitive Parteinahme gegen das Unrecht erfolgt während der Besichtigung derartiger Filme unterhalb der Bewusstseinsschwelle, sie ist weitgehend automatisiert und knüpft an Rezeptionserfahrungen an, wie sie schon in einfachen Formen wie Märchen aufgebaut werden. Die Sicherheit des moralischen Urteils erfolgt ähnlich wie der Aufbau von Wertvorstellungen in Auseinandersetzung mit den symbolischen Vorgaben von Märchen und ähnlichen Angeboten, darauf hat Bettelheim seinerzeit insistiert. Eine Dramaturgie der moralischen Positionen, wie wir sie hier implizit behaupten, wäre dann einer Zielvorstellung der *moralischen Sozialisation* untergeordnet und im TV-Spielfilm durchaus strategisch gesetzt, weil sie der moralischen Selbstversicherung des Zuschauers dient.

2. Analyse

Die Synopsis des TV-Films *DER KUSS DES KILLERS* lässt sich in zwei Varianten erzählen, beide Male als Dreipersonenkonstellation und damit in der Grundanlage als Doppelbindung der Figur Arthurs ausgewiesen, die sich also in beiden Varianten als Zentralfigur erweist:

(1) Die Undercover-Polizistin *Vera Wolf* (alias Robinson) verliebt sich in den Killer *Arthur Brauner*, Kompagnon und rechte Hand des Barbesitzers *Kühne*, und gerät dadurch in einen Konflikt mit ihrem bisherigen bürgerlichen Umfeld.

(2) Der Killer *Arthur*, Kompagnon und rechte Hand des Barbesitzers *Kühne*, verliebt sich in die Undercover-Polizistin *Vera*, die auf ihn angesetzt wurde, und gerät dadurch in einen Konflikt mit seinem bisherigen kriminellen Umfeld.

Drei Figuren machen die Grundkonstellation aus, eine der Teil-Beziehungen der Triade ist problematisch - darin ist das Beispiel mit vielen anderen Beispielen des Korpus vergleichbar. Es handelt sich nur im Sonderfall um „Dreiecks-Konstellationen“, sondern vielmehr um einen triangularen Solidaritäts- oder Loyalitätskonflikt oder -widerspruch, den der eine der Akteure beantworten muß (ähnlich Halperin 1996, 104f). Ein Pol dieses Beziehungsgefüges ist oft durch eine Autorität besetzt, manchmal gar als Institution markiert. Als Erzählperspektiven bieten sich nur die beiden Perspektiven des Paares an, auch darin unterscheidet sich das Beispiel nicht von den anderen Standardfällen des Korpus. Um so interessanter wäre die experimentelle Variation der Perspektive: Erzähle die Geschichte des Paares in *LIEBE MICH BIS IN DEN TOD* aus der Sicht der Familie der Ärztin! Oder die Geschehnisse des *FEUERLÄUFERS* aus den Augen der esoterischen Untergrundgruppe, die am Ende gestellt wird! Oder die Geschichte der Kindsräuberin aus *GESTOHLENES MUTTERGLÜCK* aus der Sicht der besten Freundin, der Mutter der Räuberin, des Ehemannes! Geschichten selektieren *Präferenzperspektiven*, aus denen sie erzählt oder nacherzählt werden können - und es liegt nahe anzunehmen, dass in der Wahl von Perspektiven eine Position zum Geschehen eingenommen wird, die durch Wert-Orientierung begründet ist. Im Zentrum der TV-Spielfilme steht normalerweise die Figur, die den dramaturgischen Konflikt trägt, sie dominiert die Erzählperspektive. Die Geschichten illustrieren die Handlungs- und Interpretationsperspektive des problematischen Individuums (Halperin 1996, 67ff), nicht desjenigen, der die bestehende Ordnung verteidigt, sondern desjenigen, der in eine persönliche Krise ge-

rät. Selbst die Kommissars-Figuren sind keine kranken Vollzieher geltenden Rechts, sondern als problematische und der Ordnungsvorstellung gegenüber gestellte, zweifelnde Akteure gezeichnet (man denke an das Figurenarsenal des *SKORPIONS*).

Auch wenn die *Konterperspektiven* in den Filmen des Korpus nicht realisiert sind, lassen sie sich doch in der Nacherzählung durch Rezipienten gewinnen (Anderson/Pitchert 1978; Barclay/Reid 1974; Black/Turner/Bower 1979; Pitchert/Anderson 1977). Dabei fällt auf, dass selbst Kinder dazu in der Lage sind, Konterperspektiven einzunehmen und die Geschichten und ihre Handlungen unter dieser Vorgabe neu zu organisieren; und es fällt auf, dass die veränderte Perspektive eine veränderte Werthaltung umfaßt, die aber ebenfalls zugänglich ist und in der Nacherzählung simuliert werden kann. Geschichten bewegen sich im Werthorizont der verschiedenen Wertungsperspektiven der Figuren und der durch sie angezeigten Institutionen, der Konflikt ist entsprechend eine Diskursivierung von Werthaltungen - die perspektivvariieren Rekonstruktionen zeigen, dass sich Zuschauer im Wertverhältnis der erzählten Welt bewegen können, nicht allein in den Bezügen der Figur, die die Erzählperspektive dominiert.

DER KUSS DES KILLERS entscheidet sich interessanterweise nicht eindeutig für eine der beiden präferierten Erzählperspektiven von Frau oder Mann, sondern dynamisiert die Perspektivität der Erzählung in sich. Es findet im Verlauf der Handlung ein Wechsel des Erzählfilters zugunsten des ‚Schurken‘ statt. Die *Empathiesteuerung* vollzieht sich auf zwei Ebenen: Zum einen durch einen Wechsel des Interessenfokus der Erzählung (die Frage: wessen Geschichte wird hier erzählt?), zum anderen durch eine damit zusammenhängende Psychologisierung bzw. Verlagerung der Psychologisierung von der Protagonistin zum Antagonisten. Ob der damit einhergehende, allmähliche *Charakterwechsels* des Killers zu einem *Sympathiegewinn* beim Zuschauer führt, müßte empirisch überprüft werden. Es ist aber klar, dass dies dramaturgisch intendiert ist.

