

Frank Kessler

Attraktion, Spannung, Filmform

I.

Spannung und Suspense gehören heute zu den Faktoren, die die Qualität eines Films ausmachen können. In einer Zeitschrift wie *Cinema* ist "Spannung" - neben "Besetzung", "Humor", "Erotik" und "Action" - gar eines der Beurteilungskriterien für Filme. Und sehr früh schon dürfte sie für viele Zuschauer Teil der besonderen Faszination des Kinos gewesen sein, auch wenn genau dies immer wieder Pädagogen, Zensoren und Moralwächter auf den Plan gerufen hat. So zählte für die "kultiviert-literarische" Kritik im Wilhelminischen Deutschland Spannung noch lange zu jenen gefährlichen, niederen Reizen, vor denen es das Publikum zu bewahren galt. Einen Beleg gewissermaßen *ex negativo* liefert ein unbekannter Autor der *Berliner Morgenpost*, der am 18. September 1913 über den Autorenfilm *DIE LANDSTRASSE* (D 1913, Paul von Woringen) schreibt:

Nichts fehlte, was sonst die üble kolportagenhafte Zugkraft eines Films' auszu-machen pflegt: Mord, Zuchthaus und Gerichtsverhandlung. Aber die Szenen waren nicht aufgebaut, um ohne logische Konsequenz nur dazu zu dienen, daß der Zuschauer einen Nervenkitzel beim Betrachten dieser Bilder einer Welt, die nicht die seine ist, empfinde. Diese Effekte, die sonst der Handlung ohne innere Notwendigkeit aufgepfropft sind, waren hier innig mit ihr verknüpft.

Für diesen Kritiker sind die spannungstragenden Elemente in *DIE LANDSTRASSE* nur gerechtfertigt, weil sie dem Kunstan-spruch des Films unterge-ordnet bleiben (vgl. auch Kessler 1990).

Wert und Wirkung von Spannung im Film sind jedoch nicht nur zu ver-schiedenen Zeiten unterschiedlich wahrgenommen worden (was ja eher Gegenstand einer Sozialgeschichte des Kinos wäre), die Frage nach ihrer Bedeutung für Filme überhaupt verlangt nach einer historisch differenzier-ten Antwort. Der in neueren Untersuchungen zum frühen Film verwandte Begriff des "Attraktionskinos" weist darauf hin, daß in der Frühzeit das Kino den Zuschauer auf eine spezifische Weise "anspruch", die unter ande-rem für Spannungseffekte wenig Raum bot. Spannung wiederum soll im

folgenden vor allem als Produkt bestimmter narrativer, das heißt dem "Erzählkino" zugehöriger Strategien beschrieben werden. "Attraktionskino" und "Erzählkino" sind dabei allerdings nicht schematisch als Gegensatzpaar zu verstehen, noch weniger als teleologisch einander ablösende historische Formen. Die beiden Konzepte verweisen vielmehr auf verschiedene genealogische Zusammenhänge, in deren Spannungsfeld das Kino entsteht.

II.

Die wohl meistzitierte Definition des Suspense ist die, die Alfred Hitchcock in den Interviews mit François Truffaut gibt. Um genau zu sein, geht es Hitchcock darum, den Unterschied zwischen Überraschung und Suspense deutlich zu machen. Auch auf die Gefahr hin, allzu Bekanntes zu wiederholen, soll diese berühmte Stelle hier noch einmal zitiert werden:

Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt. Dennoch werden diese Begriffe in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 - man sieht eine Uhr -. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Suspense. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist. Ausgenommen, wenn die Überraschung wirklich dazugehört, wenn das Unerwartete der Lösung das Salz der Anekdote ist (Truffaut 1977, 64).

