

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rabenalt, Peter:

Filmdramaturgie / von Peter Rabenalt. - Berlin : VISTAS, 1999

ISBN 3-89158-245-5

Copyright © 1999 by
VISTAS Verlag GmbH
Kurfürstendamm 96
D - 10709 Berlin
Tel.: 030 / 32 70 74 46
Fax: 030 / 32 70 74 55

e-mail: medienverlag@vistas.de
internet: www.vistas.de

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-89158-245-5

Umschlaggestaltung: kontur, Berlin
Satz: TypoLINE-Karsten Lange, Berlin
Druck: WB-Druck, Rieden/Allgäu
Herstellung: VISTAS media production, Berlin

Affekte – woher und wohin? (affektus – lat. Erregung)

Die Freundin verbirgt beim Herannahen der Gefahr an der Schulter des Freundes ihr Gesicht, oder – die Zuschauer verlassen lachend das Kino und erinnern den Partner noch einmal an die besten Pointen oder Gags, oder – erwachsene Frauen und Männer wischen sich mehr oder weniger verschämt die Tränen aus den Augenwinkel: Affekte über Affekte, erzeugt durch flüchtige klingende Bilder in einem abgedunkelten Raum. Wie im realen Leben werden physische Reaktionen produziert, die auf eine nicht geringe psychische Energie der Affekte hindeuten: gesteigerte Atem- und Pulsfrequenz, veränderter Blutdruck (Gesichtsröte), verstärkte Hormonausschüttungen (z. B. Adrenalin zur Verbesserung des Sauerstofftransports im Blut), Drüsensekretion (feuchte Hände, Tränen). Selbst Affekte wie Furcht, Grauen, Wut, Empörung, Trauer, seelischer Schmerz, die im menschlichen Leben nicht gerade zu den angenehmen gehören, sind im Kino – natürlich nicht nur dort, sondern auch in anderen Gefilden der Künste – Gegenstand ungehemmten Vergnügens. Das Leiden am Leid anderer bereitet Lust.

Außerhalb des Kinos entstehen Affekte durch eine Veränderung des Gleichgewichts von Bedürfnissen und ihrer Befriedigung. Die von ihnen ausgelösten Energien werden benötigt, um durch aktives Handeln auf die auslösende Situation reagieren zu können, um das gestörte emotionale Gleichgewicht wiederherzustellen. Angst läßt den Puls höher schlagen, Flucht oder Kampf verbrauchen die psychische Energie in physischen Handlungen. Geht man davon aus, daß die Affekte im Kino auch Energie freisetzen, immerhin sind die Tränen und das Herzklopfen im Kino echt, so entsteht die Frage: Wohin aber mit den Energien im Kino? Wohin mit »Furcht und Mitleid«, mit Angst und Freude?

Die Fragestellung ist alt. Bereits vor über 2300 Jahren versuchte Aristoteles dieses merkwürdige Phänomen zu erklären, als er im 6. Kapitel seiner *Poetik* den seither umstrittenen Begriff der »Katharsis« einführte: »Eine Tragödie ist also Nachahmung einer ernsthaften und in sich abgeschlossenen Handlung, (...) sie ist Nachahmung tätiger Menschen, also nicht in Form bloßer Erzählung, und dadurch, daß sie Mitleid und Furcht erregt, bewirkt sie die ihr eigentümliche Reinigung (*Katharsis*) derartiger Affekte.«³⁸ In diesem Satz

stecken mehrere für die Dramaturgie wesentliche Gesichtspunkte. Die Formulierungen »Nachahmung tätiger Menschen« und »Form bloßer Erzählung« dienten seinerzeit zur Unterscheidung von Epos und Drama. Sie betonen die besondere Fähigkeit der dramatischen Handlung, *unmittelbar* Affekte auszulösen. Diese Erkenntnis ist grundlegend und findet in der gesamten Film-dramaturgie Bestätigung und Anwendung in der auffälligen Bevorzugung dramatischer Strukturen durch die Unterhaltungsindustrie. Ihr ist an starken Affekten als kleinstem gemeinsamen Nenner für ein möglichst großes dispartes Publikum sehr gelegen.

Die zweite wichtige Aussage heißt: dadurch, daß sie (die ernsthafte und in sich abgeschlossene Handlung in der Tragödie) Mitleid und Furcht erregt, bewirkt sie die Katharsis, die Reinigung von derartigen Affekten, d. h. solchen, wie sie durch die Handlung hervorgerufen werden.

