



Die Spannung steigt!

Dramaturgische Grundprinzipien des Spannungsaufbaus im Spielfilm

Werner C. Barg

Spannung ist das anschwellende Gefühl der bevorstehenden Lösung einer konfliktreichen Situation, die das Publikum im Kinosessel oder vor dem Fernsehapparat erlebt und festhält. Wie entsteht Spannung? Wodurch lässt sie sich steigern?

Ausgehend von Beispielen aus Drehbüchern und Filmen werden nachfolgend einige dramaturgische Grundprinzipien erläutert, die sich zumeist bereits der Drehbuchautor einfallen lässt, um seine filmische Idee in einer spannenden, wendungsreichen Handlung zu entfalten.

Die entscheidende Aufgabe, die jeder Drehbuchautor bei der Konstruktion seiner Geschichte für einen Film bewältigen muss, gründet sich auf die Frage: Wie viele Informationen gebe ich dem Publikum zu welchem Zeitpunkt in meiner Erzählung, um ihn permanent und dauernd für den Fortgang der Handlung zu interessieren? Wie wecke ich die Neugierde des Zuschauers auf die Geschichte, wie ziehe ich ihn hinein in die Gefühlswelt meiner Protagonisten und deren Erleben, kurz gesagt: Wie gestalte ich die Erzählstrukturen meines Drehbuches so, dass das Publikum gebannt im Sessel sitzt und stets wissen will, wie es weitergeht?

End of Watch: „suspense“ und „surprise“

In dem aktuellen Polizeithriller *End of Watch* (USA 2012) löst Autor und Regisseur David Ayer die Aufgabe in der Weise, dass er dadurch den Zuschauer in große Spannung versetzt, indem er ihn immer ganz nah bei seinen Hauptfiguren belässt und ihn die Geschehnisse über weite Strecken aus der Perspektive der beiden Streifenpolizisten, gespielt von Jake Gyllenhaal und Michael Peña, wahrnehmen lässt. Das Publikum hat durchweg nicht mehr Informationen als die Figuren auf der Leinwand. Wenn die Polizisten in ein brennendes Haus stürmen, um ein Kind zu retten, zeigen die Kamerabilder, die Ayer nach eigenem Drehbuch mit den Schauspielern und Kameramann Roman Vasyanov inszeniert und dreht, in all dem Feuer und Qualm genau jene Orientierungslosigkeit, die auch die Polizisten gerade erleben. Die Spannung ist physisch und realistisch. Sie ist – wie fast immer in der Psychodynamik des Filmesehens – mit einer Angstlust beim Zuschauer verbunden, die Bedrohung der Figuren auf der Leinwand aus der Distanz und in der wohligen Sicherheit der Kino-Höhle oder des eigenen Wohnzimmers betrachten zu dürfen. Die Spannung ist für den Betrachter ebenso fiktiv, wie der Realitätseffekt des Films für ihn stark ist. Hieraus erwächst die Kinospannung als eine Art Grenzerfahrung light!

Gründet sich die Spannung der zuvor beschriebenen Rettungsszene stark auf die physische Dramatik der realistisch gezeigten Situation und knüpft damit an realistische Dramatiken etwa auch des Reality-TVs an, so gründet sich die erzählerische Spannung, also

die, die den Zuschauer für Figuren und Geschichte durchgängig einnimmt, in *End of Watch* auf den Zentralkonflikt zwischen den beiden mutigen Polizisten und der mexikanischen Drogenmafia, die sich im Bezirk der Polizisten in Los Angeles mit brutalen Methoden breitmacht.

Durch die Exposition des Films sowie durch die Funde und Begegnungen, die die Polizisten machen, und die Erkenntnisse, die sie im Verlauf der Handlung gewinnen, wissen die Hauptfiguren und mit ihnen der Zuschauer, wie brutal die Mafia vorgeht. Aufgrund dieser Vorinformation garantiert jede Hausdurchsuchung in *End of Watch* Hochspannung. Was werden die Polizisten in dieser Lagerhalle entdecken? Wer könnte sich in jenem leer stehenden Haus versteckt halten, hinter der nächsten Tür hervorspringen und sofort und ohne Gnade auf die Polizisten feuern?

