

Hans J. Wulff

## Aktcharakteristik und stoffliche Bindung

### Aktcharakteristik der Spannung

Ich hatte in den "Thesen" das Zusammenwirken von Text und Verstehenstätigkeit des Zuschauers als "Einheit der Beschreibung" zu bestimmen versucht. Diese Aufnahme ist für die Beschreibung von Spannungsprozessen von größter Wichtigkeit und hat darüber hinaus Auswirkungen auf die Auffassung von "Text", die hinter diesem Konzept steht. Nicht nur, daß ich die Struktur des Textes und die Struktur der Akte des Verstehens zusammen zu sehen versuche, ich würde sogar mit Iser den Text letztendlich als ein Ensemble von Rezeptionsanweisungen auffassen:

Vollendet sich der Text in der vom Leser zu vollziehenden Sinnkonstitution, dann funktioniert er primär als Anweisung auf das, was es hervorbringen gilt, und kann daher selbst noch nicht das Hervorgebrachte sein. [...] Gewiß ist der Text eine strukturierte Vorgabe für seine Leser; doch wie soll man sich die 'Hinnahme' dieser 'Vorgabe' denken?<sup>1</sup>

Den Elementen des Textes wird in dieser Auffassung eine Finalität unterstellt, die Akte der Aneignung in Gang setzt, "in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt" (Iser 1990, 176). Der Text hat in dieser Perspektive eher Anweisungs- denn Darstellungscharakter:

Dieses herauszustellen, war mein Anliegen. "Spannung" läßt sich dann bestimmen als eine *Aktcharakteristik*, sie ist eine Qualität von Informationsverarbeitungsprozessen und nicht so sehr eine wie auch immer beschreibbare Struktur von Texten. Natürlich korrespondiert dem Spannungsakt ein textuelles Korrelat, ist jenes doch eben final ausgerichtet auf die Ermöglichung dieser Art von Teilnahme/Teilhabe an einem imaginierten (oder auch realen) Geschehen.

Es gilt, folgt man dieser Vorüberlegung, die Besonderheiten der Akte des Spannungserlebens gegen die anderer Akte zu bestimmen. Ich gehe davon aus, daß die emotionalen bzw. affektiven Qualitäten des Spannungserlebens zwar zentral, aber abgeleitet sind. Sie setzen die Verarbeitung von Information voraus, sind dieser gegenüber sekundär. Nun mag man einwenden, daß ein *Interesse* am Gegenstand noch grundlegender sein müsse, daß also eine motivationale Vororientierung schon geleistet sein müsse. Der Einwand ist insofern bedeutsam, als er zeigt, daß "Spannung" und "Interesse" in vielen Redeweisen nahezu synonym zu sein scheinen – zumindest die intentionale Orientierung auf

einen Gegenstand und die Orientierung auf zukünftige Information sind beiden gemein. Das zeigt, ein wie elementarer Teilnahmemodus Spannung ist, und mag zugleich als Hinweis darauf gelesen werden, warum viele Untersuchungen zur Spannung so unbefriedigend bleiben. Die verschiedenen Komponenten der Zuwendung - kognitive, motivationale und emotionale - vermischen sich und wirken aufeinander ein je weiter vorangeschritten die Aneignung eines Gegenstandes ist: Ist erst einmal ein "Interesse" hergestellt, ist ein "innerer Problemraum" und ein "Erwartungsfeld" aufgebaut worden, so sind es nicht mehr primär Prozesse der Informationsverarbeitung, die die Spannung ausmachen, sondern wir haben es mit einer ganzheitlichen Erlebensform zu tun, in die entsprechend komplex alle Kräfte des Seelenlebens verwoben sind.

Die spezifischen Bedingungen des Spannungsaktes in einzelnen textuellen Strategien, in Motiven und narrativen Konstellationen und schließlich in Bauformen von Texten aufzuklären, ist die Aufgabe. Es sollte aber festgehalten werden, daß Spannung sich als *Akt* realisiert und daß alle textuellen Gegebenheiten Bedingungen und Anlässe für Operationen und Tätigkeiten von Zuschauern bilden, also nicht "Spannung" in sich selbst tragen, zumal sie auf historisch konkrete Personen und nicht auf "implizite Leser" treffen. Eine empirische Forschung zum Gegenstand wird zeigen müssen, wie sich Publika differenzieren, wie "Vorwissen" in Rezeptionen hineinwirkt usw. - Viehoff hat darauf hingewiesen, und ich nehme die Überlegung als überaus wichtigen Hinweis auf die Historizität des Spannenden, die sich allein daraus entwickeln läßt, daß eine "Textanalyse" des Spannungstextes eine Analyse der *Bedingungen* der Spannungsakte sein muß.