Zunächst kann dies eine Antwort darauf sein, warum der Zuschauer an den leidvollen Erfahrungen des Königs Oidipus unbeschädigt teilnimmt, der ohne es zu wissen seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter vier Kinder gezeugt hat. Auch die Morde von Orest an seiner Mutter Klytaimnestra, die vorher ihren Gatten und Orest's Vater umgebracht hat sowie Medeas Tötung ihrer Kinder sollen nicht nur Abscheu hinterlassen. Die Katharsis wäre somit eine psychische Tätigkeit des Rezipienten, welche die durch die Affekte ausgelöste psychische Energie durch die Anstrengung der im Bewußtsein und Unterbewußtsein vollzogenen Verwandlung des moralisch Verwerflichen (»Häßlichen«) in das ästhetisch »Schöne« wieder abbaut. Die affektauslösenden Einzelheiten werden vom Zuschauer mit Hilfe seiner Phantasie und Vorstellungskraft zum großen Teil sogar unbewußt in komplexere Zusammenhänge gestellt, die sowohl sinnvolle Verbindungen der Teile untereinander herstellen als auch assoziative Verbindungen zu seinen Bereichen des Bewußtseins und Unterbewußtseins herstellen.

Die Vorkehrungen dafür, daß dieser Prozeß auch so verläuft, sind allerdings recht kompliziert. Die Formulierung »ernsthafte und in sich abgeschlossene Handlung« betont zwei Momente: die Relevanz des Stoffes und die Bedeutung der Form. Hat der Stoff direkt mit der erlebten Wirklichkeit des Rezipienten, mit seiner Lebenssituation zu tun, so befördert die freigesetzte psychische Energie in seinem Bewußtsein unter Umständen sogar Meinungen, Urteile und Haltungen, die in weitere geistige und körperliche Aktivitäten münden können, wie z. B. Kampf gegen Unrecht. So entstehen unter Umständen ethisch-moralisch appellierende, ja sogar politische Wirkungen von Kunst.

Selbst in seiner polemischen Auseinandersetzung verweist Brecht unter offenkundigem Bezug auf das Stück CYANKALI von Friedrich Wolf auf solch eine »unmittelbare Wirkung aristotelischer Dramatik«.³⁹

In der Bestätigung eigener Interessen und Bedürfnisse aber auch in Verachtung oder Begehrn liegen Möglichkeiten eigenen Lustgewinns. Berühren Stoff und Thema oder Handlungen der Personen individuelle Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte des Rezipienten, die ihm zum Teil bewußt, vielleicht aber auch ins Unterbewußtsein verdrängt sind, so finden möglicherweise lustvolle Ersatzbefriedigungen statt. Siegfried Kracauer meint z. B., daß die Erscheinung des Stars auf der Leinwand »Kollektiv-Sehnsüchte des Augenblicks befriedigt, die irgendwie mit den Lebensformen in Verbindung stehen, welche er darstellt oder suggeriert«.⁴⁰ Friedrich Dürrenmatts ironische Bemerkung zum Filmstar berührt den Bereich der erotisch bis sexuell determinierten Affekte im Kino: »... die Beliebtheit der Filmstars liegt nur darin, daß jeder, der sie auf der Leinwand sah, auch das Gefühl hat, schon mit ihnen geschlafen zu haben, so gut werden sie photographiert.«⁴¹

Da die Affekte viel mit dem Grad der Identifikation des Zuschaueres mit der handelnden Figur zu tun haben, ist die »Heldenwahl«, die soziale und psychologische Ausformung der Protagonisten eine Vorbedingung für das Funktionieren der Katharsis. Dazu bemerkt schon Aristoteles: »Daher ist zuerst klar, daß keine vortrefflichen Männer gezeigt werden dürfen, die vom Glück ins Unglück geraten (gemeint ist hier: durch eigenes Handeln), denn das erregt nicht Furcht und auch nicht Mitleid, sondern Abscheu. Auch dürfen keine Bösewichter vom Unglück ins Glück geraten, denn das ist von allem am untragischsten; (...) weder erregt es menschliche Anteilnahme noch Mitleid noch Furcht. Auch der ganz Schlechte darf wiederum nicht vom Glück ins Unglück geraten, denn ein derartiger Aufbau könnte zwar menschliche Anteilnahme erregen, aber weder Mitleid noch Furcht; denn Mitleid bezieht sich auf den der *unverdient* Unglück hat, Furcht auf den, der uns selbst ähnlich ist. (...) Es bleibt also nur eine Person übrig, die in der Mitte zwischen beiden steht, (...) der sich weder durch Tugend noch Gerechtigkeit auszeichnet, noch wegen Schlechtigkeit und Verworfenheit ins Unglück gerät, sondern wegen (...) folgenschweren Fehlritts, begangen von einem Menschen, der entweder so ist, wie er oben gekennzeichnet wurde, oder eher noch von einem besseren als einem schlechteren. Aus diesem Aufbau ergibt sich die