Als die Handlung preisgibt, dass die Polizisten ihre Ermittlungen unerbittlich fortsetzen werden, beginnt der Zuschauer zu ahnen, dass die befreudeten Cops dafür einen hohen Preis werden zahlen müssen. Diese Ahnung wird sogleich bestätigt durch einen Wechsel in der Strategie des Spannungsaufbaus, die sich jetzt in Ayers Polizeithriller vollzieht: Solange das Publikum gleichauf war mit den Protagonisten, verfolgte Ayer im Drehbuch wie im Film das Prinzip der „surprise“. Wenn es bei einer Aktion der Polizisten in einem leer stehenden Haus plötzlich zu einem Schusswechsel kommt oder die beiden einen grausamen Leichentfund machen, dann ist das für die Filmhelden ebenso überraschend wie für den Zuschauer. Er ist grundsätzlich auf gleicher informatorischer „Augenhöhe“ mit den Zentralfiguren der Handlung und wird wie diese „überrascht“.

Im Schlussteil des Films löst Ayer sich nun aber kurzzeitig von der strikten Erzählperspektive auf seine Hauptfiguren und führt in einer Parallelhandlung eine chaotische Killertruppe ein, die die Polizisten töten soll.

Durch diese veränderte Informationsvorgabe hat der Zuschauer nun plötzlich mehr Informationen als die Zentralfiguren der Handlung. Damit verändern sich der Spannungsaufbau und die Psychodynamik der Filmrezeption. Das Prinzip der „suspense“ greift. Die Vorahnung des Publikums scheint sich zu bestätigen. Es kann sich um die Helden sorgen, weiß – im Unterschied zu ihnen –, dass konkre-

te Gefahr droht, sieht vorher, was geschehen wird, und freut sich dann umso mehr, wenn es am Ende durch noch eine überraschende Wende, die sich der Drehbuchautor hat einfallen lassen, doch anders ausgeht als vorhergesehen.

Die dramaturgischen Grundprinzipien „surprise“ und „suspense“ im Spannungsaufbau der Handlung sind also Produkt spezifischer Informationsvorgaben im Spielfilm.

Im Regelfall verbinden Drehbuchautor und Regisseur in Skript und Inszenierung „suspense“ und „surprise“ in der Spielhandlung wie in den einzelnen Szenen auf raffinierte, überraschende Weise und halten beide Prinzipien dramaturgisch nicht so idealtypisch getrennt, wie David Ayer es in der Handlungsstruktur seines erfolgreichen Polizeifilms durchhält.

Schon in der legendären Dusch-Szene in Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) sind beide Prinzipien auf kongeniale Weise verknüpft. Durchgängig verfolgt Hitchcock in dieser berühmten Szene die Idee, dass der Zuschauer von der Messerattacke auf die duschende Janet Leigh ebenso überrascht werden soll wie die bis dato Hauptfigur des Films. Daher richten Hitchcock und Drehbuchautor Joseph Stefano zu Beginn des Films ihre Erzählperspektive ganz auf die betrügerische Marion Crane (Janet Leigh) ein, die sich nach einer Geldunterschlagung auf die Flucht begibt und so im abgelegenen Motel von Norman Bates landet. Hier wird in einer beginnenden Parallelhandlung nun der etwas verklemmt-zurückhaltende Hotelbesitzer Bates (Anthony Perkins) kurz begleitet, der in seinem düster-gruselig, übermächtig am Hügel stehenden Haus offenbar ein wohlgehütetes Geheimnis zu bewahren sucht. Die Eröffnung dieser zweiten Erzählperspektive auf Bates ist für den Schluss der Dusch-Szene von ungeheurer dramaturgischer Bedeutung. Doch der Reihe nach: Zu Beginn der Dusch-Szene wie auch während der Szene bleibt die Erzählperspektive strikt bei Marion, etwa auch durch die visuell virtuos gedrehten und montierten Subjektiven Marions. Doch kurz vor dem brutalen Überfall wechselt die Kameraperspektive, zeigt einen Schatten, der ins Badezimmer huscht und sich schemenhaft hinter dem Duschvorhang bewegt, vor dem Marion mit dem Blick Richtung Kamera die heiße Dusche genießt. Nicht wissend, was kommt, wird der Zuschauer durch diese „suspense“-Ein-

