Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue

Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film

D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung des Doktorgrades der

Philosophie

an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften

der Universität Wien

eingereicht von Anton Fuxjäger

Wien, November 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5
Terminologische Hinweise und Zeichenerklärung 6

1. EINLEITUNG 8
1.1 Anlaß (warum eine Arbeit über diegetische Fristen?) 8
Einerseits 8
Fristen scheinen in populären Erzählungen ein wichtiges Element zu sein 8
Und in der (spärlichen) Literatur dazu wird dieser Eindruck bestätigt 11
Andererseits: Die Wissenschaft hat sich bisher kaum damit auseinandergesetzt 14
1.2 Programm 20

2. ZUR WIRKUNG DIEGETISCHER FRISTEN 28
2.1 Spannung 28
Ob-Spannung 28
Steigerung der Ob-Spannung durch diegetische Fristen? 29
Ob-Hypothesen 34
Wie-Spannung 35
Wie-Hypothesen 38
Wie-besser-Hypothesen 39
Warum-Spannung 40
Empathie 40
Dramaturgische Veränderung einer Situation durch >exogenen< Zeitdruck 43
Sind diegetische Fristen eine Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung? 45
2.2 Ideologische Auswirkungen? 45

3. ALLGEMEINE DEFINITION (NARRATIVE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG VON FRISTSPEZIFISCHER OB-SPANNUNG) 48
3.1 Ausgangspunkt? 48
3.2 Erste und direkte Definition 50
3.3 Erzählanalytisch anwendbare Definition 51
Erster Vorschlag 51
Problemfall »Wissensvorsprungsfristen« 53
Allgemeinste erzählanalytisch anwendbare Definition 55
Differenz zur alltagssprachlichen Verwendung des Wortes »Frist« 59
Zur Benennung 60
Unterscheidung von dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und >bloßen< Ankündigungen 63
Weitere Beispiele und Erläuterungen 70
Abweichende Definitionen anderer Autoren 79
Unterscheidung von diegetischen Fristen und >bloßem< diegetischen Zeitdruck 84
Überlegungen zur dramaturgischen Funktion der Erzählung von Zeitdruck 87
Durchhaltefristen 89

4. BEDROHUNG 92
4.1 Dramaturgische Relevanz 92
Einschätzung durch die Figur 93
4.2 Bestimmende Faktoren für das Ausmaß der Bedrohung 98
Höhe des potentiellen Schadens 98
Umfang der Frist 99
Notwendige fristgebundene Zielverfolgungen bzw. Rettungsmaßnahmen 100
4.3 Dramaturgische Relevanz der Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens 102
4.4 Unklare Bedrohung 107
Undeutliche Fristen, Teil 1: Potentieller Schaden unklar 108

5. *ANKÜNDIGUNG* DES POTENTIELLEN SCHADENS 111
5.1 Fristgebender Prozeß 113
5.2 Information über das Voranschreiten des fristgebenden Prozesses bzw. das Vergehen der diegetischen Zeit 118
Wirkung 120
Varianten 121
Direkte Erzählung vom fristgebenden Prozeß 121
Indirekte Hinweise auf den fristgebenden Prozeß 123
5.3 Information über den (noch verbleibenden) Umfang der Frist 126
Wirkung 126
Varianten 128
Direkte und indirekte Erzählung vom fristgebenden Prozeß 128
Relative und absolute Information über den Umfang 148
Undeutliche Fristen, Teil 2: Umfang der Frist unklar 150
Vorenthaltung der Information über den Umfang der Frist 151
Variabilität des fristgebenden Prozesses 158
Undeutliche Fristen, Teil 3: Umfang der Frist *und* potentieller Schaden unklar 166
5.4 Erinnerung an den potentiellen Schaden 168
Direkte Vorausdeutungen auf den potentiellen Schaden 169
Indirekte Vorausdeutungen auf den potentiellen Schaden 170
Erzählung von vergleichbaren Schadensfällen 170
Erzählung vom fristgebenden Prozeß 172

6. FRISTGEBUNDENE ZIELVERFOLGUNG BZW. FRISTGEBUNDENER PROZEß 176
Gesteigerter Anlaß zur Spannungsproduktion durch fristgebundene Zielverfolgung 176
>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< 180
Fristgebundene *Zielverfolgung* oder fristgebundener *Prozeß*? 180
Schwierigkeitsgrad der fristgebundenen Zielverfolgung 182
Hindernisse 182
Varianten der Information über den fristgebundenen Prozeß 184
6.1 Frist*gebender* und frist*gebundener* Prozeß 185
Exkurs: Verfolgungsjagden 187
Synchrone Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß 198
Wissensvorsprungsfristen 205
Alternierende Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß 207
Spannung durch Parallelmontage? 208
Verlängerung der Spannung mittels Parallelmontage? 210
Rhythmus der Alternation 216
Alternierende Erzählung vom fristgebenden Prozeß und potentiellem Opfer bei Wissensvorsprungsfristen 232
Alternation mit anderen Erzählsträngen 233
6.2 Undeutliche Fristen, Teil 4: Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen unbekannt oder unklar 234
6.3 Undeutliche Fristen, Teil 5: Potentieller Schaden, Umfang der Frist und Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung unklar 236

7. WISSENSVORSPRUNGSFRISTEN ... 238
Definition ... 238
Notwendigkeit der Erzählung von bedrohter Figur ... 240
7.1 Typen ... 242
Reine Wissensvorsprungsfristen ... 242
>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< ... 245
>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< durch nicht bedrohte Figur ... 247
Anderer unbewußter fristgebundener Prozeß ... 247
Uninformiertes Opfer + informierter Retter ... 248
Vergessene Welt, 0:49-51 ... 249
Uninformiertes Opfer + untätige informierte Figuren ... 251
7.2 Darstellungsvarianten ... 252
7.3 *Jurassic Park*, 1:35-39 ... 253

8. NARRATIVE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG ANDERER SPANNUNGSARTEN ... 260
8.1 Ob-Hypothesen ... 260
8.2 Wie-Spannung ... 265
8.3 Wie-Hypothesen ... 269
8.4 Wie-besser-Hypothesen ... 270
Wissensvorsprungsfristen ... 271
Lösungsvorsprungsfristen ... 272
Unselbständige bzw. aufgesetzte Lösungsvorsprungsfristen ... 273
Selbständige bzw. exklusive Lösungsvorsprungsfristen ... 276
Problem der erzählanalytischen Isolierung von Lösungsvorsprungsfristen ... 278
Problematische Warum-Spannung bei Lösungsvorsprungsfristen ... 280
Wie-besser-Hypothesen konstituieren immer (Vorsprungs)fristen ... 281
8.5 Empathie ... 282
Narrative Voraussetzungen ... 282
Grundlegender Faktor »Bedrohung« ... 283
Zusammenhang mit der allgemeinen empathischen Haltung ... 285
Wie-besser-Empathie ... 290

9. 'LAST-MINUTE RESCUE' BZW. 'RETTUNG IN LETZTER MINUTE' ... 293
9.1 Zum Zusammenhang von Frist und 'Rettung in letzter Minute' ... 297
Dramaturgischer Sinn des Abschlusses der Erzählung von einer Frist mit einer >Rettung in letzter Minute< ... 300
Gefahr des Evidentwerdens des dramaturgischen Schemas durch 302

10. ANALYSE: DIEGETISCHE FRISTEN IN *INDEPENDENCE DAY* ... 309
10.1 Vorbemerkungen ... 309
10.2 Analyse ... 311
Zusammenfassung ... 324
10.3 Handlungsprotokoll von *Independence Day* ... 327

11. ZUSAMMENFASSUNG ... 349

12. MEDIOGRAPHIE ... 355
12.1 Computerspiele ... 355
12.2 Filme ... 355
12.3 Texte ... 361

Vorwort

Bereits im Gymnasium habe ich es geschafft, beinahe täglich zu spät zum Unterricht zu erscheinen. Das mag vielleicht nicht als eine besonders ungewöhnliche Leistung erscheinen, hätte ich jeden Tag eine beschwerliche Anreise, vielleicht mit der Notwendigkeit dreimaligen Umsteigens, zu meistern gehabt. Aber ich habe, ebenso wie fast alle meine Schulkameraden, in der Schule gewohnt! Es mag also geradezu kurios anmuten, wenn gerade ich, der ich so gut wie überallhin und immer zu spät komme und der ich für alles zu lange brauche (nach Meinung all jener, die sich je darüber geäußert haben, übrigens auch für diese meine Dissertation), hier über Fristen und Zeitdruck schreibe. - Wie es scheint, muß ich meinem Freund Rainer Köppl doch recht geben, wenn er meint, Wissenschaftler würden häufig genau über jene Dinge schreiben, die ihnen abgehen, die sie nicht haben, zu denen sie nicht fähig sind, sich also über die Wahl ihrer Themen indirekt über Mängel in ihrem eigenen Leben äußern. Andererseits könnte man durchaus auch den Standpunkt vertreten, daß gerade ich, der ich aufgrund meines ständigen Zuspätdranseins besonders häufig mit Zeitdruck und der intensiven Wahrnehmung von Fristen konfrontiert bin, besonders elaboriert mich darüber äußern können müßte ...

Ich widme diesen Text also all jenen, die jemals unter meinen Verspätungen oder meiner Langsamkeit zu leiden hatten, allen voran NdK (die nicht müde wurde, mich daran zu erinnern, daß ich bei der Fertigstellung dieser Arbeit an eine Frist gebunden war).

Ich danke allen, die zur Entstehung dieser Arbeit beitragen haben, im besonderen meinen Betreuern Ulf Birbaumer und Monika Meister; Nina Dallos, Hans Mrak, Klemens Gruber und Antonia Lant für die Hilfe bei der Beschaffung schwer erreichbarer Literatur; Joachim Dworschak für eine aufmerksame Erstlektüre; und vor allem Patrice Blaser und NdK für die anregenden und präzisen Diskussionen und viele wertvolle Verbesserungsvorschläge.

Terminologische Hinweise und Zeichenerklärung

- **Diegese**, **diegetisch**: Ich verwende diese Begriffe in der von Etienne Souriau eingeführten[1] Bedeutung: "Diegetisch" ist "alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe"[2]. Die Diegese ist "die erzählte Welt des Films"[3], genauer: die individuelle Welt, von der jeweils erzählt wird. Allerdings sehe ich den Begriff nicht wie Souriau und Rother auf den Film beschränkt. Da die Möglichkeit, von einer Welt - sei es die real existierende oder eine fiktive - zu erzählen, keine filmspezifische ist, spricht meines Erachtens nichts dagegen, den Begriff der Diegese in bezug auf alle Arten von Erzählungen zu verwenden: Auch in einem Hörspiel oder einem Roman wird von einer Welt erzählt, also eine Diegese geschaffen.
- **Figur**: Wenn ich von den Figuren einer Erzählung schreibe, meine ich damit nicht unbedingt menschliche Figuren, sondern jede Art von in der betreffenden Diegese zu Willensäußerungen fähigen Wesen.
- **Filmzeit**: "Das Verhältnis von Filmzeit (=Dauer der Vorführung) und gefilmter Zeit (=Dauer der berichteten oder erzählten Begebenheiten) ist analog zu dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit aufzufassen"[4]. Ich präzisiere: Die Filmzeit ist die Dauer der *idealen*, nicht einer *individuellen* Vorführung, die ja durch Unterbrechungen gegenüber einer durchgehenden Projektion oder etwa einen zu langsam laufenden Projektionsapparat verlängert sein könnte. Der Begriff der »Filmzeit« entspricht Bordwells und Thompsons Begriff "screen duration"[5]. Mukarovský schreibt diesbezüglich von der "Bildzeit", die "durch die Bewegung des Filmstreifens im Projektionsapparat"[6] gegeben ist.