Sympathie scheint an kontextuelles *Handeln* in der jeweiligen Situation gebunden zu sein: Jemand wird durch seine Handlungsweise *sympathisch* oder *unsympathisch*. Maß und Art der Sympathie hängt daran, wie er sich verhält, also wie sich sein Charakter äußert. *Empathie* ist an die jeweilige (affektuelle) Situation und Problemlage gebunden, in der sich diegetische Figuren befinden, befanden oder befinden werden. So nahe Sympathie und Empathie einander auch zu stehen scheinen, gibt es doch sehr unter-

schiedliche Bezüge, in denen das eine oder das andere entsteht: Empathie ist offenbar an *situative Problemkontexte*, Sympathie an *kontextuelles Handeln* gebunden. Ein empathisches Fühlen mit der Figur setzt die Orientierung der Figur im intentionalen Feld der Handlungssituation voraus. Das Gefühl für die Figur dagegen entsteht in einer Reaktion auf ihre Handlungsziele, ihre moralische Integrität, die Legitimität dessen, was die Person will. Das Entstehen, das Aufrechterhalten und die Intensivierung von Sympathie ist offenkundig mit der Attribution sozial-humanistischer Wertesysteme auf kontextuelle Handlungen verbunden: Zeigt ein Killer, der ansonsten seine Aufträge emotionslos und professionell erledigt, liebevolle Zuwendung zu einer Bezugsperson oder einem -objekt, kann er zum Sympathieträger werden - weil er liebevolle Eigenschaften zeigt bzw. weil ihm liebevolle Züge attribuiert werden können. Arthur schenkt in *DER KUSS DES KILLERS* Vera ihre Lieblingsschokolade, der Auftragsmörder Léon im gleichnamigen Film von Luc Besson (Frankreich 1994) kümmert sich liebevoll um seine Pflanze und später auch um das kleine Mädchen Mathilda, ähnlich hat der Killer in *LE SAMOURAI* (Frankreich/Italien 1967) von Jean-Pierre Melville ein sorgfältig-liebevolleres Verhältnis zu seinem Vogel. In allen Fällen schimmert eine Sensibilität, eine Integrität im Kleinen, eine Verbindlichkeit der Person durch, die aus ihrer nur professionellen Charakterisierung nie entstehen könnte. Das Resultat: Die Killer-Figur wird „sympathiemächtig“, sie kann Sympathien binden, obwohl ihr Beruf verwerflich bleibt.

Die *Psychologisierung* Arthurs schreitet durch den Film und seine Geschichte hindurch voran, das Geschehen wird immer mehr durch ihn fokussiert. Aus der Gegenfigur wird die Ankerfigur. Dieser Prozeß ist das Zentrum der empathischen Dynamik des Spiels, darum lohnt genaueres Hinsehen.

2.1 Exposition/Charakterisierung

Die Einführung Arthurs ist unmissverständlich und eindeutig. Er ist ein Profikiller: aufmerksam, misstrauisch, konsequent und skrupellos im Handeln. Er versteht es, mit Waffen umzugehen, die er ebenso routiniert wie schnell zur Hand hat. Er erledigt seine Aufgaben kalkuliert, rational und gibt dabei einen emotions- und affektneutralen Anschein. Als er einen Kellner als Undercover-Polizisten entlarvt, handelt er entschlossen und berechnend. Weder eine Appellierung an seine Vernunft - der entlarvte Polizist bietet ihm einen Kronzeugenstatus an, noch der Versuch sein Mitleid zu erregen, scheint ihn zu tan-

gieren. Was das für ein Gefühl sei, jemanden zu töten, fragt ihn sein Opfer vor der Hinrichtung. Er wisse es nicht, er habe noch nie darüber nachgedacht, gibt er zur Antwort. Er erschießt den Polizisten ohne auch nur einen Moment an der Richtigkeit seines Handelns zu zweifeln, was im Zusammenhang mit seiner Antwort impliziert, dass dies nicht sein erster Mord ist.

Arthur verfügt im Gegensatz zu seinem Kompagnon Kühne über eine äußerst sensitive Sinneswahrnehmung, kombiniert mit ausgeprägten Reiz-Reaktions-Verhaltensschemata. Seine Gefahrenwitterung ist so weit professionalisiert, dass die kleinste Ungewöhnlichkeit in seiner Wahrnehmung von ihm auch als solche registriert wird und ihn zu entsprechenden Verteidigungs- oder Angriffsreaktionen veranlasst. Beispiele hierfür sind Registrierung folgender Geräusche, die von den jeweils Mitbewohnenden nicht wahrgenommen werden:

- (1) Der als Kellner getarnte Undercover-Polizist will in Kühnes Büro eine Abhörwanze am Tisch befestigen.
- (2) Vera verliert während ihres ersten Versuchs Kühne, Arthur und Gruber zu belauschen, einen Schuh.
- (3) Einer der beiden Killer Grubers zerschlägt eine kleine Scheibe einer Terrassentür.

Das letzte Beispiel veranschaulicht am deutlichsten Arthurs *routinierte* Verhaltensweisen. Er greift, nachdem er das Geräusch vernommen hat, nahezu automatisch mit der Hand zu seinem (nicht vorhandenen) Schulterhalfter. Da er keine Pistole hat, sieht er sich, als ob er ein *mentales Krisenszenario* aktiviert, schnell und funktionell im Zimmer um und greift nach einem Küchenmesser. Sein Misstrauen gegenüber Fremden ist Teil seiner *Professionalität*, er kann sich naives, 'blindes' Vertrauen nicht leisten und weiß genau, dass *eine* Unachtsamkeit, ein Fehler entweder das Ende seiner Freiheit (durch Verhaftung) oder seines Lebens (durch andere Killer) bedeuten kann.

Die Charakterisierung seiner Person ist bis zum Zusammentreffen mit der Protagonistin Vera sehr oberflächlich und stereotyp - der Erzählfilter liegt also nicht bei ihm. Vielmehr unterliegt seine Figur ausschließlich der narratologischen Funktion des Antagonisten. Über sein Privatleben, wie und wo er wohnt, was er in der Freizeit unternimmt, welche Hobbies, welchen Musikgeschmack, welche Affinitäten und Leidenschaften etc. er hat, werden keine Informationen vergeben. Die Exposition charakterisiert ihn als potentiell zentrale Figur, jedoch nicht als

Hauptfigur. Dafür ist der Fokus zu wenig an seiner Konfliktentwicklung interessiert. Die Erzählperspektive liegt nicht bei ihm, sondern bei Vera, über deren Leben wir im Vergleich sowohl quantitativ als auch qualitativ wesentlich mehr erfahren. Elaborierte Informationen bezüglich seines Charakters, die ihn aus einer stereotypen Antagonistenfunktion herauslösen und damit auch den Erzähl- und Interessenfokus verlagern, werden erst vom Moment des Zusammentreffens mit der Undercover-Polizistin Vera, die sich im Avalon als neue 'Bar-Dame' vorstellt, vergeben.

2.2 Konfliktentwicklung/Psychologisierung

Jeder Psychologisierung liegt eine thematische, narrative und dramaturgische Prämisse zugrunde. Deutlicher formuliert: Es muß die Frage beantwortet werden,

- *welcher* innere Konflikt
- *wie*, also mit welchen erzählerischen Mittel,
- *warum* (die Funktionalität für den dramatischen Konflikt)

erzählt werden soll. In *DER KUSS DES KILLERS* ist der Beginn einer Psychologisierung der Figur Arthur mit dem Auftritt Veras in der Avalon-Bar festzustellen.