Natürlich ist diese Erklärung des Phänomens Suspense sehr deutlich auf Hitchcocks eigene Praxis als Regisseur hin ausgerichtet und kann deshalb nicht unbedingt als eine allgemeine Definition betrachtet werden - das Beispiel ist jedoch unmittelbar einleuchtend. Was sind nun die wichtigsten Ingredienzen dieses Hitchcockschen Suspense? Zum einen natürlich die Tatsache, daß der Zuschauer mehr weiß als die Figuren. In narratologischen Termini gesprochen, geht es hier um das, was David Bordwell (1985, 57f) unter den Begriff *range of knowledge* faßt. In der Terminologie von François Jost (1989, 76ff) haben wir es hier mit einer *focalisation spectatorielle* zu tun. Dieser Wissensvorsprung des Zuschauers impliziert nun zweitens

eine *deadline* (Bordwell 1985, 157 et passim). Die Zeit, über die sich die Unterhaltung erstreckt, ist nicht mehr "leer", sondern im Gegenteil dramatisch "erfüllt".

Das Verhältnis von Zuschauerwissen und Spannungserzeugung soll nun kurz anhand des Films *L'ARROSEUR ARROSÉ* (Fr 1895, Gebr. Lumière) beleuchtet werden. Ein Gärtner sprengt ein Beet. Ein Junge stellt hinter ihm seinen Fuß auf dem Schlauch. Als der Gärtner verwundert nachschaut, warum kein Wasser mehr kommt, hebt der Junge den Fuß, und der Wasserschwall ergießt sich auf das Opfer. Natürlich ist dieser Film alles andere als ein Thriller. *L'ARROSEUR ARROSÉ* will nicht spannend, sondern komisch sein. In gewisser Weise findet sich aber auch hier das für Hitchcock so wichtige Moment des Wissensvorsprungs des Zuschauers, auch wenn er zu anderen Zwecken eingesetzt wird. Und selbst wenn man feststellt, daß die hier dargestellte Situation wenig Anlaß zur Angst gibt und damit ein wichtiges Motiv der Spannungserzeugung nicht zum Tragen kommt, kann man fragen, ob Spannung notwendigerweise mit gefährlichen Situationen verbunden ist. Die Tatsache, daß man den Suspense geradezu automatisch mit bestimmten Genres, vor allem dem Thriller und dem Horrorfilm, in Verbindung bringt, läßt nur allzu leicht vergessen, daß auch andere, weit harmlosere Situationen als spannend empfunden werden: Schafft es der Held noch, den Bus zu erreichen? Oder, um ein berühmtes Beispiel zu zitieren: "Wird die Milch nun sämig oder nicht?" (vgl. Eisenstein 1984, 199).¹

Es soll für den Moment genügen, hier von so etwas wie einer "komischen Spannung" zu sprechen. Warum aber ist sie in *L'ARROSEUR ARROSÉ* nur sehr wenig ausgeprägt? Daß der Film aus nur einer einzigen Einstellung besteht, mag hierbei eine wichtige Rolle spielen: Gerade die Montage ist sicher ein äußerst effizientes Mittel, um Spannung (aber auch Komik) zu steigern. Man stelle sich nur einmal vor, dieses Sujet wäre in der Art der Separator-Sequenz in Eisensteins *DAS ALTE UND DAS NEUE* (UdSSR 1929) montiert. Daß andererseits Montage aber nicht unbedingt eine notwendige Bedingung des Suspense ist, zeigt die Eröffnung von *TOUCH OF EVIL* (USA 1958, Orson Welles) mit der berühmten minutenlangen Plansequenz, die zudem noch fast wie eine Illustration des eingangs zitierten Beispiels von Hitchcock erscheint.

1 Ich bin mir durchaus bewußt, daß ich hier "Spannung" und "Suspense" viel zu schnell gleichsetze, denke aber, daß beiden sehr ähnliche Prinzipien zugrunde liegen. Es geht mir hier auch keineswegs darum, an der Bemerkung Hitchcocks herumzudeuteln. Gerade weil sie so bekannt ist, eignet sie sich so gut zum Einstieg in die Materie. Außerdem: Wie anders sollte man "suspense" ins Deutsche übersetzen?

Natürlich liegen zwischen L'ARROSEUR ARROSÉ und TOUCH OF EVIL nicht nur mehr als 60 Jahre, sondern auch Welten. Status und Funktion nicht allein der verschiedenen filmischen Verfahren, sondern auch des Films selbst haben sich grundlegend verändert. Wichtig scheint mir festzuhalten, daß Spannungserzeugung etwas mit filmischen Verfahren und damit mit der Filmform zu tun hat. Es geht darum, wie - d.h. mit Hilfe welcher Verfahren - der Film Raum und/oder Zeit artikuliert. Die Herausbildung dieser Verfahren hängt wiederum damit zusammen, daß Filme *narrativ* werden.