39 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, a. a. O., S. 36

40 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, a. a. O., S. 143

41 Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich 1963, S. 17

Tragödie, die nach den Regeln der Kunst am Schönsten ist.«⁴² Zieht man dann noch die an anderer Stelle getroffene Bemerkung hinzu: »Furcht und Mitleid aber treten ganz besonders dann auf, wenn sie wider Erwarten aus dem inneren Zusammenhang erwachsen, denn so wird das Wunderbare eindrucksoller, als wenn es nur von selbst und aus reinem Zufall geschieht.«⁴³, so wundert man sich nicht, daß wirkliche Tragödien in der Filmgeschichte gar nicht so häufig anzutreffen sind. Unter den Bedingungen der Unterhaltungsindustrie sind bereits vom Theater des 19. Jahrhunderts eine Reihe von praktikablen Möglichkeiten entdeckt worden, wie man die Affekte und ihre Energien auf einfache Weise wieder los wird. Sie wurden vom Unterhaltungskino gern adaptiert. Der hedonistische, d. h. auf Entspannung und Lustgewinn gerichtete Zweck wird auch bei Auslösung von negativ besetzten Affekten (z. B. als Reaktion auf Betrug, Verbrechen, Gewalt) auf eine bekannte einfache Weise erreicht: unerwartet, natürlich im tiefsten Herzen gewünscht, aber nicht »aus dem inneren Zusammenhang erwachsen«, tritt doch eine glückliche Lösung ein, das Happy-End.

Die Folgen dieser Strategie sind erheblich. Im schroffen Gegensatz zu Aristoteles' Maßgaben geraten nun »vortreffliche Männer« vom Glück ins Unglück – allerdings nicht durch eigene »folgenschwere Fehltritte«, sondern durch vorübergehende Einwirkung von »Bösewichten«. Die Charaktere der Protagonisten werden auf »gut« und »böse« reduziert. »Mitleid und Furcht« müssen nicht durch komplizierte psychische Arbeit des Rezipienten zur Katharsis kommen. Sie werden ganz einfach durch die Kraft der Selbsthelfer und Retter oder durch den glücklichen Zufall beseitigt. Das Unrecht findet den Rächer, den Verbrecher ereilt die gerechte Strafe.

Nach diesem Schema funktioniert das Genrekino mit seinen Scharen von redlichen Westernhelden, uneigennützigen Sherriffs, unbestechlichen Richtern, Privatdetektiven mit gutem Kern, volksverbundenen Cops und mildtätigen Reichen seit der Erfindung der bewegten Schattenbilder.

»Auf lange Sicht triumphiert das Gute immer über das Böse«, behauptet Syd Field 1984 in seinem *Handbuch zum Drehbuch*. »Denken Sie positiv! Denken sie an FLASHDANCE und WAR GAMES. Das ist der Markt.«⁴⁴

Man muß Syd Field heftig widersprechen, wenn er sich in diesem Zusammenhang sogar auf die griechischen Tragödien beruft: »Die griechischen