  Die filmzeitlichen Positionsangaben in meinem Text sind ab Filmbeginn gerechnet und erfolgen meist in der Form »h:mm«, erforderlichenfalls auch auf die Sekunde genau und in der Form »h:mm:ss«, wobei die Zählung entsprechend der bei Videorekordern mit Echtzeitanzeige üblichen Zählweise mit 0 beginnt. Mit »0:00« wird also die erste Minute des Films, die erste Filmminute bezeichnet, dementsprechend etwa mit der Angabe »0:33« die 34. Filmminute. Als Filmbeginn nehme ich jeweils den Beginn der Signation der Produktionsfirma an (z.B. den »Globus« der Firma Universal, den

---

1 Vgl. Kessler, "Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule", S.135ff.
2 Souriau, "Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie", S.156.
3 Rother, *Sachlexikon Film*, S.58.
4 Rother, *Sachlexikon Film*, S.129.
5 Bordwell/Thompson. *Film Art*, S.97.
6 Mukarovský, "Die Zeit im Film", S.137.

»Löwen« von MGM/UA), die ja bereits als "narrational transition"[7] bezeichnet werden kann.

- **Rezipient**: Sofern im jeweiligen Zusammenhang nicht explizit auf eine andere Verwendung hingewiesen wird, ist mit diesem Begriff stets der ->Erstrezipient gemeint.
  - **Erstrezipient**: Ein - beliebiger - Rezipient bei seiner ersten Rezeption einer bestimmten Erzählung. Dieser Begriff bezieht sich vor allem auf den jeweiligen Wissensstand: Im Gegensatz zu einem Rezipienten, der eine bestimmte Erzählung bereits rezipiert hat, kennt der Erstrezipient das Ende der betreffenden Erzählung noch nicht.
- **Anführungszeichen**: Ich verwende in meinem Text vier verschiedene Arten von Anführungszeichen zur Kennzeichnung unterschiedlicher Zusammenhänge:
  - **"..."**: Ausdrücke in doppelten Anführungszeichen bezeichnen stets wörtliche Zitate und sind daher stets von einer Quellenangabe begleitet. Bei mehreren aufeinanderfolgenden, aber durch Texteinschübe von mir getrennten Zitaten von der selben Seite der selben Quelle erfolgt die Quellenangabe nur einmal, und zwar beim letzten derartigen Zitat.
  - **'...'**: Einfache Anführungszeichen benutze ich zur Kennzeichnung von fremden Textteilen, die bereits wiederholt oder kurz zuvor zitiert wurden, weshalb auch keine neuerliche Quellenangabe erfolgt.
  - **»...«**: Diese Anführungszeichen dienen der Hervorhebung - vor allem von Phrasen, deren Zusammengehörigkeit mir so besser hervorgehoben schien als durch Kursivsetzung. *Kursivsetzungen* verwende ich - außer zur Kennzeichnung von Titeln selbständiger Werke - im Sinne einer oralsprachlichen *Betonung*.
  - **>...<**: Diese Zeichen verwende ich zur Kennzeichnung eines Ausdrucks als *vorläufig* oder *behelfsmäßig*, sie dienen also dem gleichen Zweck wie das Wort *quasi*.

---

7 Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.26.

1. Einleitung

1.1 Anlaß (warum eine Arbeit über diegetische Fristen?)

Einerseits

Fristen scheinen in populären Erzählungen ein wichtiges Element zu sein

Odysseus muß sich einen Plan einfallen lassen, wie er und seine Gefährten aus der Höhle des Kyklopen entkommen können, bevor dieser sie alle aufgefressen hat:

> "Aber ich sann umher, das sicherste Mittel zu finden,
> Wie ich meine Gefährten und mich von dem schrecklichen Tode
> Rettete. Tausend Entwürf' und Listen wurden ersonnen;
> Denn es galt das Leben, und fürchterlich drang die Entscheidung!"[8]

König Oidipus muß den Mord an Laios aufklären, um dem "unablässigem Sterben der Stadt"[9] ein Ende zu setzen, bevor sie völlig ausgestorben ist. Die Rezipienten von Shakespeares *Romeo und Julia* wissen in der letzten Szene des Stücks (V/3), "dass Pater Laurence, der mittlerweile erfahren hat, dass Romeo seine Nachricht nicht erhalten hat, auf dem Weg in die Kapelle ist [...]. Die Frage, ob er rechtzeitig eintreffen wird, erhöht die Spannung weiter"[10] bzw. die Frage, ob Julia noch rechtzeitig aus ihrem scheintoten Zustand erwachen wird, bevor Romeo sich neben ihrem >Leichnam< vergiften kann, wie er vorhat ("Komm, Stärkungstrank, nicht Gift! Begleite mich zu Juliens Grab: denn da bedarf ich dich"[11]). In Schillers "Damon und Pythias" ("Die Bürgschaft") versucht Damon, nachdem er eine dreitägige Gnadenfrist für sein Todesurteil erwirkt hat, um seine "Schwester dem Gatten" zu freien, und dafür seinen Freund "als Bürgen" zurückgelassen hat, rechtzeitig vor Ende der Frist zum Königshof zurückzugelangen, um den Freund wieder auszulösen. In Fontanes Ballade "John Maynard" stellt sich die Frage, ob ein brennendes Schiff noch rechtzeitig den rettenden Strand erreicht. Frau Linde versucht in Ibsens Drama *Nora (Ein Puppenheim)* zu erreichen, daß Krogstadt "seinen Brief", der Nora gegenüber ihrem Ehemann Torvald kompromittieren würde, "ungelesen zurückverlangt"[12], währenddessen versucht Nora Torvald daran zu hindern, seine Post zu lesen[13]. Rose versucht in *Titanic* Jack von seinen Handschellen zu befreien, bevor er im

---

8 Homer, *Odyssee*, IX, 420-423.
9 Sophokles, *König Oidipus*, V. 178, vgl. auch V. 686.
10 Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.72.
11 Shakespeare, *Romeo und Julia*, V/1.
12 Ibsen, *Nora (Ein Puppenheim)*, 2. Akt bzw. S.63.
13 Ibsen, *Nora (Ein Puppenheim)*, 2. Akt bzw. S.64-66.

stetig steigenden Wasser im sinkenden titelgebenden Schiff ertrinkt[14]; im Film *Krieg der Sterne* versuchen die Rebellen den Todesstern zu zerstören, bevor die imperialen Streitkräfte von diesem aus den Stützpunkt der Rebellen zerstören können[15]; und im Computerspiel *Jack Orlando* wacht der Titelheld "in einem tristen Hinterhof neben einer Leiche auf. Er ist der Hauptverdächtige, aber nicht der Täter. Orlando hat 48 Stunden Zeit, um seine Unschuld zu beweisen."[16] - Kriminalbeamte versuchen Anrufe zurückzuverfolgen, bevor der Anrufer auflegt, Serienkiller zu stoppen, bevor diese neuerlich zuschlagen und Bomben zu entschärfen, bevor diese explodieren; Kriminelle versuchen ihrerseits Einbrüche abzuschließen, bevor die alarmierte Polizei am Tatort ist; Anwälte versuchen ihre zum Tode verurteilten Klienten zu retten, bevor das Urteil vollstreckt wird; Piloten versuchen ihre Flugzeuge zu landen, bevor der Treibstoff vollständig verbraucht ist. Figuren versuchen durch automatische Türen zu gelangen, bevor diese sich schließen, oder aber Türen zu schließen und zu verriegeln, bevor ihre Gegner sie durchschreiten können; sie versuchen vor ihren Verfolgern rettende Fluchtfahrzeuge und schützende Räume zu erreichen bzw. die von ihnen verfolgten Figuren zu erwischen, bevor ihnen das gelingt; sie versuchen brennende Autos zu verlassen, bevor diese explodieren oder vor der Explosionsschockwelle zu fliehen, wenn etwas explodiert ist; sie versuchen Waffen nachzuladen und zu schießen, bevor sie selbst erschossen werden oder bereits abgefeuerten Geschoßen noch auszuweichen; sie versuchen Probleme rechtzeitig zu lösen oder dafür zu sorgen, daß anderen dies nicht mehr möglich ist (also ebenfalls ein Problem rechtzeitig zu lösen) usw.

Durch Fristen geprägte Situationen scheinen in populären Erzählungen, besonders in Spielfilmen, geradezu omnipräsent zu sein. Oft wird bereits im Titel explizit eine Frist formuliert - Von *Sieben Tage Frist*[17] und *Midnight Run - 5 Tage bis Mitternacht*[18] über *83 Stunden - Nervenkrieg gegen die Zeit*[19], *Nur noch 72 Stunden*[20], *Nur 48 Stunden*[21], *18 Stunden bis zur Ewigkeit*[22], *Zehn Stunden Zeit für Virgil Tibbs*[23] und *Du lebst noch 105 Minuten*[24] bis hin zu *Zwei Minuten Warnung*[25], *Nur noch 60 Sekunden*[26] oder gar nur *12*

---

14 *Titanic*, 1:53-2:01.
15 *Krieg der Sterne*, 1:32-52.
16 Holzer, "Merry Xmas: Die besten PC-, Konsolen- und Brettspiele", *Profil* 51 (17. XII. 2001): 63.
17 Spielfilm, BRD 1969, Regie: Alfred Vohrer.
18 Spielfilm, USA 1988, Regie: Martin Brest (Orig.: *Midnight Run*).
19 Spielfilm, USA 1990, Regie: Donald Wrye (Orig.: *83 Hours 'til Dawn*).
20 Spielfilm, USA 1968, Regie: Don Siegel (Orig.: *Madigan*).
21 Spielfilm, USA 1982, Regie: Walter Hill (Orig.: *48 Hrs.*).
22 Spielfilm, GB 1974, Regie: Richard Lester (Orig.: *Juggernaut*).
23 Spielfilm, USA 1970, Regie: Gordon Douglas (Orig.: *They Call Me MISTER Tibbs!*).
24 Spielfilm, USA 1948, Regie: Anatole Litvak (Orig.: *Sorry, Wrong Number*).
25 Spielfilm, USA 1976, Regie: Larry Peerce (Orig.: *Two Minute Warning*).

Sekunden bis zur Ewigkeit[27]*.* Oder es wird im Titel zumindest auf eine Frist hingewiesen: *Gegen die Zeit*[28], *Race Against Time*[29]*, Die Zeit läuft ab*[30]*, Deine Zeit läuft ab, Killer*[31]*, Race the Sun: Im Wettlauf mit der Zeit*[32], *When Time Ran Out...*[33], *Running Out - Countdown des Todes*[34]*, Clockwise: In letzter Sekunde*[35]*, Die letzte Frist*[36]*, Todeswelle: Rettung in letzter Sekunde*[37], *Time Bomb*[38], *Boiling Point: Die Bombe tickt*[39], *Hydrotoxin: Die Bombe tickt in dir*[40]. Die deutsche Ausgabe der *Internet Movie Database* listet 5 Filme mit der Zeichenkette »Wettlauf mit dem Tod« im Titel, und ganze 40 Filme mit dem Wort "deadline" im Titel.[41] In der us-amerikanischen Datenbank der Firma amazon scheinen zur Zeit 36 verschiedene Romane mit dem Wort »deadline« im Titel auf[42] und in der Ausgabe 1945-71 der *Deutschen Nationalbibliographie* finden sich mindestens 10 belletristische Titel mit dem Wort »Frist« im Titel[43].