III.

Das narratologische System, das André Gaudreault (1988) ausgearbeitet hat, beruht in weiten Teilen auf zwei Begriffspaaren. Zum einen unterscheidet er auf einer eher ästhetisch-institutionellen Ebene ein Kino der Attraktion vom Kino der Narration, die zwei verschiedenen historischen Formationen angehören. Auf theoretischer Ebene wiederum geht Gaudreault von zwei Modi des Erzählens aus: Monstration und Narration. Beide Begriffspaare sind im Zusammenhang der Suspense-Problematik von Belang.

Zunächst zur theoretischen Unterscheidung von Monstration und Narration, die, nebenbei gesagt, auch versucht, traditionelle Oppositionen in der Narratologie wie z.B. "Mimesis/Diegesis" oder "showing/telling" sowohl aufzuheben als auch auszudifferenzieren. Gaudreault geht es dabei allerdings nicht darum, verschiedene Modi der literarischen Erzählung zu benennen, sondern um die je spezifischen Formen des Erzählens in Literatur, Theater und Film. Bei der Monstration ist Gaudreault zufolge die Erzählinstanz, der Monstrator, an das *hic et nunc* der Ereignisse gebunden, und somit charakterisiert dieser Modus auch die Theatererzählung. Bei der Narration dagegen kann die entsprechende Instanz, der Narrator, in aller Freiheit Zeit und Raum manipulieren. Genau das aber kennzeichnet die literarische Erzählung. Der Film liegt nun für Gaudreault genau zwischen diesen beiden Polen: Auf der Ebene der Einstellung ist filmisches Erzählen Monstration, über die Montage wird es Narration.

Die beiden Filmbeispiele würden für Gaudreault also zwei Extrempositionen der Monstration darstellen; in TOUCH OF EVIL handelt es sich dann um einen "Monstrator mit narrativen Tendenzen" (vgl. Gaudreault 1988, 125f). Die Monstration, d.h. die Erzählung innerhalb eines linearen raum-zeitlichen Kontinuums schließt also den Suspense nicht aus. Entscheidend dürfte sein, daß in dem einen Fall das Raum-Zeit-Gefüge einen eher starren, gewissermaßen szenischen Charakter hat, in dem anderen Fall wird es, vor allem

durch die Kamerabewegungen, dynamisch zergliedert. Genau darin besteht dann auch die "narrative Tendenz" dieser Monstration.

Schon an dieser Stelle könnte man die Vermutung äußern, daß Suspense nicht allein etwas mit einem Wissensvorsprung des Zuschauers zu tun hat, sondern allgemeiner mit Erwartungen. Diese wiederum erscheinen als Beziehungen entweder zwischen Menschen untereinander oder zwischen Menschen und Gegenständen bzw. Situationen. Spannung, so scheint mir, entsteht vor allem durch die Art und Weise, wie diese Beziehungen ins Bild gebracht werden.

Doch nun zum Begriffspaar Attraktion und Narration. Für Gaudreault (1988, 23ff; vgl. auch Gunning 1990) gehört das frühe Kino zu einem ästhetischen Paradigma, das gänzlich anders funktioniert als das des narrativen Films, das für uns heute häufig genug mit dem Begriff des Kinos selbst mehr oder weniger zusammenfällt. Dem Kino der Attraktionen geht es nicht darum, den Zuschauer in den Sog der Erzählung hineinzuziehen, es funktioniert eher nach dem Prinzip der Zurschaustellung, der *Nummer*, wie das Varieté oder der Zirkus, denen es institutionell ja auch lange Zeit nahe stand. Der Akzent liegt auf dem *Spektakulären*, wobei ganz zu Anfang der Apparat selbst bekanntlich eine ebenso große Attraktion darstellt wie die gezeigten Filme. Nicht nur das, was sich da bewegt, fasziniert die Zuschauer, sondern auch die Tatsache, daß sich da etwas bewegt.