42 Aristoteles, *Poetik*, 13. Kap., a. a. O., S. 282

43 ebenda, 9. Kap., S. 278

44 Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, a. a. O., S. 195

Tragödien adeln die Figuren und die ganze Menschheit.⁴⁵ Gerade sie kennen das Happy-End nicht! Oidipus löst zwar den Konflikt des Vorwurfs, der Mord an seinem Vorgänger im Königsamt wäre nicht gesühnt, muß aber dabei erkennen, daß er selbst der Möder war und das Opfer obendrein sein Vater. Der neue Konflikt ist größer als der alte. Antigones Konsequenz, ihren auf Seiten des Feindes gefallenen Bruder Polyneikes durchs Begraben ebenso zu ehren wie den im gleichen Kampf gefallenen Bruder Eteokles, führt zwar letzten Endes zu einem Umdenken bei König Kreon, der das Bestattungsverbot bei Todesstrafe aussprach. Aber das vermeintlich staatserhaltende Urteil wird vorher an ihr vollstreckt – ein hoher Preis. Medea rächt sich an ihrem Gatten Jason, der sie wegen einer anderen Frau verlassen hat, nicht nur indem sie ihre Rivalin tötet. Um Jason besonders zu treffen und die bevorstehende Trennung von ihnen, auch von Jason so geliebten Kindern zu verhindern, tötet sie diese. Damit schadet sie auch sich selbst.

Der Unterschied zwischen Katharsis und Happy-End ist grundlegend. Dementsprechend auch der Auf- und Abbau der Affekte. Beim Happy-End muß sich der Zuschauer nicht von den Affekten »reinigen«. Das besorgen andere für ihn. Sie stellen bereits innerhalb der Fabel das affektive Gleichgewicht wieder her. Im Affekt-System der echten Tragödie – auch Shakespeare's Stücke funktionieren so – muß der Zuschauer selbst die Katharsis leisten. Dies ist auch die Voraussetzung dafür, daß die großen Dramen der Vergangenheit zu jeder Zeit interessieren. Der Zuschauer kann sich zu ihnen immer wieder neu mit seiner momentanen subjektiven Individualität in Beziehung setzen. Es versteht sich, daß das Happy-End auch eine Reduzierung der Charaktere und ihrer Konflikte zur Folge hat.

Brecht bemerkt dazu nicht ohne Ironie: »Die neuere Dramatik (für Film und Theater) hat meines Wissens nicht einen einzigen großen Charakter gestaltet, wie es die frühere bürgerliche Dramatik getan hat (Hamlet, Don Giovanni, Faust und andere). Sie braucht einfühlbare Helden und benutzt dafür mehr und mehr Durchschnittsfiguren (die immer farbloser und leidenschaftsloser werden, wie ein Vergleich etwa der Ibsen- und Strindberg-Helden mit denen des jetzigen Broadway und Hollywood zeigt). Während die Zuschauer des Globetheaters noch die Erlebnisse des außerordentlichen Hamlet miterlebten, erleben unsere Zuschauer nur noch die außerordentlichen Erlebnisse Herrn Clark Gables mit.⁴⁶ (Brecht meinte natürlich nicht die Person Clark Gables, sondern den Figurentypus, den er im Hollywood-Kino vorrangig darstellte.)

45 ebenda

46 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. III, a.a.O., S. 72/73

Ein unglücklicher Ausgang im Kino bleibt dem Melodram vorbehalten. Dort ist das Unglück meist nicht die Folge des Handelns eines Protagonisten. An seine Stelle treten unheilbare Krankheiten, Autounfälle, Erdbeben, Brände und Schiffsuntergänge. Sie erlauben dem Zuschauer anstelle der mühevollen Katharsis ein wohliges Abklingen der Affekte in »Rührung«.

Eine seltenes Beispiel für wirklich Tragisches im Kino ist in jüngerer Zeit *DER TOD UND DAS MÄDCHEN* (DB: Rafael Yglesias und Ariel Dorfman nach dem Bühnenstück von Ariel Dorfman, Regie: Roman Polanski 1995).

Hier begegnet in einem fiktiven lateinamerikanischen Staat nach der Beendigung der Diktatur eine seinerzeit grausam gefolterte Frau ihrem früheren Peiniger. Ihre Erregung über sein kaltblütiges Leugnen läßt sie unter Einbeziehung ihres Mannes, der als Anwalt die juristische Verfolgung der früheren Verbrechen im Rahmen der Gesetze mehr abstrakt als konkret betreibt, soviel Selbstjustiz üben, bis er vor beiden seine Verbrechen gesteht. Der Peiniger kehrt wieder in sein Privatleben als Arzt und glücklicher Familienvater zurück. Die Frau wird ihm immer wieder begegnen und muß im Bewußtsein der ungesühnten Tat weiterleben, denn sie und ihr Mann können wegen der Ungesetzlichkeit ihrer beider Handlungen gegenüber dem Schuldigen dessen Geständnis nicht weiter verfolgen. Schuld und Sühne können nicht in einfacher Arithmetik gegeneinander aufgerechnet werden. Der Zuschauer muß die Affekte, die nicht nur durch den »Stoff«, sondern hier auch durch Elemente der »Form«, den Bau der Fabel mit überraschenden Wendungen und Erkennungen ausgelöst werden, mit nicht geringer Mühe zur Katharsis bringen.