Und wenn nicht schon im Titel auf eine diegetische Frist hingewiesen wird, dann kann u.U. ein Blick in ein Kinoprogramm genügen, um in der Kurzinhaltsangabe zum jeweiligen Film erst recht auf eine solche zu stoßen: "Jimmy muß binnen 24 Stunden heiraten, will er das Erbe seines Großvaters, bescheidene 100 Millionen Dollar, antreten."[44] Oder: "Ein privates Sexvideo, das er irrtümlich an seine Freundin geschickt hat, droht Joshs Beziehung zu zerstören; gemeinsam mit drei guten Freunden vom College versucht er alles, um dessen Zustellung zu verhindern."[45] Oder es wird durch den Titel einer Filmkritik darauf hingewiesen, daß hier von einem "Wettlauf mit der Zeit"[46] erzählt wird oder der

---

26 Spielfilm, USA, 2000, Regie: Dominic Sena (Orig.: *Gone in Sixty Seconds*).
27 Bzw. *Im Tresor gefangen*, Spielfilm, GB 1957, Regie: Gerald Thomas. Im Original heißt der Film *Time Lock* - eine der vielen gebräuchlichen Varianten zur Bezeichnung des dramaturgischen Elements der Frist (vgl. S.60ff).
28 Spielfilm, USA 1995, Regie: John Badham (Orig.: *Nick of Time*).
29 Spielfilm, USA 2000, Regie: Geoff Murphy.
30 Spielfilm, GB 1990, Regie: John Howard Davies (Orig.: *The Care of Time*).
31 Spielfilm, Spanien 1994, Regie: Imanol Uribe (Orig.: *Dias Contados*).
32 Spielfilm, USA 1996, Regie: Charles T. Kanganis (Orig.: *Race the Sun*).
33 Spielfilm, USA 1980, Regie: James Goldstone.
34 Spielfilm, Kanada 1994, Regie: Paul Lynch (Orig.: *No Contest*).
35 Spielfilm, GB 1986, Regie: Christopher Morahan (Orig.: *Clockwise*).
36 Spielfilm, GB 1955, Regie: Val Guest (Orig.: *They Can't Hang Me*).
37 Bzw. *Todeswelle: Eine Stadt in Angst*, Spielfilm, DE 1999, Regie: Frederik Steiner.
38 Spielfilm, GB 1953, Regie: Ted Tetzlaff.
39 Spielfilm, Frankreich/USA 1993, Regie: James B. Harris (Orig.: *Boiling Point*).
40 Spielfilm, USA 1992, Regie: Christian Duguay (Orig.: *Live Wire*).
41 Needham et al., *The Internet Movie Database*, http://german.imdb.com, Zugriff: 7.8.2001.
42 *Amazon.com*, Zugriff: 1.3.2002.
43 Die Deutsche Bibliothek, *Deutsche Nationalbibliographie CD-ROM retro 1945-1971*.
44 O.N. [Kurzinhaltsangabe zu *Der Junggeselle*]. *Falter* 33 (2000): Wienlexikon 33.
45 O.N. [Kurzinhaltsangabe zu *Road Trip*]. *Falter* 33 (2000): Wienlexikon 35.
46 Titel der Kritik von *Lebenszeichen - Proof of Life* von Rolf Von der Reith in *TV Today* 7 (2001): 226.

betreffende Film wird mit der Feststellung gelobt, daß er "wahnwitzige Verfolgungsjagden und Rettungsaktionen in letzter Sekunde"[47] enthalte.

Daß Fristen häufig ein wesentliches Element populärer Filme bilden, hat durchaus bereits Eingang in die Allgemeinbildung gefunden. So kommt etwa der Autor eines Artikels über die korrekte Nutzung von Computernetzen auf das klischeehafte Bild von Hackern zu sprechen:

> "Aus Film und Fernsehen sind sie wohlbekannt, die leicht irren, aber genialen Hacker, die in einem Keller voller elektronischer Geräte hausen und in die geheimsten Netzwerke eindringen. Bevor sie die Pläne der neuesten Superwaffen an den bösen Feind verkaufen können, werden sie in letzter Sekunde vom strahlenden amerikanischen Helden überlistet".[48]

Obwohl das Erzählschema in extrem komprimierter Form wiedergegeben wird, enthält es immer noch das Element der Deadline bzw. der Rettung in letzter Minute.

Und in der (spärlichen) Literatur dazu wird dieser Eindruck bestätigt

Die wenigen bisherigen Äußerungen in der Literatur zu diesem Thema bestätigen den Eindruck, daß Fristen in populären Filmen bzw. Erzählungen eine wichtige Rollen spielen. Allen voran wäre hier die Studie *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson zu nennen. Für diese Untersuchung haben die Autoren aus dem Produktionsvolumen us-amerikanischer Filme zwischen 1915 und 1960 per Zufallsprinzip 100 Filme ausgewählt, ein sogenanntes "unbiased sample", und eingehend analysiert[49]. Auf den etwa 1½ Seiten, die Bordwell in dieser Studie dann der Deadline, wie er dieses dramaturgische Element nennt[50], widmet, formuliert er ein quantitatives Auswertungsergebnis: "Over three-quarters of the UnS [unbiased sample] films contained one or more clearly articulated deadlines."[51] Und er sieht sich zur Feststellung veranlaßt:

> "As a formal principle, the deadline is one of the most characteristic marks of Hollywood dramaturgy. Alternative styles of filmmaking can often be recognized by their refusal to set such explicit limits on the duration of story action."[52]

An anderer Stelle bezeichnet er "deadlines" auch als ein "fundamental principle of syuzhet

---

47 O.N. [Kurzkritik von *Toy Story*]. *TV Today* 26 (2000): 266.

48 Marksteiner, "Sechs Methoden, sich unbeliebt zu machen", S.6.

49 Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema,* Appendix A u. Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.10.

50 Zur Frage der Benennung und einer eventuellen Bedeutungsdifferenz zwischen dem deutschen Wort »Frist« und dem englischen Wort »deadline« siehe S.60ff.

51 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45.

52 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.46, vgl. auch Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.207 u. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S.16.

construction"[53] des klassischen Hollywoodkinos bzw. "a device highly characteristic of classical narration"[54].

Auch spekulative, da nicht hinreichend belegte Behauptungen über die große Bedeutung von diegetischen Fristen in populären Erzählungen seien hier erwähnt: So schreibt etwa Georg Seeßlen:

> "Ein Held im Kino ist einer, der eine Aufgabe in einer bestimmten Zeit erledigt. [...] Setze Menschen unter Zeitdruck, und schon hast du eine spannende Film-Story. Finde Möglichkeiten zu zeigen, was die begrenzte Zeit mit den Helden macht, und du hast einen packenden Film."[55]

Eder meint, unter Bezugnahme auf das Untersuchungsergebnis von Bordwell, Staiger und Thompson: "Die statistische Häufigkeit der deadline ist ein Grund dafür, sie als Merkmal der populären Dramaturgie anzusehen" und sieht sich dadurch sogar zur Formulierung einer Regel veranlaßt: "Das Sujet des populären Films enthält eine oder mehrere deadlines."[56] Kievit bezeichnet "the introduction of a temporal limit" als "one of the most common ways of enhancing suspense"[57], das Element wird als "cinematic convention"[58], "classic [...] device"[59] oder zumindest als "common twist" in den Genres "action and drama"[60] eingestuft. Blacker behauptet: "In modern drama, the fight against time becomes important"[61], De Abreu und Smith erläutern die "Clock" ("Protagonist is faced with limitations to reach final goal. Urgency to solve problem"[62]) als einen "major turning point of storytelling"[63], Roth behauptet: "The clock plays an extremely important role in a story"[64], Brenner, der das Element "time lock" nennt: "Many good teleplays contain a time lock"[65] und Sánchez: "Spanish romantic theater [...] abounds in deadlines"[66] - für ihn sind "deadlines" übrigens bereits "worn literary clichés"[67]. Juhnke bezeichnet die "last-minute-rescue", die ich hier vorab einmal als bestimmte Ausformung einer diegetischen Frist

---

53 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.164 bzw. Bordwell, "Classical Hollywood Cinema", S.28.
54 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157 bzw. Bordwell, "Classical Hollywood Cinema", S.19.
55 Seeßlen, "Traum - Zeit - Maschine - Kino", S.50.
56 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.96.
57 Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96.
58 Grodal, *Moving Pictures*, S.217.
59 Sossaman, *Writing Your First Play*, S.120.
60 Horton, *Laughing Out Loud*, S.25.
61 Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.26.
62 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.85.
63 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.84.
64 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25.
65 Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90.
66 Sánchez, "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*", S.310.
67 Sánchez, "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*", S.311.

bezeichne[68], als "dramaturgischen Standard"[69] bzw. "standardisiertes Handlungselement"[70], Schweinitz "Rettungen in letzter Sekunde" als "stereotypes Handlungselement"[71], Jenzowsky und Wulff die "'Rettung in letzter Minute"' als ein "prototypisches Motiv der Spannungserzählung" und "klassisches narratives Motiv"[72]. Froug schreibt: "Introducing a time-limit is a dramatic device as old as the movies and one that will, no doubt, be with us forever (though sometimes it does get a bit frayed at the edges)."[73] Der erste Teil seiner Aussage läßt sich sogar belegen: Lewis Jacobs berichtet, wie Edwin S. Porter 1903 seinen Film *The Life of an American Fireman* herstellte:

> "Porter rummaged through the stock of Edison's old films, searching for suitable scenes around which to build a story. He found quantities of pictures of fire department activities. Since fire departments had such a strong popular appeal, with their colour and action, Porter chose them as his subject. But he still needed some central idea or incident by which to organise the scenes of the fire department in action [...] Porter therefore concocted a scheme that was as startling as it was different: a mother and child were to be caught in a burning building and rescued at the last moment by the fire department."[74]

Spätestens hier, nur wenige Jahre nach der Erfindung des Mediums, wurde also zum ersten Mal filmisch von einer Frist erzählt. Für Karel Reisz markiert übrigens genau diese Parallelmontage von den Aktivitäten der Feuerwehr und der bedrohten Mutter mit ihrem Kind den Beginn der Montage überhaupt: Porters Vorgehen "implied that the meaning of a shot was not necessarily self-contained but could be modified by joining the shot to others."[75] - "Porter had demonstrated that the single shot, recording an incomplete piece of action, is the unit of which films must be constructed and thereby established the basic principle of editing."[76]

Und Heller meint sogar, daß bereits James Williamson "in dem 1900 produzierten Film *Attack on a China Mission* [...] die ersten Grundlagen für ein filmsyntaktisch narratives Modell, das als >last minute's rescue< bald zum Standardrepertoire späterer Abenteuerfilme gehören sollte" geschaffen habe.[77]

So oder so scheinen diegetische Fristen von Beginn der Filmgeschichte an eine wichtige

---

68 Ausführlicheres dazu ab S.293.
69 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.23.
70 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.235.
71 Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.653.
72 Jenzowsky/Wulff, "Suspense & Spannung im Spielfilm", S.15.
73 Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.103.
74 Jacobs, *The Rise of the American Film*, S.37.
75 Reisz, *The Technique of Film Editing*, S.17.
76 Reisz, *The Technique of Film Editing*, S.19. Allerdings "scheint inzwischen [...] geklärt", daß es sich bei der "montierten Version" des Films, auf die sich auch Reisz bezieht, nicht um die authentische von 1903 handelt (vgl. Kessler, "Attraktion, Spannung, Filmform", S.122f).

Rolle gespielt zu haben.

Andererseits: Die Wissenschaft hat sich bisher kaum damit auseinandergesetzt

Man darf sich von der Menge der zuvor angeführten Zitate nicht täuschen lassen: In der Forschung fand bisher so gut wie überhaupt keine Auseinandersetzung mit diegetischen Fristen in Erzählungen, geschweige denn deren Dramaturgie statt. Die umfangreichste (sic!) Beschäftigung damit stellt die bereits zitierte Studie von Bordwell, Staiger und Thompson dar, und in den bereits erwähnten 1½ Seiten, die darin diesem Thema gewidmet werden, findet sich noch nicht einmal eine klare Definition des Elements.[78]

Trotz umfangreicher Recherchen konnte ich nur einen einzigen Text finden, der sich dem Titel nach mit dem Phänomen der diegetischen Frist auseinandersetzt - Roberto G. Sánchez' 1978 publizierten Artikel "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*". Und selbst in diesem Text werden bloß die zahlreichen (Zahlungs-)Fristen in Benito Pérez Galdós' Roman *La de Bringas* beschrieben und anschließend einige interpretatorische Anmerkungen dazu vorgenommen. Sánchez' Aussagen haben - soferne von thematischer Relevanz - ebenso wie alle anderen Literaturfunde, die ich im Folgenden erwähne, an den entsprechenden Stellen Eingang in meine Arbeit gefunden. Ich beschränke mich hier auf einen gerafften Überblick über die Literatursituation, ohne dabei noch näher auf den jeweiligen Inhalt der Fundstellen einzugehen.