Dies gilt natürlich auch für einen Film wie L'ARROSEUR ARROSÉ, der eben vor allem eine Szene - die viele Zuschauer zudem vermutlich bereits aus anderen Medien wie dem Comic kennen (vgl. Sadoul 1973, 296ff) - in "lebendigen Photographien" präsentiert, als Teil eines Programms von Filmen, die ebenfalls aus nur einer Einstellung bestehen und die jeweils als mehr oder weniger autonome Nummern funktionieren.² Auch wenn sich schon bald Zusammenhänge zwischen den verschiedenen *Single-Shot*-Filmen eines Programms ergeben, indem sie beispielsweise thematisch gruppiert werden, bleibt die Attraktionsstruktur dominant. Für Gaudreault (1988, 25) gilt das sogar noch für die Verfolgungsjagden des frühen Kinos, die ja häufig als erste Ansätze des Erzählkinos betrachtet werden. Gaudreault weist dagegen darauf hin, daß in diesen Filmen die verschiedenen Einstellungen durchaus autonom wirken, und die Erzählweise eher als eine Aneinanderreihung monstrativer Momente denn als Narration im obengenannten Sinn zu sehen ist. Ein weiteres Charakteristikum ist, daß jeweils alle Akteure der Verfolgungsjagd durch das Bild laufen (es also beispielsweise keine Alternation zwischen Verfolgern und Verfolgtem gibt) und daß jede

2 Zu den Vorführpraktiken des frühen Films siehe unter anderem auch Musser (1991).

Episode eine andere Attraktion präsentiert: Stürze, Rutschpartien, Hindernisse usw. Nicht die Verknüpfung der einzelnen Handlungsmomente macht den Reiz dieser Filme aus, sondern der Attraktionswert der einzelnen Szenen innerhalb des gemeinsamen situativen Rahmens.

Der Übergang vom Paradigma des Attraktionskinos zu dem des Erzählkinos vollzieht sich natürlich nicht abrupt. Man könnte eher mit Gaudreault (1988, 25) sagen, daß zwischen 1900 und 1915 das Kino sich im Spannungsfeld dieser beiden Paradigmen entwickelt. Dies darf aber nicht in einer teleologischen Sichtweise als ein Schritt von einer primitiven hin zu einer weiterentwickelten Form mißverstanden werden. Jedes der beiden Paradigmen schafft beim Zuschauer einen anderen Erwartungshorizont, hat seine eigenen Funktionsweisen, Formen und Strukturen, innerhalb deren man die Filme betrachten muß.

IV.

Was nun die Behandlung von Zeit und Raum betrifft, so ließe sich, ausgehend unter anderem von Gaudreaults Analysen, vorläufig das Folgende sagen: Im Attraktionskino, das der eher monstrativen Logik des Zurschaustellens verpflichtet ist, erscheinen Raum und Zeit als notwendiger Teil eines situativen Rahmens und somit als mehr oder weniger gegeben, während sie im Erzählkino eher das Resultat einer kontinuierlichen, dynamischen Konstruktion sind. Zur Illustration dieser Überlegungen möchte ich nun zwei Beispiele heranziehen, die wir historisch gegen Anfang und gegen Ende jener Periode zwischen 1900 und 1915 finden, in der sich die Paradigmen gewissermaßen überlagern: *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (USA 1903, Edwin S. Porter für Edison) und *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (USA 1912, David Wark Griffith für Biograph).

Der Fall von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* ist nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil es in den Archiven zwei verschiedene Versionen des Films gibt. In der einen, im Museum of Modern Art aufbewahrt, wird die abschließende Szene der Rettung von Mutter und Kind aus den Flammen in alternierender Montage gezeigt, die andere, die sogenannte "Copyright Version" in der Library of Congress enthält die Innen- und Außenszene jeweils als Ganzes, d.h. nacheinander in jeweils einer Einstellung.