Eigenaffekt oder Mitaffekt – wie machen Sie es, Mister H.?

In einem Puppentheater schwingt Kasper elegant ein Bein über die Kante der Bühne und fragt: »Kinder, seid ihr alle da?« Ein vielstimmiges »Jaa« antwortet ihm. Kasper: »Das ist aber fein, daß sooo viele Kinder hier sind. Soll ich euch eine spannende Geschichte erzählen?« Wieder ertönt ein lautes »jaaa« als Antwort aus dem Saal. Kasper: »Dann paßt einmal auf! Neulich ging ich durch einen schönen grünen Wald. Die Sonnenstrahlen tanzten vor mir auf dem Weg, und die Vögel zwitscherten fröhlich. Nun stellt euch vor, plötzlich tritt vor mir aus dem Gebüsch ein Reh ...« Während Kasper spricht, nähert sich aus dem Hintergrund der Bühne das grüne Krokodil. Ein paar Kinder springen erregt von ihren Sitzen auf. Niemand will mehr seine Geschichte hören. Sie rufen durcheinander: »Kasper, Kasper, paß auf! Das Krokodil! Dreh dich um, dreh dich um!« Die ganz kleinen halten sich die Hände vors Gesicht, sie wollen nicht mitansehen, wie das Krokodil nach dem geliebten Kasper schnappt. Gottseidank unterbricht Kasper seine Erzählung und dreht sich nach dem Krokodil um. Es ist schon gefährlich nah und sperrt sein langes Maul auf. Kasper reagiert natürlich schnell und schlägt das Krokodil mit seiner Pritsche in die Flucht. Da ist der Jubel im Saal groß.

Der berühmte englische Regisseur Alfred H., bekannt dadurch, daß er gelegentlich in seinen eigenen Filmen als Kleindarsteller auftritt, sagte in einem berühmten Interview: »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 unter dem Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie dahin gelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 – man sieht die Uhr –. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Redet nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist die Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum kaum 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.«⁴⁷

Das Krokodil im Puppentheater und Hitchcock's Bombe haben etwas Gemeinsames: Sie rufen Affekte hervor, die auf einem Informationsvorsprung des Zuschauers ohne Einfühlung in die Situation des Protagonisten beruhen, also sich von dessen Affekten in diesem Moment unterscheiden.

In der ersten Hälfte der 20-er Jahre beschäftigte sich der russische Psychologe Lew S. Wygotski mit der Psychologie der Kunst. Er zog zur Beschreibung von psychologischen Vorgängen bei der Kunstrezeption, u.a. auch beim Versuch einer Erklärung der Katharsis, eine von dem deutschen Psychologen Müller-Freienfels vorgeschlagene Einteilung der Affekte in der Kunst in »Mitaffekte« und »Eigenaffekte« heran.⁴⁸ Hitchcock's Erläuterung der Bomben-Szene zeigt deutlich deren unterschiedliche Wirkungsweise. Die Überraschung des Zuschauers bei der Explosion ist die gleiche wie die der Leute, die am Tisch sitzen, – also ein »Mit-Affekt«. Der von Hitchcock so hoch geschätzte und oft praktizierte »Suspense« ist im Unterschied dazu ein »eigener« Affekt des Zuschauers, den er aufgrund seines Informationsvorsprungs entwickelt. Natürlich sind auch die Reaktionen der Kinder im Puppentheater beim Erscheinen des Krokodils »Eigenaffekte«.