Als anschaulicher Ausdruck der bisherigen weitgehenden Nichtbeachtung dieses Themas durch die Forschung mag die Tatsache gelten, daß in den meisten film-[79], literatur-[80], theater-[81] und medienwissenschaftlichen[82] Lexika unter keiner Benennungsvariante[83] ein

---

77 Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, S.23.

78 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* bzw. Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.44-46 u. S.67ff meiner Arbeit.

79 Vgl. Bawden (Hg.), *Buchers Enzyklopädie des Films*; Blandford/Grant/Hillier, *The Film Studies Dictionary*; Bode, *Das kleine Filmlexikon*; Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*; Hunter, *Chambers Film and Television Handbook*; Katz, *The Macmillan International Film Encyclopedia*; Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*; Monaco, *Film und Neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe*; Pearson/Simpson (Hg.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Penney, *The Facts on File Dictionary of Film and Broadcast Terms*; Read/Bartsch/Bolz, *Film Talk*; Singleton/Conrad, *Filmmaker's Dictionary*.

80 Vgl. Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*; Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*; Copeland, *The ABC's of Writing Fiction*; Cuddon (Hg.), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*; Henry, *The Fiction Dictionary*; Meid (Hg.), *Sachlexikon Literatur*; Meid, *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*; Porter et al., *Student's Glossary of Literary Terms*; Prince, *A Dictionary of Narratology*; Schweikle/Schweikle (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*; Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur,* 8. Aufl.

81 Vgl. Bowman/Ball, *Theatre Language*; Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*; Brownstein/Daubert, *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*; Corvin et al., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*; Gassner/Quinn (Hg.), *The Reader's Encyclopedia of*

Eintrag zu finden ist. Lediglich in Richard Weiners *Webster's New World Dictionary of Media and Communications* findet sich eine Erwähnung des Elements unter der Bezeichnung "time lock"[84], allerdings mit einer m.E. unzureichenden Definition.[85] Im *Sachlexikon Film*, *Reclams Sachlexikon des Films* und im *Dictionary of Film Terms* finden sich immerhin Einträge zur "Last Minute Rescue"[86] bzw. "last-minute rescue"[87], die ich hier vorab einmal als bestimmte Ausformung einer diegetischen Frist bezeichne.

Ich hoffe, in dieser Arbeit zeigen zu können, daß diegetische Fristen eine relevante (dramaturgische) Analysekategorie sind. Daher habe ich auch in der entsprechenden Literatur nach Auseinandersetzungen damit gesucht, wurde aber in den weitaus meisten der durchgesehenen Texte über Film-[88], Dramen-[89] und Literatur- bzw. Erzähltextanalyse[90] nicht fündig. Lediglich Pfister[91] befaßt sich kurz damit, Giannetti[92] und

---

World Drama; Girshausen et al., *Theaterlexikon, Bd. 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*; Granville, *A Dictionary of Theatrical Terms*; Harrison, *A Book of Words: Theatre*; Hartnoll/Found (Hg.), *The Concise Oxford Companion to the Theatre*; Herloßsohn/Marggraff/Blum (Hg.), *Allgemeines Theater-Lexikon*; Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon*; Mehlin, *Die Fachsprache des Theaters*; Mobley, *NTCs Dictionary of Theatre and Drama Terms*; Moore u. Varchaver, *Dictionary of the Performing Arts*; Pavis, *Dictionary of the Theatre*; Rischbieter (Hg.), *Theater-Lexikon*; Trapido/Langhans/Brandon/Gibson (Hg.), *An International Dictionary of Theatre Language*; Trilse et al., *Theaterlexikon*.

82 Vgl. Bognár, *International Dictionary of Broadcasting and Film*; Bushby, *A-Z of Film, Television and Video Terms*; Kühl/Wicke, *Fachlexikon für Hörfunk- und Fernsehbegriffe*; Sloane (Hg.), *Encyclopedia of Rhetoric*; O'Sullivan/Hartley/Saunders/Montgomery/Fiske, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*; Watson/Hill, *A Dictionary of Communication and Media Studies*.

83 Vgl. S.60ff.

84 Weiner, *Webster's New World Dictionary of Media and Communications*, S.621.

85 Vgl. S.79 meiner Arbeit.

86 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186; Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339.

87 Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S.207f.

88 Vgl. Barker, *From 'Antz' to 'Titanic': Reinventing Film Analysis*; Berger, *Media Analysis Techniques*; Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film*; Dick, *Anatomy of Film*; Faulstich, *Einführung in die Filmanalyse*; Gast, *Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*; Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*; Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*; Korte/Faulstich (Hg.), *Filmanalyse interdisziplinär*; Schulte, *Medienanalyse und Medienkritik*.

89 Vgl. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*; Geiger, "Bauelemente szenisch-theatralischer Texte"; Platz-Waury, *Drama und Theater: Eine Einführung*; Riedel/Wiese, *Klausur- und Abiturtraining Deutsch 2: Einführung in das Drama*; Rotter/Bendl, *Your Companion to English Literary Texts, Vol. 2: Analysis and Interpretation of Poetry and Drama*.

90 Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*; Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur: Neue Wege in der Textanalyse. Einführung Erzählprosa und Lyrik*; Chatman, *Story and Discourse*; Genette, *Die Erzählung*; Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk;* Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction;* Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse*; Marquaß, *Erzählende Prosatexte analysieren*; Rotter/Bendl, *Your Companion to English Literary Texts, Vol. 1: Analysis and Interpretation of Narrative Prose*; Scholes/Klaus/Comley/Silverman (Hg.). *Elements of Literature: Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*; Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*; Vogt, *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*; Vogt, "Bauelemente erzählender Texte".

91 Vgl. *Das Drama*, S.145 u. 368f.

92 Vgl. Giannetti, *Understanding Movies*, S.139 u. 329.

Marquaß[93] erwähnen es immerhin, und selbst Bordwell und Thompson verwenden in ihrer Einführung *Film Art* lediglich einige Male die Begriffe "deadline"[94] und "last-minute rescue"[95] ohne näher darauf einzugehen, im Glossar des Buches scheinen diese Begriffe noch nicht einmal auf[96].

Zweifelsohne sind Fristen ein Phänomen, bei dem Zeit eine wesentliche Rolle spielt - Grund genug für die Annahme, daß es in Texten über die »Zeit im Film« bzw. anderen Medien zur Sprache kommen könnte. Aber auch hier wurde ich in den meisten Fällen nicht fündig.[97] Selbst Pütz behandelt das Phänomen der Frist in seinem Buch *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung* nur äußerst oberflächlich[98], und Franz H. Link schreibt ein ganzes Buch über die *Dramaturgie der Zeit*, in dem die dramaturgische Bedeutung von diegetischem Zeitdruck und Fristen nicht berücksichtigt werden. R. A. York erwähnt im Buch *The Rules of Time: Time and Rhythm in the Twentieth-Century Novel* immerhin, daß "deadlines" in einem der darin untersuchten Romane eine wichtige Rolle spielen[99], doch es erfolgt keine über diese Feststellung hinausgehende Auseinandersetzung damit. Günther Müller, der Texte über "Erzählzeit und erzählte Zeit" und "Über das Zeitgerüst des Erzählens" verfaßt hat, verwendet zwar gelegentlich das Wort "Frist"[100], bezeichnet damit jedoch den erzählten Zeitraum, also den Zeitraum

---

93 Vgl. Marquaß, *Dramentexte analysieren*, S.51.

94 Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.109 u. 386.

95 Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.94 u. 447.

96 Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.477-482.

97 Vgl. Beard, *A Riddling Thing: A Study of Time in Five Twentieth Century Novels*; Beck, *Medien und die soziale Konstruktion von Zeit*; Birkenhauer/Storr (Hg.), *Zeitlichkeiten - Zur Realität der Künste*; Cappellazzo/Pedrosa/Wollen et al., *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video and Film*; Church, *Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction*; *CINEMA*, Heft 43 zum Thema "Zeit"; Deleuze, *Das Zeit-Bild*; Faulstich/Steininger (Hg.), *Zeit in den Medien - Medien in der Zeit*; Göttsche, *Zeit im Roman*; Groß, "Narrative Time and the Reader"; Hallstein, *Die Zeitstruktur in narrativen Texten*; Hebeisen, *Versuch einer ontologischen Analyse der Zeit und der Handlung: Unter besonderer Berücksichtigung der Ästhetik des Dramas*; Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*; Hickethier, "Schneller sehen! - schneller sehen?: Die Beschleunigung in der Medienwahrnehmung"; Holl, *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*; Khatchadourian, "Space and Time in Film"; Klinker, *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten*; *Kodikas/Code, Volume 18/1-3: Zeichen für Zeit*; *Kodikas/Code, Volume 19/1-2: Erleben und Repräsentation von Zeit*; *Kodikas/Code, Volume 19/3: Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien*; Kolker/Ousley, "A Phenomenology of Cinematic Time and Space"; Mandri, *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of Time and Place*; Morson, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*; Mukarovský, "Die Zeit im Film"; Neumann, "Dichtung - in Worten vermessene Zeit"; Osadnik, "Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema"; Ricoeur, *Zeit und Erzählung*; Sandbothe/Zimmerli (Hg.). *Zeit - Medien - Wahrnehmung*; Schneider/Geißler (Hg.), *Flimmernde Zeiten: Vom Tempo der Medien*; Sesonske, "Time and Tense in Cinema"; Wildbolz, "Analyse und Interpretation der Zeitstruktur im modernen Theaterstück".

98 Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.72 u. 78f.

99 York, *The Rules of Time,* S.198.

100 Vgl. etwa *Morphologische Poetik*, S.554.

zwischen dem diegetisch frühesten und spätesten Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird. Bachtin schreibt in *Formen der Zeit im Roman* über den antiken griechischen Roman:

> "innerhalb jedes dieser Abenteuer ist die Zeit äußerlich-technisch organisiert: Es ist wichtig, noch rechtzeitig entfliehen zu können, jemanden einzuholen oder ihm zuvorzukommen, in einem bestimmten Moment an einem ganz bestimmten Ort zu sein oder nicht zu sein, mit jemandem zusammenzutreffen oder diese Begegnung zu vermeiden usw. Innerhalb des einzelnen Abenteuers zählen Tage, Nächte, Stunden, ja sogar Minuten und Sekunden"[101]

und daß "die Abenteuerzeit im Roman recht spannungsgeladen" sei,[102] aber er gelangt in diesen Zusammenhängen noch nicht einmal zu einer Differenzierung des Frist-Begriffs.

Insgesamt ergibt sich also der Eindruck einer eigenartigen Blindheit der Forschung gegenüber diesem dramaturgischen Element. Doch es gibt eine Gruppe von Texten, in der immer wieder zumindest Erwähnungen oder sogar kurze Erörterungen des dramaturgischen Elements der Frist zu finden sind - eine Textgruppe, die am ehesten als pseudo-, bestenfalls populärwissenschaftlich einzustufen ist: Anleitungen zur Produktion von Erzählungen, Anleitungen zum Schreiben von Drehbüchern, Romanen, Dramen oder Erzählungen in bzw. für andere Medien. Bei einem Großteil der Texte, die ich in dieser Arbeit zum Thema zitieren werde bzw. kann, handelt es sich um derartige Schreibanleitungen. Allerdings umfassen auch die in diesen Texten zu findenden Auseinandersetzungen mit dem Element im besten Fall drei Seiten,[103] oft ist ihm aber nicht mehr als ein Satz gewidmet und in vielen Schreibanleitungen habe ich ebenfalls nichts über mein Thema gefunden[104]. Die Ignoranz gegenüber diesem ist hier

---

101 Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, S.15f.

102 Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, S.18.