stellung dennoch vorgewarnt. Etwas wird geschehen. Dass es so grausam ist, damit wird kaum ein Zuschauer gerechnet haben. Das Ende der Dusch-Szene ist für jeden Erstbetrachter ein Schock, durch den Hitchcocks Thriller zum „Schocker“ wurde. Doch es ist nicht nur die durch eine kurze Vorinformation vorbereitete „surprise“, die den Schock beim Zuschauer auslöst. Es ist der Absturz ins Nichts! Die Kamerafahrt von der Toten in der Dusche durch eine fast unmerkliche Überblende hinein ins Hotelzimmer, wo noch die unterschlagenen Geldbündel, eingewickelt in einer Zeitung, auf dem Nachttisch liegen, macht deutlich, dass dem Publikum in dieser Filmsekunde nichts bleibt. Die Hauptfigur am Ende des ersten Aktes brutal ermordet, das vermeintliche Film-noir-Thema des Films: Erotik, Intrige, Unterschlagung, Flucht, völlig verpufft, bloß eine falsche Fährte oder wie Hitchcock sagen würde: ein „MacGuffin“. Dem Zuschauer bleibt nun also nichts weiter übrig, als sein Interesse und seine Emotion an den merkwürdigen Besitzer von Bates' Motel zu heften, dessen Geheimnis ihm nun schon in der ersten Parallelhandlung nach Marions Ankunft im Motel erzählt wurde. Die Dusch-Szene wird damit auf der Ebene der horizontalen Dramaturgie des Gesamtfilms zu einer Art Scharnier zwischen dem Krimi- und Film-noir-Plot im ersten Akt, deren Träger Marion war, und dem nun beginnenden, den Zuschauer stark verunsichernden Thriller-Plot mit Horrorelementen, dessen Träger Norman Bates wird.

Diese knappe dramaturgische Analyse der Dusch-Szene, die nicht zufällig zum legendären Prototyp für Spannung im Film wurde, verdeutlicht nicht nur, wie bedeutsam die Verknüpfung von „surprise“ und „suspense“ in der szenischen wie Handlungs-dramaturgie des Spielfilms ist, sondern zeigt zudem, wie wichtig die Etablierung spezifischer Zuschauererwartungen und deren Durchbrechung für den Spannungsaufbau ist.

Zuschauererwartungen und Wendepunkte

Wie Zuschauererwartungen etabliert und dann durch überraschende Wendepunkte durchbrochen werden können, lässt sich anhand einer Analyse des ersten Aktes von Ridley Scotts Kultfilm *Thelma & Louise* (USA 1991), so wie Autorin Callie Khouri ihn im Drehbuch geschrieben hat, geradezu modellhaft erläutern:

FADE IN:

INT. RESTAURANT – MORNING (PRESENT DAY)

LOUISE is a waitress in a coffee shop. She is in her early-thirties, but too old to be doing this. She is very pretty and meticulously groomed, even at the end of her shift. She is slamming dirty coffee cups from the counter into a bus tray underneath the counter. It is making a lot of RACKET, which she is oblivious to. There is COUNTRY MUZAK in the b.g., which she hums along with.

INT. THELMA'S KITCHEN – MORNING

THELMA is a housewife. It's morning and she is slamming coffee cups from the breakfast table into the kitchen sink, which is full of dirty breakfast dishes and some stuff left from last night's dinner which had to „soak“. She is still in her nightgown. The TV is ON in the b.g.

From the kitchen, we can see an incomplete wallpapering project going on in the dining room, an obvious „do-it-yourself“ attempt by Thelma.

INT. RESTAURANT – MORNING

Louise goes to the pay phone and dials a number.

INT. THELMA'S KITCHEN – MORNING

Phone RINGS. Thelma goes over to answer it.

THELMA
(hollering)
I got it! Hello.

INT. RESTAURANT – MORNING

LOUISE
(at pay phone)
I hope you're packed, little housewife, 'cause we are outta her tonight.

INT. THELMA'S KITCHEN – MORNING

THELMA
Well, wait now. I still have to ask Darryl if I can go.

LOUISE (V.O.)
You mean you haven't asked him yet? For Christ sake, Thelma, is he your husband or your father? It's just two days. For God's sake, Thelma. Don't be a child. Just tell him you're goin' with me, for cryin' out loud. Tell him I'm havin' a nervous breakdown.