Die Bedeutung dieser beiden Affekttypen für die Dramaturgie, d.h. für die Strukturierung des stofflichen Materials sind gar nicht hoch genug zu bewerten. Alle Instrumente und Möglichkeiten, dramatische Spannung zu entwickeln, beruhen letztendlich auf der gezielten Nutzung dieser unterschiedlichen Affekte. Seit alters her wird ihnen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Aristoteles nennt im 10. Kapitel der *Poetik* »die einen (Fabeln) einfach, die anderen verwickelt.« Einfach heißt die Fabel, »in der der Schicksalswechsel (von Glück in Unglück) ohne Peripetie und Erkennungsszene eintritt, verwickelt« dagegen eine solche, in der der Schicksalswechsel durch eine Erkennungsszene oder durch eine Peripetie oder durch beide eintritt.⁴⁹ Im folgenden 11. Kapitel wird definiert: »Peripetie ist der Umschlag von Handlungen in ihr Gegenteil (...) in wahrscheinlicher oder notwendiger Weise – wie zum Beispiel im *Oidipus* jemand kommt, um Oidipus eine erfreuliche Botschaft zu bringen und ihn von seiner Furcht hinsichtlich der Mutter zu befreien; indem er dessen Herkunft aufdeckt, bewirkt er dadurch gerade das Gegenteil. (...) Erkenntung

47 Françoise Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, München 1973, S. 64

48 vergl. Lew S. Wygotski, *Psychologie der Kunst*, Dresden 1976, S. 241

49 Aristoteles, *Poetik*, 11. Kap., a.a.O., S. 279

aber ist (...) der Umschlag von Nichtkennen ins Kennen. (...) Am Schönsten aber ist die Erkennung, wenn zugleich eine Peripetie eintritt, wie dies im *OIDIPUS* vorkommt.« Oidipus erkennt, daß er der Mörder seines Vaters und Gatte seiner Mutter ist. Beide »Erkennungen« bedeuten natürlich einen »Wechsel von Glück in Unglück« durch eine »Peripetie«. Letztlich schlagen alle seine Handlungen, die den anfangs geäußerten Vorwurf des Sehers Teiresias, er sei der Mörder, entkräften sollen, »in ihr Gegenteil« um.

Die Peripetie bewirkt hauptsächlich Mitaffekte. Der Zuschauer wird vor allem zur Einfühlung in die handelnde Figur veranlaßt. Erfolgen die »Erkennungen« beim Zuschauer auch nur Sekunden vor dem Protagonisten, so bewirken sie bereits einen Eigenaffekt. Am Ende von Sophokles' *ELEKTRA* gehen den für Klytaimnestra und Aigistos tödlichen Erkennungen regelrechte Intrigen voraus. Klytaimnestra hat ihren Liebhaber Aigisthos angestiftet, ihren Gatten Agamemnon nach seiner Rückkehr aus dem trojanischen Krieg zu töten und die Herrschaft zu übernehmen. Ihre Tochter Elektra sinnt seitdem auf Rache und hofft auf Unterstützung durch ihren im Exil aufwachsenden Bruder Orestes. Dieser kehrt tatsächlich zurück, gibt sich aber Klytaimnestra und Aigisthos gegenüber nicht zu erkennen, sondern behauptet im Gegenteil seinen Tod. Orest tötet seine Mutter, während sie die Urne mit vermeintlich seiner Asche zur Bestattung vorbereitet. Sie »erkennt« ihre Situation, daß sie dem rächenden Sohn gegenübersteht später als der Zuschauer.

Alle Verkleidungen die der Zuschauer im Unterschied zum Protagonisten durchschaut, bewirken Eigenaffekte. Als Aigisthos sich bei Elektra nach den Gästen (einer von ihnen ist in Wahrheit Orestes) erkundigt, die die Nachricht von Orestes' Tode überbracht haben, ergibt das Anlaß zu einem makabren Doppelsinn der Dialoge und entsprechenden Eigenaffekten.

Aus den beiden Begriffen »Mitleid« und »Furcht« kann vielleicht sogar geschlossen werden, daß Aristoteles bereits zwischen den beiden unterschiedlichen Affekten unterscheiden wollte. »Mit« dem Anderen zu leiden hieße ja, seine Affekte zu teilen – wesentlicher Bestandteil der Einfühlung. »Furcht« als Affekt kann jedoch auch dadurch entstehen, daß der Zuschauer von der Bombe weiß, die Figur jedoch nicht.

Am Ende des zweiten Aufzugs in Shakespeare's *OTHELLO* beschließt dessen Widersacher Jago, den bei Othello in Ungnade gefallenen Cassio zu Othellos junger Frau Desdemona zu schicken, die sich dann für ihn bei ihrem Gatten einsetzen soll. Er will damit Othellos Eifersucht schüren, der schon einmal eine gewisse Vertrautheit zwischen Cassio und Desdemona mit Mißtrauen bemerkt hat.