Das Problem der Authentizität scheint inzwischen zugunsten der "Copyright Version" geklärt. 1978 wurde eine weitere Kopie des Films mit Originalperforationen entdeckt, ganz offensichtlich eine zeitgenössische Vorführkopie, die im großen und ganzen der in der Library of Congress deponierten Fassung entspricht. Wann genau die montierte Version entstanden ist, ließ sich

bislang noch nicht eindeutig feststellen, es gibt allerdings Hinweise, daß die "Modernisierung" erst in den dreißiger Jahren erfolgte.³

Während also die offensichtlich spätere Version von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* mit dem Verfahren der Alternation arbeitet und so Innen und Außen, Bedrohung und Rettung miteinander verknüpft, findet man in der ursprünglichen Fassung das damals weitverbreitete Phänomen der zeitlichen Überlappung. Zwei Ansichten des gleichen Ereignisses werden nacheinander gezeigt, so daß in jeweils verschiedenen Räumen der gleiche zeitliche Moment in Wiederholung inszeniert ist. Die Zeit wird also nicht als dramatischer Faktor verwandt, wie es bei der Alternation der Fall ist. Bei der Wiederholung ist der Handlungsablauf bereits bekannt, Spannung auf den Ausgang der Geschichte kann demnach auch nicht aufkommen. Im Paradigma des Erzählkinos macht dies natürlich keinen Sinn - das mag dann auch mit ein Grund für die nachträgliche Veränderung von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* sein. Im Rahmen des Attraktionskinos jedoch sieht der Zuschauer durchaus zwei verschiedene Attraktionen mit je eigenem Charakter. (Man denke auch an die Wiederholungen bei der Sportberichterstattung, die letztlich auf sehr ähnliche Weise funktionieren.) Die Innenszene wird beherrscht von Rauchwolken und Flammen, der panischen Angst der Frau und schließlich dem Eingreifen der Feuerwehrmänner; die Kamera steht hier zudem relativ nah bei den Ereignissen. Die Außenszene wiederum fasziniert durch die Gesamtschau auf den präzisen Ablauf der Löscharbeiten, bei der die einzelnen Aktionen, die zur Rettung der vom Feuer Bedrohten führen, genau aufeinander abgestimmt sind. Die beiden Versionen dieses Films machen somit den Unterschied zwischen einer monstrativen und einer narrativen Erzählweise exemplarisch deutlich.

Auch in vielen anderen Filmen dieser Epoche spielt die dramatische Zeit noch keine Rolle für die Erzählung. André Gaudreault (1983, 326) weist auf die zahlreichen Beispiele, darunter auch Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903), hin, in denen Uhren auf die Kulissen gemalt wurden, deren Zeigerstellung sich im Verlauf des Films nicht verändert. Später, vor allem wenn es um eine *last minute rescue* geht - schon diese Benennung unterstreicht die Bedeutung der Zeit -, werden spezifische Verfahren, insbesondere die Alternation, verwandt, die nach Gaudreault nur im Rahmen des narrativen Paradigmas möglich werden und die dann auch Spannung erzeugen.

3 Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion über die verschiedenen Versionen in Gaudreault (1990) und Musser (1991, 230ff).

Der Status des letzten Beispiels ist etwas schwieriger zu bestimmen. Es handelt sich um eine Szene aus *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY*, ein Film, der eigentlich schon recht eindeutig dem Erzählkino zuzuordnen ist. Ein Gangster sitzt mit der "Little Lady" (Lillian Gish) an einem Tisch im Hinterzimmer eines Tanzlokals. Während er sie ablenkt, schüttet er ihr ein Pulver ins Glas. Der "Snapper Kid" (Elmer Booth), dessen Anwesenheit durch Zigarettenrauch am rechten Bildrand angedeutet wird, greift ein und nimmt der "Little Lady" das Glas aus der Hand.

Bemerkenswert hierbei ist, daß der Handlungsablauf nicht auf den ersten Blick verständlich wird, zumindest was die wohl überwiegende Mehrheit heutiger Betrachter betrifft. Die ganze Szene ist in einer einzigen Totaleinstellung aufgenommen, das Bild ist so kadriert, daß die Gläser nur ganz knapp über dem unteren Bildrand stehen. Daß der Gangster der Frau etwas ins Glas schüttet, ist somit kaum zu sehen. Noël Burch hat die Szene in einem Artikel ausführlich analysiert und berichtet, er selbst habe erst rein zufällig das entscheidende Detail wahrgenommen (1983, 43f).