So beginnt das „final shooting script“¹ von *Thelma & Louise*. Zwei sehr unterschiedliche Frauenfiguren werden hier vorgestellt. Louise, die eigenständige Frau mit sarkastischem Humor, stets souverän, aber in ihrem Job als Serverin ganz fehl am Platz. Und Thelma, die junge Hausfrau, die sich nicht so recht traut, ihrem Mann Darryl zu sagen, dass sie mit Louise am Abend zu einem Wochenendausflug aufbrechen will. Die leichte, humorvolle Stimmung des Drehbuches vermittelt den Eindruck, am Beginn eines unterhaltsamen Films zu sein. Die parallel erzählten Reisevorbereitungen, die augenzwinkernd die unterschiedlichen Mentalitäten beider Frauen verdeutlichen, unterstreichen diesen Eindruck:

INT. THELMA'S BEDROOM – CLOSEUP – SUITCASE ON BED – DAY

Going into the suitcase is bathing suits, wool socks, flannel pajamas, jeans, sweaters, T-shirts, a couple of dresses, way too much stuff for a two-day trip. REVEAL Thelma, standing in front of a closet, trying to decide what else to bring, as if she's forgotten something. The room looks like it was decorated entirely from a Sears catalog. It's really frilly.

INT. LOUISE'S BEDROOM – CLOSEUP – SUITCASE ON BED – DAY

A perfectly ordered suitcase, everything neatly folded and orderly. Three pairs of underwear, one pair of long underwear, two pairs of pants, two sweaters, one furry robe, one nightgown. She could be packing for camp.

REVEAL Louise. Her room is as orderly as the suitcase.

Everything matches. It's not quite as frilly as Thelma's, but it is of the same ilk. She is debating whether to take an extra pair of socks. She decides not to and closes the suitcase. She goes to the phone, picks it up and dials. We hear:

ANSWERING MACHINE (V.O.)

Hi. This is Jimmy. I'm not here right now, but I'll probably be back 'cause... all my stuff's here. Leave a message.

Louise slams down the phone. A framed picture of Louise and Jimmy sits on the table next to the phone. She matter-of-factly slams that face down, too.

Doch der Schluss dieser Szene deutet dem Zuschauer durch Louises erneuten Versuch, mit Jimmy Kontakt aufzunehmen, an, dass hier eine Frau mit Vergangenheit agiert. Ein mysteriöser, ein geheimnisvoller Zug umweht plötzlich die Louise-Figur. Wenig später kommt ein weiteres, die unterhaltsame Grundstimmung störendes Element hinzu:

EXT. CAR – DAY

They are driving down the interstate. Thelma reaches for her purse and finds the gun.

THELMA
Louise, will you take care of the gun?

Louise shrieks at the sight of it.