103 Vgl. etwa Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting* u. Noble, *Conflict, Action and Suspense*.

104 Vgl. Abel, *Wie schreibt man einen Film?*; Altenburg/Fließ, *Jenseits von Hollywood: Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk. Essays und Gespräche*; Appeldorn, *Programme für Zuschauer*; Appeldorn, *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion: Psychologie - Gestaltung - Technik*; Atchity, *A Writer's Time*; Bahr, *Spannender schreiben: Dramentechnik für Prosatexte*; Bailey, *A Short Story Writer's Companion*; Brady, *Principles of Adaptation for Film and Television*; Brady/Lee, *The Understructure of Writing for Film & Television*; Busfield, *The Playwright's Art*; Carter, *Teach Yourself How to Write a Play*; Christiansen, *Die Kunst des Schreibens*; Colville-Andersen, *Screenwriting by Numbers: A Screenwriter's Checklist*; Cowgill, *Writing Short Films*; Dawson, *Screenwriting*; Druxman, *The Art of Storytelling*; Edelstein, *1,818 Ways to Write Better & Get Published*; Egri, *The Art of Creative Writing*; Egri, *The Art of Dramatic Writing*; Eick, *Kunst des Erzählens*; Eilers, "Artisten auf dem Spannungsbogen"; Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*; Field, *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*; Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*; Field, *The Screenwriter's Problem Solver*; Froug, *Zen and the Art of Screenwriting*; Froug, *Zen and the Art of Screenwriting 2*; Groth/Brennert/Raida/Saul (Hg.). *Der Filmschriftsteller*; Herbert, *Writing Scripts Hollywood Will Love*; Horstmann, *Writing Handbooks: Writing for Radio*; Horton, *Writing the Character-Centered Screenplay*; Kellner, *Literarische Kreativität: Warum*

gelegentlich geradezu frappierend. So sind etwa zwei von den vier Beispielen für "plot-driven scripts", die Davis am Beginn seines entsprechenden Kapitels erwähnt, zwei durch Fristen geprägt:

> "der Film wird beispielsweise mit einem geheimnisvollen Mord eröffnet, und der Protagonist - zumeist ein cleverer Polizist mit privaten Problemen - muß den Mörder finden, bevor dieser erneut zuschlägt. Oder eine tickende Zeitbombe muß rechtzeitig gefunden, ein Verdächtiger überführt oder seine Unschuld bewiesen werden."[105]

Dennoch kommt er nicht näher auf dieses dramaturgische Element zu sprechen. Catron erwähnt zwar in Zusammenhang mit der Erläuterung des Begriffs "Foreshadowing" als Beispiel eine Situation mit einer diegetischen Frist: "The doctor: 'If we don't find a cure in the next three hours...' The assistant: ' That's not enough time to evacuate the state.'"[106], gelangt aber zu keiner begrifflichen Differenzierung des dramaturgischen Elements der Frist. Und Bell analysiert in seiner Schreibanleitung u.a. Craig Bernardinis Kurzgeschichte "Depth Charge", deren abschließenden Höhepunkt der Versuch des Protagonisten bildet, noch rechtzeitig aus einem in den Hafen gestürzten und untergegangenen Auto zu entkommen[107] - eine Sequenz also, die in dramaturgischer Hinsicht wesentlich durch eine Frist geprägt ist. In Bells dramaturgischer Analyse der Kurzgeschichte, die sogar einen eigenen Abschnitt "Suspense" enthält[108], bleibt das Element jedoch völlig unerwähnt.

Auch in Texten, in denen filmdramaturgische Fragen nicht mit dem erklärten Ziel, eine Schreibanleitung für Drehbücher zu geben, erörtert werden,[109] wurde ich nur im Ausnahmefall fündig: Jens Eder widmet "deadlines" in seinem Buch *Dramaturgie des populären Films* immerhin eineinhalb Seiten.[110]

Gelegentlich wird das Phänomen sogar in Zusammenhang mit einer dramaturgischen

---

schreiben? Wie schreibt man Literatur? Was ist (gute) Literatur?; McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*; Mehler, *Wie schreibe ich einen Bestseller*; Mernit, *Writing the Romantic Comedy*; Meyer/Witte (Hg.), *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*; Mothes, *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*; Rubie, *The Elements of Storytelling: How to Write Compelling Fiction*; Ryan, *Screenwriting from the Heart*; Schwarz, *The Craft of Writing TV Comedy*; Shelnutt, *The Writing Room*; Silberstang, *The Fiction Writer's Guidebook*; Spira, *Playwrighting*; Vom Scheidt, *Kurzgeschichten schreiben*; Wolff/Ferrante, *Sitcom: Ein Handbuch für Autoren - Tricks, Tips und Techniken des Comedy-Genres*; Wolitzer, *Fitzgerald Did It: The Writer's Guide to Mastering the Screenplay*; Wright, *Playwriting in Process*.

105 Davis, *Quotenfieber: Das Geheimnis erfolgreicher TV- Movies*, S.100f.

106 Catron, *Playwriting*, S.116.

107 Bernardini, "Depth Charge", S.43-45.

108 Bell, *Narrative Design*, S.49.

109 Cordes, *Filmerzählung und Filmerlebnis*; Freilich, *Dramaturgie des Films*; Rabenalt erwähnt in seiner *Filmdramaturgie* nur einmal die "Rettung in letzter Minute" (S.133) ohne näher darauf einzugehen; Sturm, *Der gestreßte Zuschauer: Folgerungen für eine rezipientenorientierte Dramaturgie*.

110 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95f.

Erörterung erwähnt, ohne daß es dabei zu seiner begrifflichen Differenzierung käme. So schreibt etwa Francois Truffaut im Vorwort zu seinen in Buchform veröffentlichen Interviews mit Alfred Hitchcock:

> "Suspense bedeutet [...] die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist. Ein Beispiel. Jemand will verreisen, er geht aus dem Haus, steigt in ein Taxi und fährt zum Bahnhof. Eine gewöhnliche Szene in einem beliebigen Film. Wenn dieser Mann nun, ehe er ins Taxi steigt, auf die Uhr schaut und murmelt: »Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie«, so wird die Fahrt zu einer Szene voller Suspense, jedes Rotlicht, jede Kreuzung, jeder Verkehrspolizist, jedes Bremsen, jedes Schalten steigert den emotionalen Gehalt der Szene. So eindeutig und überzeugend sind die Bilder, daß es niemand in den Sinn kommt zu sagen: Warum die Eile, nimmt er halt den nächsten Zug. Die Spannung, die die Rasanz der Bilder erzeugt, läßt keinen Zweifel an der Dringlichkeit des Geschehens aufkommen."[111]

Einerseits gibt Truffaut hier ein einfaches und anschauliches Beispiel, wie mithilfe einer Frist die Spannung vermutlich gesteigert bzw. solche womöglich überhaupt erst hervorgerufen werden kann. Andererseits belegt dieses Zitat aber auch die Blindheit gegenüber diesem Phänomen: Truffaut macht - in seiner Fixiertheit auf die visuelle Ebene[112] - 'die Rasanz der Bilder' für die Spannung verantwortlich. Aber rasante Bilder allein erzeugen noch keine Spannung, zumindest nicht auf Dauer, wie ich meinen würde. Es kann zwar eine ganz an-spannende Herausforderung sein, eine Zeit lang einer Folge unzusammenhängender kurzer Einstellungen zu folgen zu versuchen. Aber nachdem man festgestellt hat, daß es eben nichts, keine Erzählung gibt, der man hier folgen könnte, wird die Sache wohl langweilig werden. - Wenn der Mann ins Taxi steigt, seinen Satz jedoch nicht sagt und der Fahrer dennoch losrast und die Bilder in der Folge gleich rasant sind - Rotlicht, Kreuzungen, Verkehrspolizisten etc. - so kann zwar vermutlich trotzdem Spannung aufkommen, aber sie wäre völlig anderer Art: Bei der ersten Variante wäre sie durch die Frage: »Wird der Mann seinen Zug noch erreichen?« ausdrückbar, bei der zuletzt genannten vermutlich eher durch »Warum rast der Fahrer des Taxis bloß so?«. Die 'Zweifel an der Dringlichkeit des Geschehens' kommen m.E. übrigens deshalb nicht auf, weil der Rezipient, sofern er keine gegenteiligen Informationen erhält, die Figuren einer Erzählung zunächst einmal für vernünftige Wesen hält, zumindest tue ich das. Wenn der Mann also 'auf die Uhr schaut und murmelt: »Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie«', dann nehme ich zunächst einmal selbstverständlich an, daß er genau diesen einen Zug erwischen muß, z.B. weil er sonst einen überaus wichtigen Termin nicht einhalten kann. Allerdings handelt es sich bei dem Beispiel genau aufgrund dieses von Truffaut angesprochenen Aspekts lediglich um eine -

---

111 Truffaut, Vorwort in *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.11f.

112 Immerhin erklärte er zwei Seiten vorher in diesem Vorwort die Frage "Wie drückt man sich auf eine rein visuelle Weise aus?" zur "wichtigsten von allen", "die sich jeder Filmmacher stellen

in dramaturgischer Hinsicht - undeutlich ausgearbeitete Frist: Der Rezipient erfährt nur indirekt, nämlich durch die Äußerung des Mannes und sein Verhalten davon, daß für ihn in Zusammenhang mit der Frist etwas auf dem Spiel steht, aber er erfährt nicht, *was* für ihn dabei auf dem Spiel steht, der Schaden, der nach Ablauf der Frist einzutreten droht, ist unbekannt, sodaß durch die beschriebene Situation m. E. dem Rezipienten mindestens ebensosehr Anlaß für die Frage gegeben wird, warum der Mann es eigentlich so eilig hat wie für jene, ob er den Zug noch erreichen wird.[113]

1.2 Programm

Die - wie es scheint - starke Präsenz von diegetischen Fristen in populären Erzählungen einerseits und die geringe bisherige Beachtung dieses narrativen Elements in der Forschung andererseits sind mir Anlaß genug, ihm eine ausführliche Arbeit zu widmen. Kurz gesagt wird es dabei hauptsächlich um die *Dramaturgie* der Erzählung von Fristen gehen und nicht um deren (Stil-)Geschichte oder ideologische Auswirkungen. Es wird nicht nur um durch »explizite Zeitangaben« ausgewiesene Fristen gehen, aber nur um diegetische Fristen. Und obgleich die Erzählung von Fristen kein Filmspezifikum ist, werden Spielfilme mein hauptsächliches Untersuchungs- und Beispielmaterial sein.

Dramaturgie

Viele der Autoren, die sich überhaupt über diegetische Fristen äußern, sind der Meinung, daß mit ihnen beim Rezipienten Spannung hervorgerufen[114] bzw. gesteigert[115] werden kann. Zwar existiert, so weit ich recherchiert habe, bislang keine einzige Untersuchung, die diesen Zusammenhang auch empirisch belegen würde, doch ich halte ihn für so

---

muß" (S.10).

113 Vgl. dazu S.92ff u. 107ff meiner Arbeit.

114 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247; Ballon, *Blueprint for Writing*, S.68; Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.26; Dancyger/Rush, *Alternative Scriptwriting*, S.99; Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.53; Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46; Hurley, *Soul in Suspense*, S.168; Jenzowsky/Wulff, "Suspense & Spannung im Spielfilm", S.15; Pfister, *Das Drama*, S. 368f; Thompson, "The Formulation of the Classical Style, 1909-28", S.182; Webber, *Gardner's Guide to Screenwriting*, S.122.

115 Arijon, *Grammar of the Film Language*, S.484; Armer, *Writing the Screenplay*, S.247 u. 258; Ballon, *Blueprint for Writing*, S.67; Berman, *Fade in*, S.61; Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.7; Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90; Cooper, *Writing Great Screenplays for Film and TV*, S.81; De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.164; Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54; Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95, 116 u. 133; Garfield, "10 Rules for Suspense Fiction", S.25, zit.n. Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54; Giannetti, *Understanding Movies*, S.329; Howard, *The Tools of Screenwriting*, S.36; Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96; Lucey, *Story Sense*, S.212f; Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.141; Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25 u. 65f; Sánchez, "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*", S.310; Van Houweninge, "The Writer at Work", S.67.

offensichtlich, daß er mir allein durch die Gegenüberstellung zweier simpler Beispiele ohne weiteres erkennbar erscheint. Da das Element leicht isolierbar ist, können sehr einfach zwei ansonsten identische Erzählungen, einmal ohne und einmal mit einer Frist, konstruiert werden:

1. Ein Mitglied der polizeilichen Spezialeinheit für Bombenentschärfungen, der »bomb squad«, wird zu einem Tatort gerufen. Er findet eine Frau vor, an deren Körper eine Bombe geklebt und mannigfach mit diesem verkabelt wurde. Diverse Zünder, die angebracht wurden, könnten die Bombe jederzeit auslösen und unser Held versucht nun, die Bombe zu entschärfen bzw. vom Körper der Frau zu entfernen, ohne dabei einen der empfindlichen Zünder auszulösen.
2. Stellen Sie sich die gleiche Situation vor, aber diesmal ist die Bombe noch dazu mit einem Zeitzünder versehen. Wiederum muß der Spezialist mit größter Vorsicht versuchen, die Bombe zu entschärfen, aber es bleibt ihm dafür nur noch wenig Zeit. Aus technischen Gründen muß er den Zeitzünder als letztes deaktivieren, der Countdown steht mittlerweile bei weniger als einer Minute ...