Akte der Aneignung verändern sich nicht nur in der Geschichte, sondern sind zudem zahlreichen aktuellen Kontextbedingungen und -variationen unterworfen. Stärker noch, als ich es in den "Thesen" geäußert habe, würde ich mich heute dafür einsetzen, die *Modulationen* von Spannungsakten aufzuklären: Kann eine Zweitbesichtigung eines "spannenden" Films wiederum "spannend" sein (eine Frage, die Viehoff völlig zu Recht aufwirft)? Kann ein Film "spannend" sein, wenn der Zuschauer vorher weiß, daß der Held unsterblich ist (wie z.B. die James Bond-Figur)? Wie verändert sich das Spannungserleben, wenn am Anfang bekannt ist, was am Ende eintreten wird (wie z.B. in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD)? Wie verändert sich ein Spannungserlebnis, wenn derselbe Film einmal als Darstellung realen Geschehens, einmal als fingiertes Geschehen aufgefaßt wird?

### Stoffliche und/oder stilistische Bindung der Spannung

Rothschild spricht sich für eine typologische Differenzierung der Spannungsphänomene am Text aus. In Sonderheit stellt er das Ikonographische gegen das

1 Wolfgang Iser (1990) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. Aufl. München: Fink, pp. 175f

Narrativ-Szenische, mit der Annahme, daß sich hier ein eigenes Bezugsfeld von Inszenierung und Anteilnahme gleichermaßen manifestiere, das den sequentiell-prozessualen Bezugsgrößen, die Wuss und ich benannt haben, entgegensteht. (Möglicherweise lassen sich Arnheims Überlegungen zur vektoriellen Analyse der Bildkomposition in diesem Zusammenhang fruchtbar machen.)

Wichtig scheint, daß die Erwartungstätigkeit des Rezipienten im Falle der Spannung auf ein laufendes Geschehen konzentriert/fokussiert ist, deshalb spricht Wuss grundsätzlich von "Geschehenswahrnehmung". Die Entwurfstätigkeiten gelten also einem vorfilmischen/außerfilmischen Gegenstand. Man könnte mit Bühler vom *Stofflichen* sprechen, das hier bearbeitet ist, und es sind die Gesetze des Stofflichen, die es gestatten, künftiges Geschehen zu extrapolieren (Wissen um Physik, Psychologie und dergleichen mehr). Hinzu tritt generisches Wissen - wenn im Western jemand mit Stern eine Bar mit lauter finsternen Gestalten betritt, darf man ein *shooting* erwarten. Die Geschehensdarstellung kann reduziert sein auf einen Schnappschuß, der eine "spannende Lage" festhält - die unzähligen Menschen, die am Arm von anderen an Dächern hängen, mögen dies illustrieren, weil ihre Bilder "evokationsaktiv" sind: Angenommen, man zeigt eine solche kurze Szene einem Zuschauer, so darf man vermuten, daß er das Bild interpretieren und auslegen, es zum Geschehensablauf hin ausarbeiten kann, so daß sogar narrativ bedeutsame Gesichtspunkte ins Spiel geraten. Die stofflich in der Moment-Aufnahme gegebene Situation eröffnet Kontexte, die nicht nur auf Gesetze von Schwerkraft und Dilemmata der Verantwortung, sondern auch auf genrespezifische Erzählmuster und -motive zurückverweisen. Das besondere Geschehen, von dem ein Film handelt, steht immer in einem Horizont des schon Bekannten, woher auch immer die Vertrautheit des Zuschauers mit der gegebenen Lage stammen mag. Die Entwurfstätigkeiten des Zuschauers zielen darauf, diesen Horizont abzustecken und zu dimensionieren. Das Konzept von "Problemraum", das Wuss und ich vorgeschlagen haben, ist also sehr viel offener und diffuser, als Peter Ohler es in seinem Beitrag konstruiert - allerdings machen seine Einwände auf erhebliche Probleme aufmerksam, wollte man unserem Vorschlag im Laborexperiment nachspüren.

Etwas anderes als das gegebene, dem Stofflichen zugehörige Beispiel ist es allerdings, wenn die Erwartung des weiteren Fortgangs auf der "ästhetischen Logik des Werks" aufsitzt und aus dieser einen Strukturentwurf des folgenden Films aufreißt. Auch eine solche Tätigkeit ist nur im Prozeß bestimmbar, ist Handlungsgeschehen - weil die Elemente am Text, die derartige Spannungen aufbauen oder enthalten, im textuellen Prozeß entfaltet sind. Die Dynamisierung des Bildes durch gekippte Kamera und *jump cut*-artige Distanzveränderungen im Werbeclip EGOÏSTE ist in der Sequenz organisiert und rhythmisiert, resultiert nicht allein aus der Gestaltung des einzelnen Bildes.