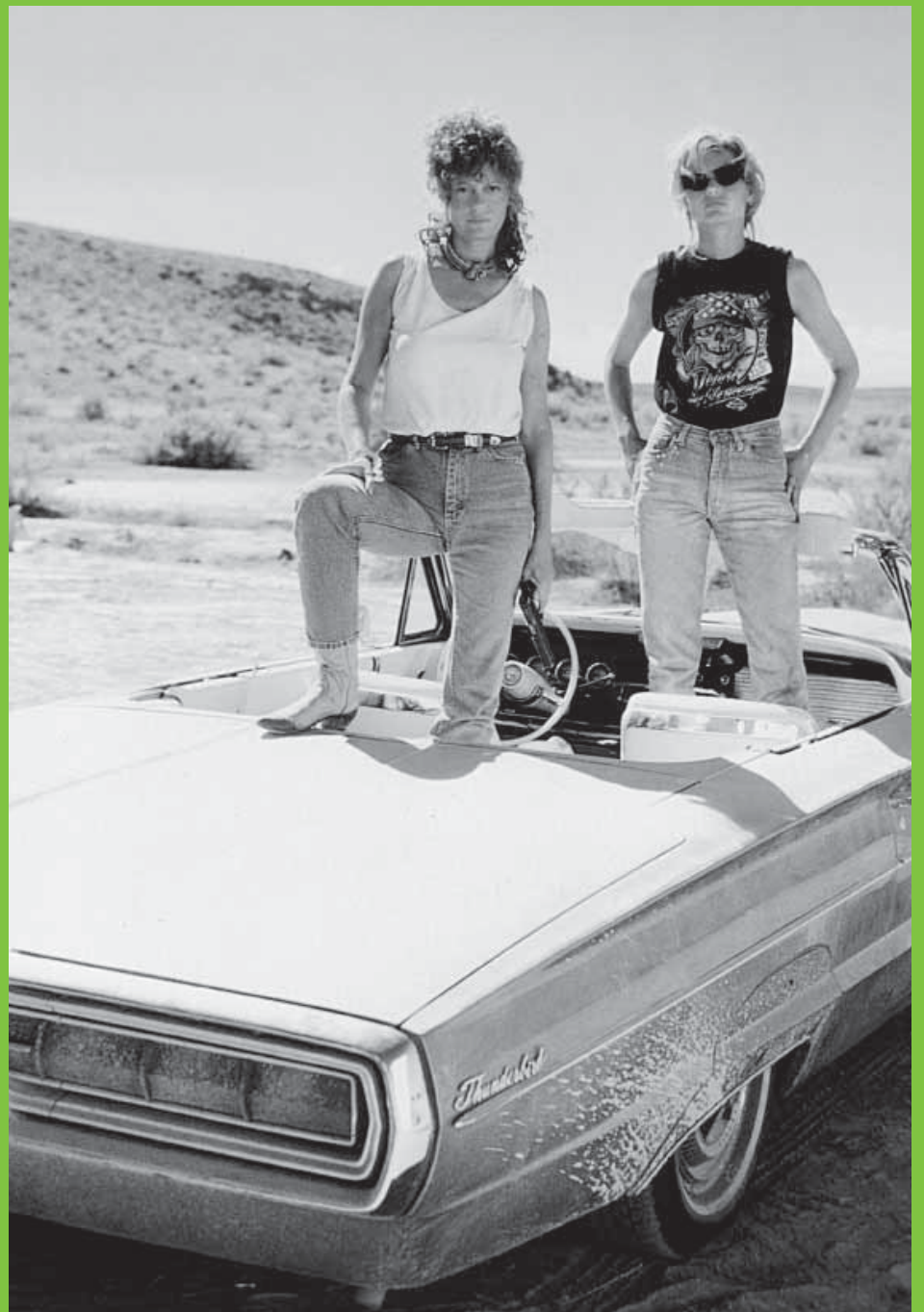
LOUISE
Why in hell did you bring that?

Thelma wonders if Louise is really that naive.

THELMA
Oh, come on, Louise... psycho killers, bears... snakes! I just don't know how to use it. So will you take care of it?

Louise reaches over and takes the gun out of Thelma's purse and holds it in her hand. She tests the weight of it, and then puts it under the seat. Thelma puts the bullets under the seat.

Eine Waffe kommt ins Spiel, noch humorvoll kommentiert von Thelma. Doch wenig später soll aus Spaß Ernst werden. Die beiden Frauen



Thelma & Louise



Thelma & Louise

gehen tanzen. Thelma gerät an Harlan. Als ihr vom reichlich genossenen Alkohol während des Tanzens übel wird, begleitet Harlan sie nach draußen. Dort erweist sich Harlan als übler Vergewaltiger. Louise kommt hinzu:

LOUISE (O. S.)
Let her go.

HARLAN
Get lost.

THELMA
Louise!

TIGHT SHOT of the barrel of Thelma's gun being pressed into the nape of Harlan's neck. Louise's thumb pulls back the hammer.

LOUISE
You let her go, you fat fucking asshole, or I'm gonna splatter your ugly face all over this nice car.

Harlan slowly raises his hands in the air, and Thelma darts out, pulling her dress down.

HARLAN
Now, calm down. We were just havin' a little fun.

Louise glances at Thelma. Thelma shakes her head no.

LOUISE
Looks like you've got a real fucked up idea of fun. Now turn around.

Louise starts to back away, but the gun is still close to his face. His pants are undone in the front. She is still backing away with the gun raised. Thelma is inching away as well.

LOUISE
Just for the future, when a woman's crying like that, she's not having any fun!

Louise lowers the gun and stares at him for a second. Then she turns and walks away. Thelma does, too.

HARLAN
(pulling up his pants)
Bitch. I should have gone ahead and fucked her.

Louise stops in her tracks.

LOUISE
What did you say?

HARLAN
I said suck my cock.