Auch die erste Variante gibt dem Rezipienten Anlaß zur Produktion von Spannung, aber bei der zweiten Variante dürfte dies doch in stärkerem Ausmaß der Fall sein - das Problem, das der Entschärfer zu lösen hat, ist größer. Wenigstens aber scheint mir offensichtlich, daß sich die durch die beiden Varianten hervorgerufenen Spannungsempfindungen voneinander unterscheiden, woraus bereits geschlossen werden kann, daß die Frist als einzige Differenz zwischen den beiden Varianten ein dramaturgisch relevantes Element ist - soferne man Spannung als ein relevantes Kriterium für dramaturgische Überlegungen betrachet.

Ziel und Methode

Die - wie es scheint - spannungproduzierende bzw. -steigernde Wirkung von diegetischen Fristen ist also der Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit ihnen. Das zentrale Erkenntnisinteresse, das ich mit dieser Arbeit verfolge, besteht aber in der Frage, welche narrativen Elemente im Detail für diese spannungproduzierende bzw. -steigernde Wirkung verantwortlich sind. Mit welchen narrativen Mitteln rufen diegetische Fristen diese Wirkung hervor?

In einem ersten Schritt werde ich dementsprechend versuchen, die spezifische Spannung näher zu beschreiben, zu deren Produktion die Erzählung von Fristen dem Rezipienten Anlaß gibt, also das für diegetische Fristen charakteristische Spannungspotential. Davon werde ich dann in einem weiteren Arbeitsschritt die narrativen Konstituenten dieses Spannungspotentials ableiten, welche Elemente der Narration also im Detail für das

Zustandekommen von fristspezifischem Spannungspotential (und seine Aufrechterhaltung) verantwortlich sind und welchen Einfluß Veränderungen dieser Elemente auf es haben. Ich werde, m.a.W., zu definieren versuchen, was - in narrativer Hinsicht - eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ausmacht bzw. eine »diegetische Frist mit relevantem Spannungspotential«.

In gewisser Weise liegt hier ein Zirkelschluß vor: Um die Spannung, zu deren Produktion diegetische Fristen typischerweise Anlaß geben, näher beschreiben zu können, müßte ich zunächst sagen können, wann, also unter welchen narrativen Voraussetzungen eine »typische« diegetische Frist gegeben ist. Andererseits will ich aber erst im zweiten Arbeitsschritt von der Beschreibung des für diegetische Fristen typischen Spannungspotentials auf diese narrativen Voraussetzungen schließen. - Die Katze scheint sich in den Schwanz zu beißen bzw.: der Ausgangspunkt scheint zu fehlen.

Die Lösung des Problems besteht darin, daß ich von einer Anordnung ausgehe, die zum einen im alltagssprachlichen Sinn wohl zweifellos als die Erzählung von einer Frist bezeichnet werden kann, zum anderen von mehreren Autoren als eine typische Verwendung des dramaturgischen Elements der Frist betrachtet wird: die bereits erwähnte Situation mit der rechtzeitig zu entschärfenden Zeitbombe. - Manche Autoren halten sie für so mustergültig für das dramaturgische Prinzip der Frist, daß sie dieses sogar entsprechend bezeichnen - als "timebomb"[116] oder etwa als "Situation mit einer brennenden Zündschnur"[117]. Andere bezeichnen "'Bomb' stories" als

> "classic example: the good guys must locate and defuse the bomb before it blows up and destroys the planet Earth. Repeated cuts to the superbomb ticking relentlessly away show the time span diminishing. The audience agonizes in suspense."[118]

Für Robert Zemeckis sind "ticking bombs" eine "typical movie convention"[119] und für Elman ist "the bomb set to go off at a given time" das erste Beispiel für einen "race against a clock", das ihm einfällt[120], Howard u. Mabley schreiben: "Sometimes the time frame is very obvious, as in the bomb with a timer on it as the hero tries to defuse it."[121]

Exkurs: Warum nicht einfach eine empirische Untersuchung?

Im wesentlichen werde ich in dieser Arbeit also dramaturgische Möglichkeiten beschreiben, in der Erzählung angelegte »Spannungspotentiale«, narrative Anordnungen,

---

116 Blum, *Television and Screen Writing*, S.12f u. 54.
117 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46 - vgl. S.77 meiner Arbeit.
118 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.
119 Robert Zemeckis in einem Interview in Emery, *The Directors - Take Two*, S.80.
120 Elman, *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*, S.64.
121 Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.36 - zur Problematik der Bezeichnung des

die der Rezipient als Anlaß bzw. Anregung zur Produktion von Spannung nehmen *kann*. Zwar werde ich versuchen, diese Potentiale durch möglichst anschauliche Beispiele für den Leser selbst erfahrbar oder zumindest nachvollziehbar zu machen. Aber ob diese Möglichkeiten dann auch tatsächlich aktualisiert werden, ob der - individuelle - Rezipient diese Anlässe tatsächlich wahrnimmt, kann (wenn überhaupt) nur die Empirie beantworten:

> "Spannung als Aktualisierung des Spannungspotentials eines Textes im Rezeptionsprozeß ist ja von sehr vielen individuellen und überindividuellen Parametern abhängig (z.B. der individuellen Aufmerksamkeitsstruktur, dem über-individuellen Rezeptionshabitus, den äußeren Aufführungsbedingungen usw.), die nur von einer systematischen Pragmatik vollständig erfaßt werden könnten."[122]

An dieser Stelle drängt sich wohl die Frage auf, warum ich nicht einfach eine empirische Untersuchung über die Wirkung diegetischer Fristen durchführe, da ja noch keine zu existieren scheint. Wenn meine Auseinandersetzung mit diegetischen Fristen auf dem Umstand ihrer spannungproduzierenden bzw. -steigernden Wirkung beruht, dann wäre doch schließlich zunächst einmal zu beweisen, daß eine solche Wirkung tatsächlich gegeben ist. Warum will ich mir über dramaturgische Detailaspekte der Sache den Kopf zerbrechen, noch bevor der empirische Beweis ihrer dramaturgischen Relevanz erbracht wurde?

Aber um eine empirische Untersuchung durchführen zu können, braucht man eine Versuchsanordnung, also z.B. Texte oder Filme mit und ohne Fristen bzw. mit Fristen in unterschiedlichen Ausformungen, die man dann von Versuchspersonen rezipieren läßt, um dann - mit welcher Methode auch immer - Wirkungen messen zu können. Und die Erstellung derartiger Versuchsanordnungen setzt offensichtlich genau jene Überlegungen und Mutmaßungen voraus, die ich hier vor allem anstellen möchte: Unter welchen narrativen Voraussetzungen könnte die Erzählung von einer Frist optimale spannungproduzierende Wirkung entfalten und welche Konsequenzen hinsichtlich dieser Wirkung haben bestimmte Veränderungen der - vermutlich - relevanten narrativen Faktoren.

Mit dieser Arbeiten sollen also u.a. die *theoretischen Voraussetzungen* für die Konzeption von empirischen Untersuchungen der Produktion von fristspezifischer Spannung durch den Rezipienten geschaffen werden. (Und es würde mich freuen, wenn meine Arbeit tatsächlich zur Durchführung entsprechender empirischer Studien anregte).

Elements als "time frame" vgl. S.61 meiner Arbeit.

122 Pfister, *Das Drama*, S.142.

Ideologische Implikationen?

Aus der Absicht, mich hauptsächlich mit der *Dramaturgie* diegetischer Fristen auseinanderzusetzen, ergibt sich, daß mich hier etwa ideologiekritische Aspekte dieses narrativen Elements kaum beschäftigen werden. Ich werde hier also allenfalls wenn ich mich durch entsprechende Äußerungen in der Literatur dazu veranlaßt sehe, und auch dann nur in Form kurzer Exkurse, Fragen nachgehen wie jener, ob Fristen wohl "metaphors for the dark consequences of a fallen and deeply disordered world" sind, wie Neil P. Hurley meint.[123]

Geschichte?

Desgleichen setze ich mich hier nicht mit der Geschichte des Elements der diegetischen Frist, mit der geschichtlichen Entwicklung seiner Anwendung in Erzählungen auseinander. Wie bereits erläutert geht es in dieser Arbeit um die Beschreibung von Spannungspotentialen. Potentiale existieren unabhängig davon, ob sie aktualisiert werden oder nicht, dementsprechend auch unabhängig davon, von wem sie wann aktualisiert werden. Sie sind in diesem Sinn keiner (geschichtlichen) Entwicklung unterworfen: Eine Erzählung bietet unter bestimmten Voraussetzungen (um deren Beschreibung es in dieser Arbeit gehen soll) die *Möglichkeit* zur Produktion von Spannung bei ihrer Rezeption, unabhängig davon, ob, von wem und wann diese Möglichkeiten genutzt werden. - Wenn ein Rezipient hofft, daß eine Figur ihre Ziele erreichen möge, dann wird er angesichts einer ihr geltenden Frist hoffen, daß sie diese Ziele noch *rechtzeitig* erreichen möge, egal ob es sich dabei um einen antiken Theaterrezipienten oder um einen zeitgenössischen Filmrezipienten handelt.

Sehr wohl einer geschichtlichen Entwicklung unterworfen sein dürfte jedoch der faktische Einsatz von diegetischen Fristen in den im Verlauf der Geschichte produzierten Erzählungen. Doch bei meiner Arbeit handelt sich auch nicht um eine stilgeschichtliche Studie.

Explizite Zeitangaben

Ich hoffe, daß aus den bisher genannten Beispielen bereits hervorgegangen ist, daß mich hier *nicht nur* jene Fristen interessieren, über deren Umfang der Rezipient in Form konkreter Zeit- und/oder Datumsangaben informiert wird, etwa indem eine Figur die Frist explizit formuliert oder indem z.B. in einem Film ein Countdown am Zeitzünder einer Bombe gezeigt wird. Der entscheidende dramaturgische Zusammenhang ist nämlich offensichtlich auch dann gegeben, wenn keine solche explizite Zeitangabe über den

Umfang der noch verbleibenden Frist erfolgt, wenn also z.B. Luke Skywalker und seine Gefährten von einer Müllpresse zerquetscht zu werden drohen und der Rezipient den Prozeß, der diese lebensbedrohliche Frist hervorbringt >bloß< sehen kann[124] und keine der Figuren noch extra betont: »die Presse wird uns in 30 Sekunden zerquetscht haben!«.

Diegetische Fristen

Im Rahmen dieser Arbeit interessiere ich mich im Wesentlichen nur für *diegetische* Fristen, also für Fristen, die in der erzählten Welt für bestimmte Figuren bestehen. Es soll hier also nicht etwa um Fristen bei der Filmproduktion gehen.