Monolog JAGO

Wenn Teufel ärgste Sünde fördern wollen,
so locken sie zuerst durch frommen Schein,
Wie ich anjetzt. Derweil der gute Tropf
In Desdemona dringt, ihm beizustehn,
Und sie mit Nachdruck sein Gesuch begünstigt,
Träuf' ich den Gifttrank in Othellos Ohr:
Daß sie zu eigner Lust zurück ihn ruft.
Und um so mehr sie strebt, ihm wohlzutun,
Vernichtet sie beim Mohren das Vertraun.
So wandl' ich ihre Tugend selbst zum Laster,
Und strick' ein Netz aus ihrer eignen Güte,
Das alle soll umgarnen.⁵⁰

Hier handelt es sich um den Prototyp der »offenen« Intrige, die von Hegel so definiert wurde: »Die Intrige kommtt größtenteils dadurch hervor, daß ein Individuum seine Zwecke durch die Täuschung der anderen zu erreichen sucht, indem es an deren Interessen anzuknüpfen und dieselben zu befördern scheint, (...) wir selbst als Zuschauer sind im Geheimnisse ...«⁵¹

Jago will seine Zwecke durch die Täuschung anderer erreichen. Er knüpft an Cassios Interesse an, sich bei seinem Vorgesetzten Othello wieder in ein besseres Licht zu setzen. Cassio weiß nicht, daß sich mit der Förderung durch Desdemona sein Verhältnis zu Othello nur verschlechtern kann. Desdemona möchte Cassio helfen, er ist ihr sympathisch. Ihr Einsatz für ihn schadet ihm und ihr. Der Zuschauer »im Geheimnis« sieht nach Jagos Ankündigung alle folgenden Handlungen mit anderen Augen. Er kann um Desdemona bangen, Furcht entwickeln, wenn sich Othello's Eifersucht unbegründet ausbreitet. Die große Wirkung von offenen Intrigen beruht auf dem durch sie ausgelösten Eigenaffekt. Wenn der Zuschauer nicht eingeweiht worden wäre, die Intrige »verdeckt« entwickelt würde, bliebe ihm nur die Überraschung beim Aufdecken der Intrige. Er würde dann seinen Affekt mit den beteiligten Figuren teilen.

Die klassische Intrige ist der große Bruder des Suspense. Beide erzeugen die Affekte nach dem gleichen Prinzip. Auch bei Mister H.'s Bombe ist der Zuschauer »im Geheimnis«. Besonders in den populären Kino-Genres *Crime*, *Action* und *Horror* ist das Wechselspiel von Schock und Suspense, von Mitauffekt und Eigenaffekt, der alles entscheidende Faktor bei der *plot-construc-*

50 Shakespeare, *Dramatische Werke*, Bd. 3, Berlin 1924, S. 254

51 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Asthetik*, Bd. 2, Berlin und Weimar 1965, S. 584

tion. Jedes Genre hat in dieser Frage seine eigenen Gesetze. So werden zum Beispiel Kommissar-Reihen nach dem *Who dunit?* – Muster tunlichst auf Suspens durch offene Intrigen verzichten, da der Kommissar dann nicht viel zu tun hätte. Der Zuschauer würde sich für seine Leistungen nicht interessieren, wenn er den Täter kennt und der Täter wäre die interessantere Figur. Ihrer Spannung wegen berühmte Filme, wie z.B. *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* zeigen diese Problematik sehr deutlich. Der Psychopath ist die interessanteste Figur, er löst die meisten Eigenaffekte aus. Also muß die junge FBI-Beamtin noch einen Konflikt außerhalb des eigentlichen Falles bekommen: Ihre Vorgesetzten mißtrauen ihr und sie muß sich durchsetzen. Für den Eigenaffekt des Zuschauers muß sie im Show-Down im dunklen Raum gegen einen Gegner kämpfen, der sie mit einem Nachtsichtgerät sehen kann, während sie »blind« ist. Spezifisch filmische Mittel, wie hier die *Subjektive* des Verbrechers leisten das Ihre für die Produktion der Affekte. *Horror* und *Thrill* funktionieren vor allem über den Eigenaffekt des Zuschauers. Wenn er den *WEISSEN HAI* nicht früher als die Badenden sieht, kommt keine Spannung auf. Ein ausgefallener dramaturgischer Grundeinfall kann Eigenaffekte über lange Strecken garantieren. In *WAIT UNTIL DARK* (*WARTE, BIS ES DUNKEL IST*) wird eine blinde junge Frau (gespielt von Audrey Hepburn) einen ganzen Film lang von drei Männern terrorisiert, die bei ihr eine mit Heroin gefüllte Puppe suchen.