Thematische Prämisse: Arthur verliebt sich in Vera und gerät dadurch in einen zweifachen Konflikt: Einerseits verlangt die Professionalität seines Berufes eine generelle emotionale Abstinenz sowie absolutes Misstrauen gegenüber Dritten. Andererseits ist durch die Liebe zu Vera seine Loyalität und angedeutete emotiv/affektuelle Bindung zu Kühne gefährdet [3]. Denn wie sollte er diese charakterliche Dichotomie miteinander verbinden: auf der einen Seite der gefühlvolle Liebhaber, auf anderen der gefühllose Killer sein bzw. wie soll er zu Vera gleichzeitig Nähe erreichen und Distanz beibehalten?

Es ist hier durchaus zu fragen, inwieweit es sich bei dieser Thematik um einen narrativen Topos handelt und inwieweit dann bereits ein tragischer Verlauf antizipiert werden kann. Derartige Topoi bilden stereotype Verlaufsmuster aus, enthalten schemaartige Vorgaben für die Figuren und ihre Entwicklung. Wenn man also an (Kino-)Filme denkt, in denen Profikiller die Hauptrolle spielen, fällt auf, dass sie als Figuren in einer Grenzposition gezeichnet sind - am Rande der Legalität wie alle Kriminellen, am Rande der Gesellschaft wie die Henker, am Ende ihrer Laufbahn, als seien sie vom Ende ihrer Laufbahn und ihres Lebens schon gezeichnet. Henry Faber in *THE EYE OF THE NEEDLE* (England 1980, Richard Mar-

quand) scheitert, weil er sich in eine verheiratete Frau verliebt; Léon (in *LEON*) scheitert, weil er sich der kleinen, ihm anvertrauten Mathilda emotional und affektiv öffnet; genauso scheitert auch der Stasi-Agent in *DER HANDYMÖRDER*, weil er nicht auf die Frau schießen kann, in die er sich verliebt hat.

Narrative Mittel - Phase I: Vera ist für Arthur zunächst eine Art Projektionsfläche seiner Sehnsüchte. Sie ist etwas besseres als die anderen Gogo-Girls der Bar. Sie gehöre nicht in dieses Milieu, habe es nicht nötig, in dieser Bar zu arbeiten, so seine Worte beim ersten Zusammentreffen. In der Einschätzung ihrer Person drückt er sein soziales Bewusstsein und seine eigene Verortung darin aus. Seine Worte sind nicht abschätzig gemeint. Entweder entstammen sie seinem professionellen Misstrauen gegenüber Fremden (dies wäre aufgrund der Exposition durchaus plausibel) oder sie deuten auf eine ausgeprägte Selbstdisziplinierung hin, auf eine Dissonanz zwischen einem wunschphantasierten Selbstbild und einem ebenso ausgeprägten Realitätssinn. Ist es am Anfang noch nicht eindeutig, ob er ihr gegenüber misstrauisch oder an einem Kontakt interessiert ist, verdeutlicht sich Arthurs innerer Konflikt anhand seines Verhaltens sowohl zu ihr als auch zu seiner bisherigen Bezugsperson, dem Barbesitzer Kühne. Er hat plötzlich moralische Bedenken, als es um den Einstieg in den Mädchenhandel geht (es wird nicht sehr deutlich, welcher Art krimineller Unternehmung sie bisher nachgegangen sind) - und er ist überraschenderweise auch über Veras Moralverständnis irritiert. Diese hat sich, um sich nach der misslungenen heimlichen Belauschung ein Alibi zu verschaffen, mit einem älteren Mann in ein Hinterzimmer zurückgezogen. Für Arthur unverständlich, er attribuiert Vera eine andere Herkunft, einen anderen sozialen Status, und er muß schließen, dass für die Frau, für die er Vera hält, ein solches Verhalten zutiefst unschicklich wäre. Hat er sich in seinen Zuschreibungen und Bewertungen geirrt? Spätestens nach einem abendlichen Besuch muß er wieder zu dieser Überzeugung kommen: Durch Misstrauen motiviert, beobachtet und verfolgt er sie bis zu ihrer Wohnung. Er klingelt bei ihr, wird hereingelassen und will sich von ihrer Integrität überzeugen, indem er beginnt, ihre Wohnung zu durchstöbern. Er versucht sie wegen des nachmittäglichen Flirts mit dem Mann zur Rede stellen. Der Dialog legt Arthurs Unsicherheit offen. Er ist *a priori* davon überzeugt, dass Vera keine Frau mit geringer Sexualmoral sein kann. Als sie ihm eine zweideutige Antwort gibt, interpretiert er diese sofort als potentielles Angebot an ihn. Seine Enttäuschung, die aus ihrer Zurückweisung seines primitiven, zweideutigen Annäherungsversuchs resultiert,

hält sich in Grenzen. Schließlich wird damit sein Bild von ihr bestätigt, sie wird zu etwas Wertvollere, einem Objekt der Begierde und vielleicht gerade darum zu etwas Erstrebenswerten.

Die erotische Beziehung zwischen Arthur und Vera ist schillernd, weil es nicht um das Spiel von Werbung und Zurückweisung geht, das zur Intensivierung des Begehrens des Mannes und der Attraktivität der Frau führt. Es ist auch nicht zu vergleichen mit dem Genre-Topos der *Gangsterbraut*, die das eigene Ego erhöht, indem sie den viel mächtigeren Mann zurückstößt. Vielmehr scheint die Frau hier für den werbenden Mann aus einer anderen sozialen Sphäre zu kommen, in die er gerne eintreten würde. Möglicherweise wäre sein innerer Konflikt gar nicht entstanden, wenn sie sich ihm gleich hingeeben hätte. Die Unterschiedlichkeit ihrer Herkunft zeigt sich noch einmal im letzten Akt des Films während Veras Amnesie: Arthur versucht, nachdem er ihre wahre Identität kennt, ihr selbst eine neue zu kreieren. Auch hier gerät er in Konflikt mit seiner sozialen Kastenzugehörigkeit, ihm gehen gerade Kenntnisse über die Intimität der anderen Klasse ab. Als er mit ihr in eine - vermutlich von ihm eingerichtete - Wohnung kommt, entdeckt sie eine Parfumflasche, an der sie riecht. Das Parfum hat sicher Arthur gekauft. Ihre Reaktion muß für ihn schmerzlich sein, da sie ihm vergegenwärtigt, dass sie, ob sie will oder nicht, selbst trotz ihrer Amnesie ihre bessere soziale Herkunft nicht leugnen kann. Sie hat Geschmack und Stil, er nicht. Ihr Eigensinn verwirrt und stimuliert ihn gleichzeitig.