Georg Seeßlen weist darauf hin, daß sich für den Filmrezipienten auch noch eine andere Art von dramaturgisch relevantem Zeitdruck ergeben kann:

> "Das Kino vermag indes indirekt Zeit zu erzeugen, indem es auch den Zuschauer unter Zeitdruck setzt. Er spürt die Zeit, wenn sie kaum ausreicht, die in einer Sequenz gebotenen Informationen zu dechiffrieren, [...] Als würde sie sich entfalten und wieder zusammenfalten, erscheint die Zeit in einer Screwball Comedy, wenn wir eine Pointe oder eine Anspielung erst dann begreifen, wenn schon wieder ganz andere Informationen geliefert werden. Eddy Murphy setzt, indem er schneller spricht, als er verstanden werden kann, und dies in einem einer Handfeuerwaffe nicht unähnlichen Ton, nicht nur seinen Gegner, sondern auch den Zuschauer unter Druck."[125]

Derartige Fristen, die sich für den Filmrezipienten in seiner Unterworfenheit unter den zeitlichen Ablauf eines Films immer wieder ergeben können - wenn er versucht, einen Zusammenhang zu erfassen bzw. zu verstehen, bevor dieser wieder von der Leinwand oder vom Bildschirm verschwunden ist, wenn er versucht, der filmisch vermittelten Erzählung rasch genug zu folgen, interessieren mich nur in Zusammenhang mit diegetischen Fristen. Dieser Zusammenhang besteht z.B. dann, wenn dem Umstand einer immer kürzeren Zeitspanne, die der von einer Frist betroffenen Figur zur Verfügung steht, filmisch durch immer kürzere Einstellungen Rechnung getragen wird und diese Darstellungsweise auch den Rezipienten unter immer stärkeren Zeitdruck beim Verfolgen der Erzählung setzt.

Diegetische Fristen in Filmen

Die Erzählung von Fristen ist kein Filmspezifikum

Aus den bisher vorgetragenen Beispielen geht auch bereits hervor, daß die Erzählung von Fristen kein Spezifikum des Films ist. Armers Aussage

---

123 Hurley, *Soul in Suspense*, S.168; vgl. S.45ff meiner Arbeit.
124 Vgl. *Krieg der Sterne*, 1:18-21 bzw. S.225 meiner Arbeit.
125 Seeßlen, "Traum - Zeit - Maschine - Kino", S.52.

> "Novels sometimes cover decades, even centuries. Successful screenplays condense the time frame. In suspense patterns, writers often inflict time pressures on their characters to heighten tension."[126]

suggeriert, daß der 'condensed time frame' und 'time pressure' filmspezifische Angelegenheiten wären, doch dem ist selbstverständlich nicht so. Von einer Frist kann mit jedem Medium erzählt werden, das zur Vermittlung von Erzählungen geeignet ist.

Und die Erzählung von Fristen ist auch nicht aus jenem Bereich ausgeschlossen, den manch einer als »höhere Literatur«, »künstlerisch anspruchsvolle Literatur« oder dergleichen zu klassifizieren pflegt. So spielt beispielsweise in der kurzen Erzählung "Gibs auf!" von Franz Kafka, deren Wortlaut ich hier zur Gänze wiedergebe, eine Frist eine zentrale Rolle:

> "Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und frage ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: 'Von mir willst du den Weg erfahren?' 'Ja', sagte ich, 'da ich ihn selbst nicht finden kann.' 'Gibs auf, gibs auf', sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen."[127]

Für den Ich-Erzähler besteht eine Frist. Die Information, daß die Figur 'zum Bahnhof' muß und es sehr eilig hat, reicht für den Schluß, daß sie vermutlich einen Zug zu erreichen versucht. Die Verkürzung der Frist bringt hier sogar das zentrale Problem erst hervor: Der Schrecken über die Entdeckung, daß es schon viel später ist, als er dachte, läßt ihn 'im Weg unsicher werden'. Die Frist bzw. deren für den Protagonisten überraschende Verkürzung nimmt hier also eine zentrale dramatische Funktion ein. Wäre es nicht zur Fristverkürzung gekommen, so wäre er nicht erschrocken und wäre dadurch nicht im Weg unsicher geworden und hätte daher den Schutzmann, der ihn dann auffordert, aufzugeben, gar nicht erst um den Weg gefragt. Aber selbst wenn wir von dieser zentralen Funktion der Frist in dieser Erzählung absehen, ergibt sich bei ihrer Weglassung ein völlig verändertes Bild. Ich lasse versuchshalber alle Teile, die auf die Existenz einer Frist hinweisen weg bzw. formuliere ich sie entsprechend um. Aus dem Bahnhof mache ich ein Rathaus, da die Information, daß der Protagonist zum Bahnhof geht allein bereits den Verdacht auf bestehenden diegetischen Zeitdruck aufkommen lassen könnte. Die Entdeckung der verkürzten Frist unterdrücke ich selbstverständlich zur Gänze und die Atemlosigkeit bei der Befragung des Schutzmanns streiche ich ebenso:

---

126 Armer, *Writing the Screenplay*, S.258.
127 Kafka, "Gibs auf!", S.358.

»Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Rathaus. Ich wurde im Weg unsicher, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich ging zu ihm und frage ihn nach dem Weg. Er lächelte und sagte: 'Von mir willst du den Weg erfahren?' 'Ja', sagte ich, 'da ich ihn selbst nicht finden kann.' 'Gibs auf, gibs auf', sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.«

Die kafkaeske Wirkung aufgrund der nicht näher motivierten und ungewöhnlichen Reaktion des >Freunds und Helfers< bleibt, aber der Effekt scheint mir durch den nun nicht mehr vorhandenen Zeitdruck bei weitem nicht so verzweifelt wie in der Originalfassung. Der Protagonist kann sich seinen Weg nun selbst suchen, einen Stadtplan kaufen oder ganz einfach so lange warten, bis die Straßen nicht mehr leer sind und dann jemand anderen fragen - er hat Zeit und daher nicht wirklich ein Problem. In der Originalvariante scheint das Schicksal des Ich-Erzählers durch dessen Zeitnot ganz von der Auskunft des Schutzmanns abzuhängen, wodurch die abweisende Reaktion desselben eine viel größere Bedeutung erhält.

Primäres Untersuchungs- und Beispielmaterial

Dem Umstand entsprechend, daß die Erzählung von Fristen keine exklusiv filmische Angelegenheit ist, werde ich immer wieder auch Beispiele aus Romanen und Kurzgeschichten, gelegentlich auch aus Theaterstücken bringen. Außerdem beziehen sich die zunächst vorgetragenen, allgemeinen Erörterungen zur Dramaturgie diegetischer Fristen auf alle Medien, mit denen entsprechende Erzählungen produziert werden können. Auch werde ich darüber nachdenken, inwieweit und aus welchen Gründen sich manche Medien besser für die Erzählung von Fristen eignen als andere. Das Gros meiner Beispiele entstammt jedoch Spielfilmen, die Arbeit enthält außerdem Abschnitte, in denen ich speziell auf die filmischen Darstellungsmöglichkeiten und -varianten von diegetischen Fristen näher eingehe.

2. Zur Wirkung diegetischer Fristen

2.1 Spannung

Die vermutlich spannungproduzierende bzw. -steigernde Wirkung von diegetischen Fristen[128] ist der Grund und dementsprechend auch der Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit ihnen. Entsprechend meinem oben formulierten Ziel[129] versuche ich zunächst, die Spannung, zu deren Produktion eine diegetische Frist typischerweise Anlaß gibt, näher zu beschreiben, um dann ausgehend von dieser Beschreibung Überlegungen darüber anstellen zu können, aus welchen narrativen Faktoren sich dieser Anlaß ergibt.

Eine für diesen Zweck brauchbare Variante des theoretischen Umgangs mit dem Phänomen Spannung, die z.B. auch von Noell Carroll genutzt wird,[130] besteht darin, die vom Rezipienten empfundene Spannung in Form von Fragen zu beschreiben: Ist der Rezipient »auf etwas gespannt«, will er also etwas Bestimmtes über die Diegese erfahren, dann sollte dieses Interesse durch eine Frage beschreibbar sein.

Ich kehre also zurück zu den zwei bereits erwähnten Varianten der Erzählung von einem Spezialisten für Bombenentschärfungen, der versucht eine fest mit dem Körper eines Opfers verbundene Bombe zu entschärfen und dabei mit größter Vorsicht vorgehen muß, um keinen der Zünder auszulösen, und die sich nur dadurch unterscheiden, daß die Bombe in der zweiten Variante mit einem Zeitzünder versehen ist und dem Helden nur noch wenig Zeit für das Erreichen seines Ziels bleibt.[131] Ich versuche, die besondere Form von Spannung, zu der die Anordnung mit der Frist den Rezipienten veranlaßt, in Form einer Frage zu beschreiben. Dabei fällt auf, daß diegetische Fristen den Rezipienten zur Produktion mehrerer spezifischer Ausformungen von Spannung veranlassen können:

Ob-Spannung

Die Spannung, die im Interesse am Ausgang einer Zielverfolgung besteht, ist durch eine Entscheidungsfrage beschreibbar - »kann Figur x ihr Ziel erreichen?« - Der Rezipient will wissen, *ob* das verfolgte Ziel erreicht werden kann oder nicht.[132] Ich schlage daher für

---

128 Vgl. Fußnote 114 u. 115, S.20.
129 Vgl. S.21.
130 Vgl. etwa Carroll, *Mystifying Movies*, S.170-181 u. Carroll, "The Paradox of Suspense".
131 Vgl. S.21.
132 Dementsprechend ist Eders Erklärung der - auch seiner Meinung nach - spannungssteigernden Wirkung von Fristen nicht zutreffend: "Die Spannung wird auch dadurch gesteigert, daß deadlines eine Entweder-Oder-Entscheidung fordern: Die Erwartung des

diese Art von Spannung die Bezeichnung »Ob-Spannung« vor. Den von Pütz dafür vorgeschlagenen Terminus der "Was-Spannung" halte ich für unglücklich gewählt, da das Wort 'was' in der Frage "*was* das Finale bringt", mit der Pütz seine Begriffswahl begründet, das für diese Spannungsart Typische nicht beschreibt - mit 'was' formulierte Fragen könnten ebenso zur Beschreibung anderer Spannungsarten herangezogen werden, z.B. »*was* geschieht als nächstes?« Der bereits eingeführte Terminus der "Spannung auf den Ausgang"[133] paßt zwar, beschreibt aber die konkrete Spannungsart, um die es mir hier geht, weniger direkt.

Interessiert sich ein Rezipient der beiden erwähnten Erzählungen für deren Ausgang, dann wird dieses Interesse im ersten Fall etwa durch die Frage »kann der Held die Bombe entschärfen (ohne daß sie explodiert)?« beschreibbar sein, im zweiten Fall jedoch durch die Frage »kann er die Bombe entschärfen, *bevor* sie explodiert/der Countdown abgelaufen ist?« Der Rezipient erhält also im zweiten Fall Anlaß zur Produktion von Spannung, die durch die Frage »Kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« beschrieben werden kann. Die Frist führt also zu einer spezifischen Ausprägung der Ob-Spannung. Wenn eine Frist - durchaus im alltagssprachlichen Sinn - darin besteht, daß etwas Bestimmtes bis zu einem bestimmten Zeitpunkt/vor Eintreten eines für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigten Ereignisses erreicht werden soll, dann sollte das Interesse am Ausgang einer derartigen Situation in Form dieser Frage beschreibbar sein.[134] - »Kann Rose Jack von seinen Handschellen befreien, bevor er ertrinkt?«, »Können die Rebellen den Todesstern zerstören, bevor dieser ihren Stützpunkt unter Beschuß nehmen kann?« etc.

Steigerung der Ob-Spannung durch diegetische Fristen?

Was läßt sich - ohne Durchführung einer empirischen Untersuchung - über Unterschiede in der Intensität des Ob-Spannungspotentials einer Erzählung mit und ohne Frist sagen? -

---

Zuschauers wird fokussiert, er bildet spezifische konkurrierende Hypothesen, die eindeutig positiv bzw. negativ besetzt sind." (Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95) - Dieser Zusammenhang gilt für die Rezeption von jeder Art von Zielverfolgung, nicht nur von solchen, die an eine Frist gebunden sind.

133 Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.15.