Zweifellos ist das Steuern der Affekte des Zuschauers eine elementare Aufgabe der Dramaturgie. Man kann in diesem Zusammenhang auch von einer Dramaturgie »für den Zuschauer« im Unterschied zu einer Dramaturgie »für die Figuren« sprechen. Ihre erste Aufgabe ist nicht so sehr die Vertiefung der Konflikte der Figuren oder die Differenzierung der Charaktere, sondern die Konditionierung des Zuschaueres. Wenn nun noch die Konflikte eine geringe Relevanz aufweisen, und im Unterhaltungskino ist das oft der Fall, ist es durchaus möglich, daß die Charaktere zugunsten der Spannung auf der Strecke bleiben. Nicht zuletzt einige Filme des Mister H. liefern dafür anschauliche Belege.

Hans Richter, künstlerisch-praktisch und theoretisch-publizistisch aktiver Protagonist der Filmavantgarde der dreißiger Jahre, stellte in seinem Buch *Der Kampf um den Film – für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film* (der Titel enthält das Programm) den Zusammenhang zwischen einer dominierend affektorientierten Dramaturgie und der verabsolutierten Unterhaltungsfunktion des Kinos kritisch heraus.

»Im offiziellen Film ist das Mittel Zweck geworden – die Unterhaltung das Ziel selbst. Das Publikum wird in Spannung gehalten, von Einfall zu Einfall gejagt, bis es weint, lacht, schwitzt, erschöpft ist. Es geht nach Hause und

hat »sich unterhalten« – es ist gewohnt, nicht mehr zu verlangen und wurde dazu erzogen. (...) Gegen diese Methode, Spannung zu erzielen, ist nichts zu sagen. Einwendungen erheben kann man erst, wenn diese Methode zum ausschließlichen Inhalt des Films wird, wenn sie immer raffinierter und verblüffender entwickelt wird – nur zu dem Zweck, das Publikum in einer Art Hypnose zu halten, bis es gar nicht mehr fähig ist, noch irgend einen anderen Inhalt zu wollen. (...) Die Voraussetzungen zu diesem dramaturgischen Stil liegen zum Teil in den technischen Bedingungen des Films selbst. Denn im Kino ist dem Zuschauer eine freie Assoziation zu den Vorgängen auf der Leinwand technisch kaum möglich. Da der Film zeitlich und räumlich in jeder Sekunde irgendwohin springen kann und zu Sprüngen, seiner Technik nach, geneigt ist, kann der Zuschauer nicht einen Augenblick in seiner Konzentration nachlassen – sonst droht ihm ein Teil der Geschichte, des Sinnes zu entgehen. Der Film ist, verglichen mit Musik oder Theater, diktatorisch. Der Beschauer ist ihm ausgeliefert und damit auch den Geschichten und ihrer Moral, die er erzählt. Es braucht *mehr* Kraft, kritische Fähigkeit und Willen, um sich aus der Hypnose loszureißen, die durch das provozierte Starren auf die Leinwand erzeugt wird.⁵² Richter schrieb das 1939 in Deutschland, es wurde nicht mehr gedruckt. Er emigrierte in die USA, wo er u.a. fünfzehn Jahre am Filminstitut des City-College in New York lehrte. Der Text wurde erstmals 1976 veröffentlicht.

Alan J. Pakula hat einmal über den Zusammenhang zwischen der dramaturgischen Form als Plot-Construction und den Zuschauer-Affekten geäußert: »Man muß einen Plot so konstruieren, daß das Publikum beim zweiten Kinobesuch Vergnügen daran hat, zu entdecken, welche Hinweise ihm beim ersten mal entgangen sind.⁵³ Damit erklärt sich der viel beschworene »Unterhaltungswert« von Filmen der Spannungsgenres neben Faktoren des Themas – mögliche Bezüge zum Unterbewußtsein und Triebleben des Rezipienten – auch als »Vergnügen an der Form«.

52 Hans Richter, *Der Kampf um den Film*, Frankfurt am Main 1979, S. 118/119

53 Alan J. Pakula in *Filmbulletin*, Winterthur, 5/1990, S. 44