Doch ist die schwankende Beziehung, die Neuverhandlung der subjektiven Distanzen nur der eine Aspekt, der hier interessiert. Ein zweites betrifft eine unterhalb aller Bewusstheit liegende Beziehung und Bindung der Figuren zu ihren Milieus. Vera hat zwar jedes Bewusstsein verloren, hat keine Erinnerung an das, was ihr geschah. Aber ihr Geruchssinn - als der Sinn, der den Körper am stärksten von allen Sinnen repräsentieren kann - kann sich in den Düften ihrer ursprünglichen Umgebung orientieren, er kann das Gute vom Schlechten unterscheiden, das Schöne vom weniger Schönen, als sei das Gespür für Duft ein körperlich-biologisches Gedächtnis. Der Körper Veras stößt das Körper-Milieu Arthurs ab, es bleibt eine Fremdheit zwischen den beiden, die unterhalb aller erotischen Faszination liegt, die die beiden auch füreinander empfinden.

Narrative Mittel - Phase II: Verliebtheit bestimmt seine Verhaltensweisen und Einstellungen: Der Mann sucht den Kontakt zu der Frau, bemüht sich

um sie, indem er ihr z.B. ihre Lieblingsschokolade (Zartbitter) schenkt, er bietet ihr Schutz (als sich der Mädchenhändler Gruber ihr sexuell nähern will). Er verhält sich ihr gegenüber respektvoll und ist dennoch ungeschickt, weil unerfahren in der Art und Weise ihres Flirts. Er ist schüchtern, beinahe ohnmächtig, da er nicht weiß, wie er ihr gefallen bzw. ihr (libidinöses) Interesse wecken kann. Da er keine Kenntnis davon hat, dass ihre erotischen Provokationen in der Regel auf spontanen Notreaktionen basieren, um Enttarnungsängste zu überspielen (ihr sexuelles Angebot bei einer Leibesvisitation - Arthur tastet ihren Körper nach Waffen oder Abhörgeräten ab -; der Flirt mit einem Gast), läßt er sich von ihr regelrecht um den Finger wickeln. Ihm fehlen die kommunikativen und sozialen Fähigkeiten, möglicherweise auch ein gewisses intellektuelles Niveau oder die Kenntnis über bestimmte gesellschaftliche Konventionen, um in dem von ihr initiierten erotischen Spiel zu interagieren. Das zeigt der (oben beschriebene) dilettantische Annäherungsversuch in ihrer Wohnung.

Narrative Mittel - Phase III: Doch seine Charaktereigenschaften verändern sich: Die Figur gewinnt an Heterogenität, wird interessanter, da ihr Charakter gebrochen erscheint und dadurch zu einer *ambivalenten*, wenn nicht gar *tragischen* Figur wird. Der bis hierhin scheinbar gefühllose, eiskalte Killer ist kopflos, die Kontrolliertheit seines normalen Auftretens wird zurückgenommen, er ist verliebt und offenbar machtlos gegenüber seinen Gefühlen. Als er im dritten und letzten Akt die wahre Identität Veras entdeckt, ist er nicht mehr in der Lage, sie zu töten. In einer Szene, die einen Höhepunkt seines inneren Konfliktes markiert, versucht er, die schlafende Vera mittels eines Kissens zu ersticken. Die einzelnen Handlungen, die seinen inneren Konflikt ausdrücken sollen, sind sehr banal und stereotyp angelegt: Er zieht das Kissen unter ihrem Kopf weg und nähert sich damit ihrem Gesicht. Seine ernste, zornige Miene, sein fester, starker Griff sollen seine Wut sowie seine Entschlossenheit zur Tat ausdrücken. Kurz vor ihrem Gesicht zögert er aber und hält inne. Sein Griff lockert sich, er legt das Kissen beiseite, nimmt statt dessen ihre Hand und küßt sie. Die formelhafte Szene macht in ihrer Schlichtheit und Deutlichkeit einen holzschnittartigen Eindruck: Die Liebe hat das Rachegefühl und den Selbsterhaltungstrieb besiegt. Sie ist im Fortgang der Geschichte eher das Emblem einer Szene als eine tatsächlich ausgeführte Handlungsszene. Allerdings trägt sie (vielleicht gerade wegen der Reduktion auf die bare Formel) ein hohes Pathos, das zumindest formal einen tiefgreifenden

und handlungsrelevanten Wandel des Charakters markiert.

Veras Amnesie nach der Schießerei mit Grubers Killern eröffnet ihm die Möglichkeit eines neuen Lebens. Seine Handlungsweise steht dabei in diametralen Kontrast zu seiner expositionellen Charakterisierung. Er handelt irrational, unüberlegt, emotional, oft aggressiv. Es entsteht der Eindruck - und offenbar soll er auch entstehen -, er habe die strikte Verhaltens- und Affektkontrolle, die sein professionelles Auftreten kennzeichnete, aufgegeben, lasse sich nun, umgangssprachlich formuliert, „von seinen Gefühlen leiten“. Eine Schlüsselszene in Kühnes Büro markiert sowohl Höhepunkt als auch Wendepunkt seines emotiven Verhaltens: Arthur möchte aus dem Geschäft (der Teilunternehmenschaft an der Bar) aussteigen und seine Anteile ausgezahlt bekommen. Er will offenbar seine kriminelle Laufbahn beenden.

Der Ausstieg ist im Kontext des Films zugleich als ein Verlassen des Vaters lesbar, als eine Bewegung, die den Halt der ursprünglichen Familie aufgibt. Die Interaktionen zwischen Arthur und Kühne, seinem Freund und Kompagnon, weisen auf ein deutlich eindimensionales Verhältnis mit eindeutigen Autoritäts-, aber gegenseitigen Loyalitätsverhältnissen hin. Als sich Arthur bei Grubers erstem Besuch in das Gespräch einmischt, kommt es zu Kompetenz-Irritationen. Kühne deckt und legitimiert Arthurs Intervention, indem er herausstellt, dass Arthur für ihn wie ein Sohn sei. Ein späterer Dialog zwischen den beiden knüpft daran an. Kühne hat den Mädchenhändler Gruber erneut eingeladen, was Arthur ärgert. Auf seine Frage, warum er nicht informiert wurde, antwortet Kühne barsch: "Weil ich die Geschäfte führe!" Es folgt eine kurze Pause stiller Besinnung, dann stellt Kühne eine Frage, die einen Dankbarkeits- und Respektanspruch impliziert. Arthur soll sich an die Autoritätsverhältnisse erinnern: "Was wäre aus dem kleinen Autodieb geworden, wenn ich ihn nicht von der Straße geholt hätte?" Arthur: "Ich hätte vielleicht die Kurve gekriegt. Würde 'n normales Leben führen!" Kühne: "Was ist denn los mit dir? So kenn' ich Dich doch gar nicht!" Natürlich sind diese Andeutungen, die auf der Dialogebene die einzigen sind, sehr oberflächlich und stereotyp konzeptualisiert. In ihnen zeigt sich dennoch eine *dramaturgische Intention*: Arthurs innerer Konflikt, der aus den Antipolen Liebe zu einer Frau, die einer anderen Sozialhemisphäre angehört, und dem darin implizierten Bewusstsein über die eigene soziale Verortung konstituiert ist, soll um die Dimension eines sozio-familiären Emanzipationsversuchs erweitert werden. Dieser Konflikt bleibt nur angedeutet, findet

keine Vertiefung, da Kühne nach der Auseinandersetzung mit Gruber im narrativen Off verschwindet und kann/muß im folgenden Arthurs Handlungsmotiven und -weisen kausal attribuiert werden.