Die zum vollen Verständnis der Handlung notwendige Information ist zwar im Bild zu sehen, doch es scheint fast, als ob Griffith dem Zuschauer nicht mehr Chancen geben will als der Heldin, die Manipulation ihres Getränks durch den ihr gegenüberstehenden Mann zu bemerken. Erst am Ende des Films erklärt ihr der "Snapper Kid" mit ein paar Gesten, was sich hier abgespielt hat. Diese Szene schreit geradezu nach einer Großaufnahme, zumal wenn man weiß, daß Griffith in anderen, auch früheren Filmen von diesem Mittel immer wieder Gebrauch gemacht hat. Und auch die präzise Inszenierung des gesamten Films macht es höchst unwahrscheinlich, daß es sich hier schlicht um eine Nachlässigkeit des Regisseurs handeln könnte.

Die These Noël Burchs ist, daß die zeitgenössischen Zuschauer, im Unterschied zu den heutigen, am Hollywoodkino geschulten, daran gewöhnt waren, derartige visuell nur schwach hierarchisierte Einstellungen zu lesen. Er nennt diesen Lektüremodus "topologisch".⁴ Ob dies tatsächlich zutrifft,

4 Diese "topologische" Lektüre des Filmbildes erinnert sehr an den von McLuhan (1962, 36f) ausführlich zitierten Bericht eines Professor John Wilson vom African Institute der London University. Dort heißt es, nach der Vorführung eines Hygiene-Aufklärungsfilms hätten die afrikanischen Zuschauer auf die Frage, was sie nun gesehen hätten, als erstes geantwortet: "Ein Huhn." Bei genauerer Betrachtung des Films stellt sich heraus, daß tatsächlich in einer Ecke des Bildes für ganz kurze Zeit ein Huhn zu sehen ist. Erklärt wird das Phänomen damit, daß die im "Lesen" von Bildern ungeübten Zuschauer das Bild systematisch mit dem Blick "abtasten", durch den Einstellungswechsel dann aber nie das Bild als ganzes wahrnehmen können und schließlich das offenbar einzige von ihnen erkannte Objekt nennen. Dieses Phänomen eines "primitiven" Blicks wäre somit zwar dem von Burch angenommenen spezifischen geschulten Blick der Zuschauer "primitiver" Filme entgegengesetzt, die Oberflächenähnlichkeit ist den-

wird allerdings, wie Burch selbst hinzufügt, wohl nie abschließend zu klären sein. In der Terminologie André Gaudreaults hingegen kann man sagen, daß Griffith hier der Monstration den Vorrang vor der Narration gibt. Die Einheit des raum-zeitlichen Handlungsraums bleibt gewahrt, die Gleichzeitigkeit all dessen, was sich innerhalb des Kaders abspielt, scheint ihm wichtiger als die Auflösung der verschiedenen Ereignisse in eine Folge von Einstellungen. Die Szenengliederung hätte zweifellos einen viel deutlicheren Spannungsaufbau ermöglicht, selbst wenn man wie Burch davon ausgeht, daß der zeitgenössische Zuschauer in der Lage war, eine derartige Einstellung in ihrer Komplexität zu lesen. Doch offenbar geht es Griffith hier nicht in erster Linie um den Suspense. Über seine Intentionen lassen sich selbstverständlich allenfalls Vermutungen anstellen, aber vielleicht ist es gerade die schnelle Abfolge von Ereignissen innerhalb des Kaders (die Droge im Getränk, der Zigarettenrauch am rechten Bildrand, die Rettung der Frau und ihre verständnislose Reaktion, die Konfrontation der beiden Männer), die gewissermaßen als eine Serie von Attraktionen das für Griffith entscheidende Moment dieser Szene ausmacht.