*Geschehensentwurf* und *Strukturentwurf* bezeichnen zwei verschiedene Prozesse und beziehen sich auf zwei verschiedene Ebenen der semiotischen Grundlagen der Spannung (auf das Repräsentierte und auf das Repräsentierende, könnte man vereinfachen). Prozeßhaft sind beide. Beide sind aber auch gestalthaft, sonst wäre es unmöglich, eine Extrapolation kommenden Geschehens und/oder kommender Struktur vorzunehmen. Beide sind geistiger Natur, und beide basieren auf einer Analyse des filmischen Oberflächenmaterials. (Man mag darüber streiten, ob derartige Strukturen dem Werk innewohnen oder dem Werk zugewiesen werden, eine Frage, die schon Eco bewegt hat und die er nicht lösen konnte und die Rothschild zu Recht erneut aufwirft.)

Es ist Sache des jeweiligen Werks, ob die beiden Struktur- bzw. Tätigkeitsschichten miteinander interagieren oder nicht. Es ist also denkbar, daß die Komposition des Einzelbildes einen möglichen Zuträger zur Konstitution eines stofflichen oder eines strukturellen Erwartungsfeldes bildet. Die Verlagerung des wichtigen Geschehens an die Bildränder, die Dezentrierung der Komposition in Tony Richardsons *MADEMOISELLE* bildet nicht nur eine Regel, die einen Stil und ein stilistisches Erwartungsfeld fundiert, sondern korrespondiert auch mit Prinzipien der filmischen und narrativen Auflösung und schließlich mit der Geschichte selbst, mit dem Ausscheren einer Lehrerin aus den geordneten Bahnen bürgerlichen Lebens (so daß man die Kadrierungsregel sogar als stilistische Metapher auffassen könnte). Eine derartige Integration der Teilstrukturen ist aber nicht immer gegeben, und sie muß nicht in jeder Rezeption realisiert werden - die einzelnen Komponenten der filmischen Signifikation können auch im Kontrast zueinander stehen oder gar unabhängig voneinander sein. Kompositionelles steht insofern *nicht notwendig* im Kontrast zu Sequentiellem, sondern es gibt einen ganzen "Hof" von Beziehungen zwischen beidem, der genauer ausgelotet werden müßte.

Bis hierhin bewegt man sich im Feld allgemeiner rezeptionsästhetischer Überlegungen und ist, darin ist Rothschild nur zu bestätigen, nicht spezifisch genug, um den Spannungsprozessen (oder den zugeordneten Werkstrukturen) auf die Spur zu kommen. Nun haben Wuss und ich versucht, die Kategorie "Geschehen" dadurch näher zu bestimmen, daß wir sie als den *Entwurf eines Problemlöseraums* beschrieben haben. Man bleibt dabei indes außerhalb des engeren Feldes der Spannungsgenres Thriller, Krimi, Abenteuer usw. und hat auch Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* als ein Beispiel für "Spannung". Allerdings ist der Vorschlag, zur Modellierung der Spannungsphänomene den "Entwurf von Problemlöseräumen" als Ausgangsannahme zu wählen, ein Versuch, gerade den scheinbaren Widerspruch zwischen einer "allgemeinen" und einer "generischen" Auffassung aufzuheben oder zumindest durchlässig zu machen.

Für die Konstitution von Problemlöseräumen und die darüber operierenden Verstehensprozesse sind die verschiedenen Komponenten – drohende oder akute Gefahr, Verhältnis von Prot- und Antagonist, Wahrscheinlichkeiten von Verlaufsalternativen etc. – näher zu untersuchen und insbesondere an jeweiligen Beispielen *en detail* zu untersuchen. Im einen wie im anderen Fall hat man es mit ausfransenden Rändern zu tun: Nimmt man "Spannung" als eine allgemeine Modalität von Textverstehen, stellt man sie in die Nähe des elementaren Affekts des "Interesses" und abstrahiert dann von Bestimmungselementen, die gemeinhin mit "spannenden Filmen" assoziiert sind; nimmt man sie als ein genregebundenes Modell der Inszenierung (durchaus auch in dem Sinne, daß eine Rezeptionsweise instrumentiert werden muß), verliert man die allgemeineren geistigen Tätigkeiten des Verstehens aus dem Blick, auf denen das Spannungserleben fußt. Zwischen bei den Tendenzen muß vermittelt und ein Aus, gleich hergestellt werden, eine Aufgabe, die bislang kaum angegangen wurde.