Louise takes two long strides back towards him, raises the gun and FIRES a bullet into his face. We hear his body HIT the gravel parking lot. LOUISE'S POV. The car behind him is splattered with blood. Thelma and Louise are both silent. We hear the SOUND of the nightclub in the distance. Louise lowers the gun.

THELMA
Oh my God.

LOUISE
Get the car.

THELMA
Jesus Christ! Louise, you shot him.
[...]

Diese Szene markiert – ähnlich wie die Dusch-Szene in *Psycho* – einen radikalen Wendepunkt, der mit der bisherigen Zuschauererwartung bricht und einen Spannungsaufbau des Films in eine andere Richtung vorbereitet: Aus einer sich unterhaltsam entwickelnden Frauenkomödie, die ihre Spannung aus den liebenswert gezeigten Gegensätzen der beiden Hauptfiguren zu beziehen schien, wird nun eine atemlose Verfolgungsjagd nach zwei vermeintlichen „Killerinnen“.

Physische und psychologische Spannung

Der Roadmovie-Plot von *Thelma & Louise*, der nach dem ersten, zuvor beschriebenen Wendepunkt den weiteren Handlungsverlauf prägt, gründet sich im Kern auf die Spannung, die sich aus dem nun physischen Konflikt zwischen Verfolgern und Gejagten ergibt. Die dramatische Spannung gleicht der eines sportlichen Wettkampfes: schneller, höher, weiter. Werden Thelma und Louise es schaffen, über die Staatsgrenze zu entkommen? Werden sie der tödlichen Falle im letzten Moment entgegen können, die die Polizei ihnen stellt?

Wie in *Thelma & Louise* bezieht insbesondere das Mainstream-Kino seit jeher einen Großteil seiner Spannung für das Publikum aus physischen Konflikten, aus Action, Zweikampf, Verfolgungsjagd, dem Wettlauf gegen die Zeit oder aus dem Ringen des Menschen mit den Naturgewalten, aktuell höchst eindrucksvoll erzählt in dem spanischen Tsunamidrama *The Impossible* (E 2012) in der Regie von Juan Antonio Bayona.

Zum Raffinement des Geschichtenerzählens im Kino gehört aber auch, die vordergründige physische Spannung durch eine darunter liegende psychologische Spannung zu unterfüttern. So wirft Thelmas extreme Reaktion in Khouris Drehbuch und Scotts Film beim Zuschauer sogleich die Frage auf, warum die als souverän und beherrscht eingeführte Figur sich urplötzlich so verhält? Diese Frage schwingt mit im weiteren Handlungsverlauf, in dem sich die Hauptfiguren, etwa auch durch die verhängnisvolle Begegnung mit dem attraktiven Anhalter J. D. (Brad Pitt) in weitere Verbrechen tragisch verstricken. Die Figur des Polizisten Hal (Harvey Keitel) ist es schließlich, der die psychologische Spannung für den Zuschauer auflöst, indem er auf die persönlichen Motive für Louises Handeln stößt, die früher selbst

Opfer einer Vergewaltigung geworden war. So die Wahrheit über Louise herausfindend, entwickelt Hal und mit ihm das Publikum zunehmend Verständnis für die in die Enge getriebenen Frauen, ohne sie am Ende doch retten zu können.

Fazit

Die dramaturgischen Grundprinzipien „surprise“ und „suspense“ sowie die komplexen Verknüpfungen von physischer und psychologischer Spannung, wie sie zuvor beispielhaft an Filmen und am Drehbuch von *Thelma & Louise* dargelegt wurden, markieren wesentliche Erzählstrategien des Spannungsaufbaus im Spielfilm. Sie funktionieren genreübergreifend und lassen sich in spezifischen Ausprägungen in allen Erzählformen des Spielfilms wiederfinden, wobei die einzelnen Genres und Filmgattungen natürlich auch noch jeweils sehr spezifische Spannungsmethoden entwickelt und entfaltet haben, die im Rahmen einer weiterführenden Betrachtung erörtert werden könnten.

Anmerkung:

1
Vgl. <http://www.imsdb.com/scripts/Thelma-&-Louise.html>

Dr. Werner C. Barg ist Autor und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. Seit 2010 betreibt er als Produzent neben seiner Vulkan-Film die herzfild productions im Geschäftsbereich der Berliner OPAL Filmproduktion GmbH.