Anhand dieser Beispiele mag deutlich geworden sein, daß das monstrative Attraktionskino der Frühzeit auf Prinzipien beruht, in denen ein Konzept wie "Spannung" nur schwer seinen Platz finden kann. Erst mit dem Übergang zum narrativen Kino entwickeln sich Verfahren, durch die das Raum-Zeit-Gefüge der einzelnen Einstellung aufgebrochen werden kann und die einen Spannungsaufbau ermöglichen. Der eingangs zitierten Bemerkung Hitchcocks ließe sich dementsprechend folgendes hinzufügen: Für den Suspense (wie für die meisten anderen Spielarten der Spannung) kann es wichtig sein, daß der Zuschauer mehr weiß als die Figuren. Doch neben dem Problem des *range of knowledge* kommt noch ein anderer Aspekt ins Spiel: die *communicativeness* der Narration (Bordwell 1985, 59f), das heißt die quantitative und qualitative Dosierung der Information, die die Erzählung dem Zuschauer mitteilt. Besonders effizient sind dabei rhetorische Figuren, die Jost (1989) in Anlehnung an Gérard Genette (1972, 93f, 211ff) Ellipse, Paralipse und Paralepse⁵ nennt. Durch Kadrierung, Kamerabewegung und vor allem durch die Montage verfügt der Film über spezifische Verfahren,

noch interessant. Für den Hinweis auf McLuhan danke ich Christoph Lehnert. Das Beispiel mit dem Huhn läßt sich bereits in früheren Texten nachweisen.

- 5 Genette zufolge ist die Ellipse eine zeitliche Auslassung, die Paralipse dagegen das Übergehen eines Ereignisses, das während eines in der Erzählung wiedergegebenen Zeitmoments auch stattfindet (wenn z.B. der Ich-Erzähler in Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* "vergißt" zu erwähnen, daß er zu einem bestimmten Zeitpunkt auch einen Mord begeht). Die Paralepse hingegen bezeichnet eine Art Informationsüberhang, wie er z.B. in vielen *flashbacks* auftritt: Eine Figur wird zum Fokus der Narration, doch der Zuschauer erhält Informationen, die über das hinausgehen, was die Figur tatsächlich "wissen" kann.

eben diese Figuren äußerst wirksam ins Spiel zu bringen. Dazu kommt dann noch die Alternation, die ebenfalls komplexe raum-zeitliche Beziehungen hervorbringt, wie sie nicht zuletzt für den Spannungsaufbau von großer Bedeutung sind. Der Begriff der Attraktion ist seinerseits nicht nur für das Verständnis des frühen Kinos von Interesse. Gerade die neueren Action-Filme wie *TERMINATOR 2 - JUDGEMENT DAY* (USA 1991, James Cameron) mit ihren spektakulären Spezialeffekten ließen sich zum Teil eben auch als moderne Varianten des Attraktionskinos sehen - wichtig ist dabei die Einsicht, daß Begriffe wie "Spannung" und "Attraktion" sich auf Phänomene beziehen, die historischen Wandlungen unterworfen sind.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Burch, Noël (1983) *Passion, poursuite: la linéarisation*. In: *Communications* [Paris], 38. Paris, pp. 30-50.
- Eisenstein, Sergej M. (1984) *Schriften. Bd. 4: Das Alte und das Neue (Die Generalinie)*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München/Wien: Hanser.
- Elsaesser, Thomas (ed.) (1990) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.
- Gaudreault, André (1983) *Temporality and Narrativity in Early Cinema*. In: *Film Before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 311-329.
- (1988) *Du littéraire au filmique*. Paris: Klincksieck.
- (1990) *Detours in Film Narrative. The Development of Cross-Cutting*. In: Elsaesser 1990, pp. 133-150.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gunning, Tom (1990) *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Elsaesser 1990, pp. 56-62.
- Kessler, Frank (1990) *A Highway to Film Art / Una strada maestra per un cinema d'arte*. In: *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*. Ed. by Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto / Ed. Biblioteca dell'Immagine, pp. 438-450 / pp. 439-451.
- Jost, François (1989) *L'Œil-caméra*. 2. éd.. Lyon: PUL.
- McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Musser, Charles (1991) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Sadoul, Georges (1973) *Histoire générale du cinéma. Tome 1: L'invention du cinéma 1832-1897* [1948]. Paris: Denoël.
- Truffaut, François (1977) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 3. Aufl. München: Heyne.