Arthur erfährt von Kühne, dass dieser sich inzwischen mit dem Mädchenhändler Gruber zusammengeschlossen hat. Letzterer, wahrscheinlich durch die vorherigen Konfrontationen animiert, zweifelt an Arthurs Loyalität und verdächtigt ihn des potentiellen Verrates. Schließlich bietet ihm die Kronzeugenregelung eine Möglichkeit des neuen Daseins. Arthurs aggressive Überreaktion auf diese Äußerung Grubers ist verblüffend. Sie läßt auf einen allgemein nervösen Gemütszustand und einen labilen Emotions- und Affekthaushalt schließen; vermutlich eine unbewusste Sublimierung oder Kanalisierung diffuser Emotionen, die sich durch die vergangenen Ereignisse sowie den anstehenden Möglichkeiten und Perspektiven entwickelt haben. Arthur ist in der Tat ein unsicherer Kompagnon geworden, nachdem er sich geweigert hat Vera zu töten (dies wurde ihm u.a. auch durch Kühne befohlen und wäre auch vom kriminellen Standpunkt aus die logisch notwendige Tat, um in Freiheit zu leben). Seine unsichere Situation hat eine ebenso unsichere Lebensperspektive: Wird er aus dem Syndikat herauskommen? Und wenn ja, *wie* soll er sich gegenüber der Polizei verhalten? Und nicht zuletzt: Wird Vera *zu* ihm halten oder ihn der Polizei verraten, wenn sie ihr Gedächtnis wiedererlangt? Interessant hierbei ist allerdings, dass dieser Konflikt nur wenig, eigentlich fast gar nicht thematisiert wird: der gescheiterte Mordversuch, abwechselnde Bemühungen, ihr Gedächtnis entweder zu stimulieren (das Kinderbuch mit einer Abbildung eines Polizisten) oder zu behindern (der Besuch der neuen Wohnung mit neuem, fremden Parfum). Es ist ganz offensichtlich, dass sich das Verständnis für Arthurs Konflikt vielmehr aus extradiegetischem, narrativen Wissen sowie Kenntnissen über Genrekonventionen und -stereotypen ergibt, das dem unmittelbaren Geschehen attribuiert werden muß. Denn während Arthurs vorherige Konfrontationen mit Gruber allein aus Vorsichtsmaßnahmen oder aus Verdachtsmomenten resultierten, reagiert er in *dieser* Situation aus dem Affekt heraus, aggressiv und irrational. Er zieht seine Pistole aus dem Halfter und hält sie Gruber an den Kopf. Natürlich könnte auch argumentiert werden, dass Arthurs Reaktion aus dem Attentatsversuch Grubers resultiert, doch wäre dann nicht verständlich, warum er erst zu diesem späten Zeitpunkt zuschlägt und entgegen seiner sonst überlegten Handlungsweise, warum an diesem Ort. Es scheint sich vielmehr um eine unreflektierte Verzweiflungstat zu handeln, die evtl. auch zusätz-

lich durch den verspürten emotiven Verlust Kühnes angeregt wurde. Diese These bestätigt sich durch die Herausforderung einer (ehemals) vorhandenen emotionalen Bindung der beiden. Als Kühne wenig später eine Waffe auf Arthur richtet, zweifelt dieser an Kühnes Entschlossenheit. Kühne erklärt, dass er Arthur nicht wiedererkenne und sich der Loyalität nicht mehr sicher sei. Arthur läßt daraufhin von Gruber ab und wendet sich vollständig Kühne zu. Er provoziert Kühne, indem er ihn ermutigt und auffordert, ihn zu erschießen. Kühne senkt nun ebenfalls seine Pistole und äußert (zu Gruber), dass man Arthur wohl vertrauen könne. Als Loyalitätsbekenntnis verlangt man von Arthur jedoch einen letzten Mord: Er soll einen V-Mann, der auf Gruber angesetzt ist, liquidieren.

2.3 Dramaturgie: Konfliktkonstellation und Genrekonvention

Die aus dem Mordauftrag resultierende *Konfliktkonstellation* ist eindeutig; hier treffen verschiedene divergierende Interessenslagen aufeinander, die von Wulff im Absatz über Konfliktstrukturen behandelt wurden, so dass sie hier nicht wiederholt werden müssen. Nur soviel: Im Fokus des Geschehens geht es hier um Arthurs Konflikt. Er will nicht mehr morden, wird aber dazu genötigt, da er ansonsten befürchten muß, selbst ermordet zu werden. Geht man von der oben formulierten These aus, dass eine empathische Teilhabe erst möglich ist, wenn man sich in die Problem- und Konfliktsituation einer Figur hineinversetzen kann, müßte die Psychologisierung Arthurs einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit seines (inneren) Konfliktes dienen und letztendlich als Steuerung der empathischen Teilhabe fungieren.

Dies scheint zunächst plausibel, verdeutlicht die Analyse der Psychologisierung doch Arthurs charakterlichen Wandel.

- Es gibt einen Anfangszustand: Arthur als gefühlloser Killer, loyal gegenüber seinem Kompagnon und Ziehvater Kühne;
- es gibt einen späteren Zustand: ein um die Gunst Veras bemühter, zweifelnder, skeptischer Arthur, der sie beschützt, für sie romantisch kocht und melancholisch wird;
- schließlich gibt es einen Endzustand (mit unterschiedlich ausgerichteter Initiativität): ein entschlossener Arthur, der aus dem Syndikat aussteigen möchte, um damit seiner kriminellen Laufbahn ein Ende zu setzen und mit seiner geliebten Vera durchzubrennen.
- Doch erst in der Konfliktkonstellation, die sich am Ende des zweiten Aktes ergibt, wird der charakterliche Wandel Arthurs ersichtlich. Arthur hat ein ernst-

haftes Problem, *weil* er aus seinem bisherigen sozialen Umfeld ausbrechen will. Die Motivation zu diesem Entschluß, so soll der Zuschauer verstehen, rekurriert auf Arthurs charakterlicher Veränderung. Wir wollen an dieser Stelle deshalb unsere These wiederholen, dass die Interpretation dieses Konfliktes - jedenfalls in *DER KUSS DES KILLERS* - auf *kausal-attributiven Prozessen* basiert, deren Kausallogik sich nicht durch diegetische Informationen, sondern durch intertextuelle Bezüge und Genrewissen konstituiert (zur Attributivität vgl. Wulff 1997). In der Terminologie der Drehbuchhandbücher soll die Nachvollziehbarkeit des inneren Konfliktes in der Formulierungsstrategie des Aktualtextes, also in diegetischer (äußere) Handlung angelegt sein. Charakterisierung/Psychologisierung wäre dann ein kausalogischer *Übersetzungsvorgang*, der innere Konflikte in Interaktion zum sozialen Umfeld setzt, ergo die attributiven Prozesse des Zuschauers fokussiert und steuert.

Folgt man der von Eugene Vale vorgeschlagenen Dichotomie von Charakterisierung und Handlung, so ist davon auszugehen, *dass, wenn man der Logik des Übersetzungsvorgangs von innerer in äußere Handlung folgt, bestimmte Handlungen und Ereignisse nicht dem eigentlichen Plot dienlich, sondern nur für die intersubjektive Nachvollziehbarkeit des Charakters bzw. der inneren Konflikte angelegt sind.*

Das beschriebene Beispiel beweist das Gegenteil und fordert gerade dazu auf, viel stärker über Genrestrukturen und Genrewissen nachzudenken. Denn wenn man die Charakterisierung/ Psychologisierung Arthurs genauer untersucht, fällt die Oberflächlichkeit der nur *angedeuteten* psychologischen Diskurse auf. Was wissen wir von Arthur, bzw. was ist über die tieferen Konflikte seiner Psyche bekannt? Die Dramaturgie dieser Entwicklung hängt unmittelbar mit den Hinweisen zusammen, die wir über Arthurs Gefühlsleben bekommen - aber sie sind jeweils nur schwach markiert:

- (1) Es muß irgendwann eine Freundin gegeben haben, die Arthur sehr geliebt hat - diese Information gibt Kühne in einem Gespräch preis. Ob diejenige gestorben ist und wenn ja, wie, ob sie ihn oder er sie verlassen hat, erfahren wir nicht.
- (2) In welchem Verhältnis Arthur zu Kühne steht, wird auch nur am Rande angesprochen. Beim ersten Treffen mit Gruber erwähnt Kühne, dass Arthur für ihn wie ein Sohn sei. Warum Arthur einen *Ersatzvater* braucht und hat (was ist mit seinem wirklichen Vater?) oder ob das Verhältnis auch *vice versa* gilt, also dass Kühne für Arthur stets wie ein Vater war, bleibt ungeklärt.

(3) Später folgt der oben zitierte Dialog zwischen den beiden bezüglich Arthurs Herkunft (Autodieb) und Kühnes Gunst, ihn in sein Syndikat als Partner aufzunehmen. *Wie* Arthur vom Autodieb zum Killer wurde, was, salopp ausgedrückt, auf der kriminellen Leiter schon ein paar Sprossen auseinander liegt, wird ebensowenig thematisiert wie Kühnes Motivation, ihn zum Partner zu machen. Schließlich muß Kühne schon früher eine mächtige, kriminelle Position inne gehabt haben, sonst hätte er Arthur ja nicht aus seinen Verhältnissen „herausholen“ können.

(4) Das mögliche (tiefenpsychologische) Schlüsselerlebnis für Arthurs Entschluß, keine Waffe mehr in die Hand zu nehmen, bleibt dem Zuschauer schließlich auch vorenthalten. Wir erfahren von der Wendung erst in Kühnes Büro, als er Gruber die Waffe an den Kopf hält und sagt, dass er eigentlich geschworen habe, nie wieder davon Gebrauch zu machen. Wann dieser Schwur wiederum vollzogen wurde, bleibt unklar.

2.4 Diskurse und Stereotypen

Summa summarum verfolgt die Dramaturgie von *DER KUSS DES KILLERS* eine Strategie von populärpsychologischen resp. trivialen psychoanalytischen Diskursandeutungen ausgesprochen stringent. Wie alle Formen des Andeutens ist die Stimulation jener Diskurse auf den Zuschauer ausgerichtet, er soll entsprechende Schemata eröffnen. Anders ausgedrückt, reichen für den Nachvollzug der inneren Konflikte und Gefühle Arthurs bereits wenige stereotype Hinweise im Text aus, den Vollzug der Stereotypie leistet erst der Zuschauer. *DER KUSS DES KILLERS* wie die meisten anderen der von uns eingehender untersuchten TV-Spielfilme vertraut hier offenbar auf einen versierten, kompetenten Adressaten, der das fragmentartig-restringierte Stimulusmaterial durch elaboriertes Genrewissen und institutionalisiertes psychoanalytisches Wissen kausallogisch ergänzt. Das Gefühlsleben Arthurs - dies verdeutlichte die Analyse - bleibt letztlich diffus. Die tieferen Beweggründe, warum er z.B. Vera verfällt, warum er seine kriminelle Laufbahn so plötzlich beenden will (dass Vera eine Polizistin ist, ist m.E. nicht Grund genug dafür, sein Dasein als Krimineller zu beenden), warum er den abschließenden, aggressiven Ausbruch im Büro hat etc., müssen der Figur attribuiert werden. Diese Attributionsprozesse sind wiederum im Filmtext durch implizierte, intertextuelle Verweise angelegt - *DER KUSS DES KILLERS* bewegt sich innerhalb scharf konturierter Genrekonventionen. (Die in den Schlußentwürfen der Probandengruppe Wulffs teilweise verblüffende

Homogenität in der antizipierten (*off-line*) Konfliktkonstellation mit der Polizei läßt auf bestimmte Gattungskonventionen schließen.)

Im Grunde genommen ist auch der (Auflösungs-)Konflikt, der den inneren Konflikt Arthurs in manifester Interaktion (sein o.g. nervöser Ausbruch) und in der Verzögerung von Arthurs Handlungsentscheidung für den Zuschauer konkretisiert, ein banaler (topikaler) Erzählstereotyp, der aus Krimiplots, resp. der *série noire*, hinlänglich bekannt ist: Ein Killer, der sich gebessert hat und ein neues Leben beginnen möchte, muß, um seiner Vergangenheit zu entkommen, den berühmten, *letzten* Auftrag erfüllen. Er ist gezwungen in seine alte Rolle, zu schlüpfen, um in Zukunft in der anderen, neuen Rolle leben zu können. Wissensstrukturen dieser Art, die hier im Verständnis von Arthurs Konflikt angewendet werden, konstituieren sich jedoch - wie oben angedeutet - weniger aus den diegetischen Informationen, denn aus Genrewissen.

Wenn wir anfangs eine Korrelation von Charakterisierung/Psychologisierung und empathischer Teilhabe vermuteten, muß die These hier, aufgrund der Analyse des Films, korrigiert bzw. erweitert werden. Das *feeling for*, die empathische Teilhabe, scheint sich hier nicht allein aufgrund der diegetischen Informationen zu entwickeln. Vielmehr stimulieren die *stereotypen* Informationen der Diegese offenbar intertextuelle Bezüge zu anderen Filmen bzw. Bezüge zu intertextuell *populärer Problem- und Konfliktfeldern*, welche in der Interpretation und möglicherweise auch in der Extrapolation der Aktualereignisse angewendet werden. Denn dass Arthur natürlich *scheitern*, also *nicht* in ein normales Leben entlassen wird, geht bereits aus der schematisch konzeptualisierten Konfliktkonstellation hervor. Wir haben deshalb auch die Formulierung "berühmter letzter Auftrag" verwendet, um die Stereotypie dieses konzeptualisierten Erzähltopos herauszustellen.

3. Resümee

Die Analyse der Charakterisierungs- und Psychologisierungsstrategie von *DER KUSS DES KILLERS* deutet auf ein (Genre-) Charakteristikum hin, das für den TV-Spielfilm kennzeichnend ist. Man trifft hier auf eine filmische Rhetorik, die sich den Rezeptionsgewohnheiten des Fernsehens auf der einen und dem Zielpublikum auf der anderen Seite angepaßt hat. Ein Film, der im Durchschnitt bis zu viermal mit Werbeblöcken unterbrochen wird, bietet nur geringe Möglichkeiten einer intensiven kognitiven Ausein-

andersetzung, ein konzentriertes Involvement kann sich kaum einstellen. Wir hatten oben schon auf die gegenüber dem Kinofilm kürzeren dramaturgischen Spannungsbögen hingewiesen, die den TV-Spielfilm kennzeichnen. Die Untersuchung der Strategien der Charakterisierung zeigen am Beispiel, dass die Figuren auf einen *Wandel* hin konzipiert sind, die das Drama in mehrere scharf voneinander getrennte Akte gliedert. Empathische Teilhabe kann sich im TV-Spielfilm im *situativen Feld* einstellen eher als im Gesamtbogen der Geschichte, und sie entfaltet sich dann in einem relativ kurzzeitigen Intervall. Eine *textbezogene* Empathie, die sich auf die großen Veränderungen von Figuren und ihr intentionales Feld richtet, kann dagegen nicht als eine kontinuierliche Versetzung in die Figur zustande kommen, sondern muß die Unterbrechungen verarbeiten. Als Antwort auf diese fernsehspezifische Darbietungsform entsteht ein dramatisch-biographisches *Modell der krisenhaften Übergänge*, der Umschichtungen des subjektiven Interesses, der Neuordnung der subjektiven Bedeutungen und Energien.

Filme wie *DER KUSS DES KILLERS* bieten zum einen ein situatives empathisches Feld an. Anders ausgedrückt, wird hier nicht viel Zeit für die Entwicklung und Ausbreitung der Affekte gelassen. Und zum zweiten exposieren sie eine Dramaturgie, die die Figuren sich nicht entwickeln läßt, sondern die sie in plötzliche und tiefgreifende persönliche Krisen stößt, in deren Gefolge die gesamte innere Handlungswirklichkeit der Figuren neu gefaßt wird. Diese Prozesse haben mehrere verschiedene Komponenten:

(1) Der Zuschauer muß die *Bereitschaft für die affektuelle Teilhabe* offenbar *a priori* mitbringen. Dieses gilt als eine allgemeine motivationale Rahmenvorgabe der Rezeption (die man als eine besondere Abschattung des „Unterhaltungsbedürfnisses“ ansehen darf). Dies hat allerdings auch handfeste dramaturgische Konsequenzen: Die Handlungsstruktur ist nämlich sehr viel weniger im Vordergrund der Texte, als die Inhaltswiedergaben und die Trailer dieses vermuten ließen - TV-Spielfilme legen fast immer den Akzent auf die Charakterisierung der Figuren und auf die krisenhaften Entwicklungen, die sie im Verlauf und Gefolge der Handlung durchmachen. Diese Tendenz haben wir in allen Korpora nachweisen können, die wir untersucht haben, und sie gilt wohl in allen Teilgenres.

(2) Empathie wird über die *affektuellen Diskurse*, die im TV-Spielfilm verhandelt werden, bereits stimuliert (vgl. hierzu den Aufsatz von Merschmann). Die Figuren sind nicht im Sinne einer psychologischen Durchzeichnung gesetzt, sondern treten als ty-

pifizierte Elemente von *Genremustern* auf. Das heißt, dass wir es nahezu immer mit stereotypisch fundierten Akteuren zu tun haben, mit *Figuren* in diesem engeren Verständnis (ähnlich Winterhoff-Spurk 1989, der von „Figurenschemata“ spricht). Sie sind oft in nur wenigen Charakteristiken angelegt, deren Konfiguration sich ändert. Davon handeln die Geschichten. Nun sind es einerseits generische, andererseits diskursive Rahmen, in denen die Charakterisierung vorgenommen wird. Eine Figur wie die des Stahlarbeiters und Kung-Fu-Kämpfers aus *LIEBE MICH BIS IN DEN TOD* wirkt vor allem deshalb anti-quiert, weil sie einen sozialen Typus inkarniert oder sogar nostalgisch wieder aufruft, der heute kaum noch aktuelle Interpretationen hat.

(3) Die *Typenhaftigkeit der Figuren* erklärt sich auch aus der strikten generischen Bindung der Filme und aller ihrer Elemente. Sie sind als Figuren nur verstehbar, wenn man sie in den Realitäts-, Rollen- und Handlungsbezügen der Genres verstehen kann. Das Figurenverständnis von Figuren des TV-Spielfilms ist demzufolge an „Genre-Kompetenz“ gebunden. Die Intertextualität der Akteursrollen macht die Filme unter Umständen exklusiv - fehlt die vorausgesetzte Eingeweiheit in die funktionalen Rollen von Genres, ist auch der Zugang zu den exponierten Figuren schwierig. Wollte man dieser These folgen, sind Publika derartiger TV-Spielfilme hochgradig exklusiv.

Die Rezeptionsbedingungen fließen auch in die Dramaturgie der Filme ein: Konflikt- und Problemfelder müssen für den Zuschauer schnell erschließbar sein. Demzufolge müssen auch Charakterisierung und Psychologisierung der Figuren konventionell bzw. stereotyp ausfallen. Die Rhetorik des Informationsmaterials muß mit den Rezeptionsbedingungen kongruent sein. Da sich eine kontinuierliche empathische Teilhabe durch die Unterbrechungen nicht entwickeln kann, muß die Dramaturgie auf Wiedererkennungseffekte setzen. *DER KUSS DES KILLERS* wie auch der ganz ähnlich verfahrenende *HANDYMÖRDER* veranschaulichen, dass die Handlung des Films auf intertextuelle Bezüge angewiesen ist und dass der abschließende Konflikt im letzten Akt auf einem populären Erzähltopos basiert. *DER KUSS DES KILLERS* wie TV-Spielfilme generell zielt auf einen medienerfahrenen, narratologisch und dramaturgisch kompetenten Zuschauer. Die dramaturgische Analyse verdeutlicht die Voraussetzungen dieses Zuschauerprofils - die restringierte Informationsvergabe des Films bezüglich der Psychologisierung der Figuren und die daraus resultierenden Konflikte müssen durch elaborierte Wissensstrukturen ergänzt werden.

Natürlich weist der Befund auf die poetischen Strukturen der sogenannten *Trivilliteratur* zurück (ähnlich Bleicher 1999a, 5). Sie sind ja nicht nur gekennzeichnet durch die Stereotypie ihrer Inhalte und ihrer Rhetorik, sondern auch durch die kolossalen Auflagen, die am Markt eingelöst werden müssen. Die Leser dieser Texte konsumieren nicht nur einen einzigen Text, sondern ganze Serien von Texten. Sie wenden sich Gattungen von Romanen zu, nicht einzelnen Werken - ansonsten würde es zu enormen Schwankungen der Verkaufszahlen führen müssen, die ökonomische Basis der Massenaufgaben würde zerstört. Die Leser wissen, was sie wollen, die Produzenten wissen, was die Leser erwarten: Das Geschäft mit trivialer Massenkultur beruht auf einem gegenseitigen Wissen über Bedürfnisse und die Qualität symbolischer Waren. Es gibt eine Verständigung darüber, dass ein Roman, der vorgibt, einem besonderen Genre zuzugehören, die Affekte, die mit dem Genre und seinen Stoffen und Erzählweisen verbunden ist, verlässlich anregen wird. In der Regel sind die Leser mit ihrem Medium und seinen Angebotsformen vertraut, so, wie sich auch Fernsehzuschauer in den Genre-Spielfilmen des Fernsehangebots auskennen. Sie wissen wie die Leser populärer Massenkultur, was sie kognitiv und affektiv erwarten bzw. was sie erwarten können - dementsprechend routiniert und schnell werden auch die Texte konsumiert, konzentriert darauf, jene Wirkungen zu induzieren, die als Genuss des Abends definiert sind. Beim TV-Spielfilm haben wir es mit einem ähnlichen Phänomen wie mit dem Versprechen auf einen besonderen Rezeptionsgenuss in der Populärliteratur zu tun, mit dem Unterschied, dass die Rhetorik der Filme durch die Rezeptionsbedingungen - den Sendepunkt, die Massivität der Werbung, die Zeitkondition (den Aufführungscharakter) usw. - noch ganz anders bestimmt wird als der Konsum von sogenannten trivialen Romanen.

Anmerkungen

[1] Carroll 1990, 90; das Beispiel auch bei Neill 1996, 177; dagegen nimmt Grodal (1997, 89ff) *Empathie* und *Identifikation* als zwei verschiedene Formen der Partizipation des Zuschauers an der erzählten Welt.

[2] Ähnlich Grodal 1997, 92; auch Smith (1995, 413f) konzediert, dass die Imagination eines Handlungsraums „von innen her“ nur *partial* sei.

[3] Eine ähnliche Thematik findet sich auch im *HANDYMÖRDER*: Der Schläfer gerät durch die Frau mit der er ein Verhältnis hat in einen Loyalitätskonflikt:

Der Auftrag, den er auszuführen hat, verlangt von ihm notfalls auch die Ermordung der Frau, um den Erfolg oder seine Flucht zu ermöglichen.

Literatur

- Anderson, Richard C. / Pitchert, James W. (1978) Recall of previously unrecallable information following a shift in perspective. In: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 17, pp. 1-12.
- Barclay, J. Richard / Reid, Marylou (1974) Semantic integration in children's recall of discourse. In: *Developmental Psychology* 10, pp. 277-281.
- Beentjes, Hans / Boe, Denis de / Heijink, Herna (1997) Young children's understanding of emotions portrayed by puppets and actors in SESAMSTRAAT. In: *Communications: The European Journal of Communication Research* 22,4, pp. 383-394.
- Black, John B. / Turner, Terence J. / Bower, Gordon H. (1979) Point of view in narrative comprehension, memory, and recall. In: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 18, pp. 187-198.
- Bleicher, Joan Kristin (1999a) Das kleine Kino. TV Movies im deutschen Fernsehen der neunziger Jahre. In: *ZMM News* (Hamburg), WS 1999/2000, S. 3-8.
- Carroll, Noël (1990) *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. London/New York: Routledge.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca.
- Feshbach, Norma Deitch (1989) Fernsehen und Empathie bei Kindern. In: *Empirische Medienpsychologie*. Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München, pp. 76-89.
- Field, Syd (1990) Das Drehbuch. In: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Hrsg. v. A. Meyer u. G. Witte. 6. Aufl. München/Leipzig, pp. 11-120.
- Freytag, Gustav (1975) *Die Technik des Dramas*. Reprint. Nachdr. Darmstadt.
- Grodal, Torben (1997) *Moving pictures. A new theory of film genres, feelings, and cognition*. Oxford.
- Halperin, Michael (1996) *Writing great characters. The psychology of character development in screenplays*. Los Angeles.

Klotz, Volker (1969) *Geschlossene und offene Form im Drama*. 4., durchges. u. überarb. Aufl. München.

Neill, Alex (1996) Empathy and (film) fiction. In: *Post-theory. Reconstructing film studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison, pp. 175-194 (Wisconsin Studies in Film.).

Pitchert, James W. / Anderson, Richard C. (1977) Taking different perspectives on a story. In: *Journal of Educational Psychology* 69, pp. 309-315.

Roloff, Michael E. (1981) Interpersonal and mass communication scripts. An interdisciplinary link. In: *Mass Communication Yearbook* 2, pp. 428-444.

Smith, Murray (1995) *Engaging characters. Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford.

Todorov, Tzvetan (1972) *Einführung in die phantastische Literatur*. München.

Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. 3. Aufl. München (Film - Funk - Fernsehen - praktisch. 1.).

Winterhoff-Spurk, Peter (1989) *Fernsehen und Weltwissen. Der Einfluß von Medien auf Zeit-, Raum- und Personenschemata*. Opladen.

Wispe, Lauren (1991) *The psychology of sympathy*. New York.

Wulff, Hans J. (1997) La perception des personnages de film. In: *Iris: Revue de Théorie de l'Image et du Son* 24, 1997, pp. 15-32.

Zillmann, Dolf (1991) Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In: *Responding to the screen: reception and reaction processes*. Ed. by J. Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, pp. 135-169.