134 So schreibt z.B. auch Walter Dadek über die "berühmte »last minute rescue«-Szene" in *Die Geburt einer Nation*, daß es in ihr "darauf ankommt, ob die in der Blockhütte Belagerten der eindringenden schwarzen Meute zum Opfer fallen müssen oder ob die zur Rettung heranpreschende Kavalkade noch rechtzeitig eintreffen wird." (*Das Filmmedium*, S.162). Vale schreibt: "In meinem Drehbuch zum Film *Hurricane Carla* empfangen in einer Szene mehrere Schiffe den SOS-Ruf eines Fischkutters. Durch den sinkenden Kutter ist ihnen eine Frist für die Rettungsaktion gesetzt. Nun wäre es möglich, daß die Schiffe mehr Zeit benötigen, um die Überlebenden zu erreichen, als ihnen durch diese Frist gegeben ist. Die ganze Spannung konzentriert sich somit auf die Frage: Kann eines der Schiffe den Ertrinkenden rechtzeitig zu Hilfe eilen?" (Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, S.71f).

Ist die durch eine Erzählung mit Frist hervorgerufene und durch die Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« beschreibbare Ob-Spannung prinzipiell höher als die durch eine entsprechende Erzählung ohne Frist hervorgerufene und durch die Frage »kann x erreicht werden?« beschreibbare Ob-Spannung?

Fristen als (zusätzliches) Hindernis

"Zeitdruck kann den Konflikt erheblich verschärfen."[135] - "Time limits [...] put additional pressure on the protagonist."[136] - "Der Geprüfte muß nicht nur gegen die üblichen Widerstände, sondern auch noch gegen die verrinnende Zeit ankämpfen."[137] Der Schwierigkeitsgrad der Zielverfolgung erhöht sich aber nicht nur, weil nun weniger Zeit dafür zur Verfügung steht, sondern auch und vor allem, weil die Frist zu einer Reduktion der für die Lösung eines Problems zur Auswahl stehenden Lösungsmöglichkeiten führt - nur noch jene kommen in Frage, die zeitgerecht ausgeführt werden können. So könnte etwa im Fall der Bombenentschärfung ohne Frist der Bombenentschärfer alle möglichen Maßnahmen ergreifen - das Opfer an einen Ort bringen, wo keine anderen Personen gefährdet werden, aufwendige Gerätschaften, die ihm dienlich sein könnten anfordern etc. In der Variante mit Frist kommen diese Maßnahmen womöglich nicht in Frage - die Zeit reicht einfach nicht dafür, der Spezialist muß die Bombe hier und jetzt entschärfen. Durch die so bewirkten Erhöhungen des Schwierigkeitsgrads der Zielverfolgung wird der Anlaß für die Produktion von Ob-Spannung erhöht: "the addition of a time limit increases the apparent danger and intensifies audience interest"[138], "the time lock adds suspense to the basic conflict by adding a fight against time."[139] - Gegenüber der Variante ohne Frist wird ein erfolgreicher Abschluß der Zielverfolgung unwahrscheinlicher, und die höhere Unwahrscheinlichkeit des Erfolgs scheint mir die Frage, ob er doch noch eintreten kann, umso interessanter zu machen.

Ein Ausschnitt aus *Jurassic Park* mag dafür als Illustration dienen: Dr. Grant klettert einen Baum hoch, in den ein Wagen von einem Saurier von einer höher gelegenen Straße aus gestoßen wurde. In dem Wagen befindet sich der Junge Tim, den Grant nun dort herausholen möchte. Er schafft dies auch, doch während sie hinunterklettern wollen, beginnen die Äste, die das Fahrzeug in der Höhe halten, nachzugeben, sodaß die Klettertour nach unten zu einer regelrechten Verfolgungsjagd zwischen dem Auto, das

---

135 Hant, *Das Drehbuch*, S. 68.
136 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.65.
137 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.78.
138 Arijon, *Grammar of the Film Language*, S.484.
139 Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.7; vgl. auch Atchity, *Writing Treatments that Sell*, S.48, Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90, Horton, *Laughing Out Loud*, S.106,

schrittweise, von einem nachgebenden Ast zum nächsten, in die Tiefe fällt, und den hinabkletternden Menschen wird (1:12-15). Die Frist ist hier kein notwendiger Bestandteil der Handlungskette, sie könnte gestrichen werden, ohne daß dies irgendwelche Folgen für die weitere Handlung hätte - Tim und Grant hätten bloß eine Aufregung weniger im Jurassic Park erlebt. Das Auto hätte weiterhin an seiner Position im Baum hängen bleiben können, Tim und Grant würden nach unten klettern, es wäre immer noch schwierig, da Grant nicht schwindelfrei ist (Grant sagt dies zu sich selbst, bevor er den Baum hochzuklettern beginnt) und Tim stark verängstigt, doch die Szene wäre vermutlich weniger aufregend.

Entsprechend dieser Möglichkeit für den Autor, Fristen zu bestehenden Situationen einfach als zusätzliches Hindernis hinzuzufügen, sie auf die Situation >aufzusetzen<, schreibt Ballon von der Möglichkeit to "put a time limit on the action your character takes" bzw. "putting a time lock on the situation"[140]. Der Umstand, daß eine Frist auf eine Situation aufgesetzt werden kann, kommt auch in William Frougs Feststellung "Putting a deadline in your story may help, but it will not salvage a weak story"[141] zum Ausdruck.

Durch die hier wiedergegebenen Zitate wird der Eindruck erweckt, Fristen bzw. allgemeiner Zeitdruck wären prinzipiell nur in der Form eines *zusätzlichen* Hindernisses vorstellbar, das zu einem unabhängig davon bereits bestehenden Problem hinzukommt. Aber eine Frist kann auch das einzige Hindernis hinsichtlich einer Zielverfolgung sein. Es gibt Problemlösungsvorgänge, die ohne die Gegebenheit einer Frist gar nicht vorstellbar sind, da die Frist dem Problem, das gelöst werden soll, immanent ist. Ich schlage für diese Art von diegetischen Fristen daher die Bezeichnung »immanente Frist« vor - im Unterschied zu (einem Problem zusätzlich) »aufgesetzten Fristen«. Ein Beispiel für eine immanente Frist wäre etwa die Rettung aus einem sinkenden Schiff - die Passagiere und Besatzung eines Schiffs sollen rechtzeitig, bevor dieses in der Tiefe versinkt, auf ein anderes evakuiert werden. Wenn wir davon ausgehen, daß das Verlassen des Schiffs für sich genommen kein Problem darstellt - die Leute steigen in die Rettungsboote etc. - , dann wäre hier ohne die durch den Sinkvorgang hervorgebrachte Frist kein Problem gegeben. Ein Problem kommt dann einzig und allein dadurch zustande, daß der ansonsten völlig unproblematische Vorgang des Verlassens des Schiffs bis zu einem bestimmten, sehr nahe liegenden Zeitpunkt abgeschlossen sein muß. >Zieht< man hier die Frist von der Situation >ab<, dann gibt es kein Problem mehr - die Frist und nur diese ist das Problem.

Waxberg, *The Actor's Script*, S.51.

140 Ballon, *Blueprint for Writing*, S.67.

141 Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.103f.

Vor allem für immanente Fristen gilt: "Wenn das Ziel des Protagonisten an sich nicht schwer zu erreichen ist, dann wird mangelnde Zeit die Schwierigkeiten erhöhen und den Situationskonflikt verschärfen"[142]. Ob es sich >bloß< um eine »aufgesetzte« oder aber eine »immanente Frist« handelt, ob die Frist das einzige oder bloß ein zusätzliches Hindernis hinsichtlich einer Zielverfolgung ist - in jedem Fall erschwert sie diese Zielverfolgung und kann damit generell als eine Möglichkeit zur Steigerung des Ob-Spannungspotentials einer Erzählung bezeichnet werden. Das Ziel muß nicht nur erreicht werden, es muß auch noch innerhalb einer bestimmten Zeit erreicht werden. Die Erreichbarkeit des Ziels wird - aus diegetischer Perspektive beurteilt - unwahrscheinlicher und dadurch die Frage, ob es erreicht wird, wohl auch interessanter.

Da auf jede Art von Konflikt oder Problemlösungsvorgang, der nicht bereits zeitlich determiniert ist, auch noch Zeitdruck aufgesetzt werden kann, erscheint es mir unsinnig, diesen wie Schütte zur "Kategorie der Situationskonflikte"[143] zu rechnen und mithin von "Antagonistenkonflikten", bei denen dem Ziel des Protagonisten "eine andere Person entgegen" steht[144], zu unterscheiden. Denn auch bei einem derartigen Konflikt kann Zeitdruck auftreten. Schütte selbst führt als eine Variante des "Antagonistenkonflikts" eine Situation mit Zeitdruck an: "Eine mögliche Motivation [des Antagonisten] kann darin liegen, daß der Antagonist das gleiche Ziel verfolgt und deshalb verhindern will, daß der Protagonist es zuerst erreicht."[145] - Der Protagonist will etwas 'zuerst', also bevor der Antagonist es tut, erreichen, er agiert also unter Zeitdruck.

Intensivere Ankündigung der Auflösung

Bei Erzählungen mit Fristen wird im Gegensatz zu entsprechenden Varianten ohne Frist der Ausgang der Situation (als Ausgang und nicht etwa seine letztendlich eintretende Form) konkret angekündigt. Um bei den beiden oben erwähnten Beispielen mit der Bombenentschärfung zu bleiben: durch den Countdown am Zeitzünder, also die Frist, wird dem Rezipienten die Auflösung der Situation in naher Zukunft in Aussicht gestellt: spätestens wenn der Countdown abgelaufen ist, wird er erfahren, ob der Held das Problem noch rechtzeitig lösen konnte. In gewisser Weise erfolgt also bei der Variante mit Frist eine intensivere Ankündigung der Auflösung der Situation - "Once the clock starts ticking, the audience has been forewarned that at some point in the future they will encounter a resolution."[146] - Und diese intensivere Ankündigung könnte dem Rezipienten

142 Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.43.
143 Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.43.
144 Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.41.
145 Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.41.
146 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.164.

zum Anlaß für eine intensivere Produktion von Ob-Spannung werden. Dem entspricht auch Bordwells Behauptung, daß durch Fristen die Erwartungen des Rezipienten "upon the ongoing causal chain" fokussiert würden.[147] Tan meint:

> "Although closure continues to come closer and closer, the viewer still has no more than a suspicion concerning the likelihood that it will materialize in the present scene, or at some later point. As a rule the viewer is not able to form any more precise expectations concerning the moment at which closure will take place. One exception is the narrative procedure that depends on some kind of deadline. [...] if the narrative regulates the relationship between the time in the fictional world and the presentation time in a homologous manner, then the viewer will be able to provide expectations with a temporal index."[148]

Und Waxberg schreibt:

> "If you've ever been surfing through the several thousand cable channels looking for something to watch, and you see someone climbing a sheer cliff with a rope, and you then see that the strands of the rope are beginning to snap, don't you hesitate your surf for the few minutes it takes to see whether the climber makes it before the rope snaps?"[149]

Es ist zu erwarten, daß die Auflösung des Problems in den nächsten Minuten, wenn nicht Sekunden gezeigt wird, also ein Anlaß, beim 'surfing throug the channels' >hängenzubleiben<. Käme dann jedoch noch vor der Auflösung zu diesem wortwörtlichen ein dramaturgischer Cliffhanger[150] hinzu, würde also der narrative Fokus für vom Rezipienten nicht vorhersehbare Zeit auf einen anderen Handlungsstrang verlagert, dann würde er womöglich weitersurfen.

Gelegentlich werden in der Literatur auch noch andere Gründe für die vermutliche spannungssteigernde Wirkung von Fristen angeführt: "By compressing time, screenwriters place pressure on their characters, forcing them to act and thereby maintaining dramatic tension."[151] Diese Aussage impliziert, daß Spannung durch das Zeigen von handelnden Figuren als solches aufrecht erhalten werden kann. Und dies würde wiederum implizieren, daß es hinsichtlich des Spannungspotentials einer Erzählung völlig egal wäre, was Figuren in einer Erzählung tun, Hauptsache, sie tun irgend etwas. Ich denke, ich kann hier als common sense voraussetzen, daß dies nicht der Fall ist. Armers Aussage trifft lediglich insofern zu, als bei bestimmten Anordnungen durch die Frist *motiviert* wird, warum eine Figur ein bestimmtes, schon länger bestehendes Problem *gerade jetzt* zu

---

147 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.207, seltsamerweise bezieht sich Bordwell hier aber nur auf "explicit deadlines" - vgl. dazu S.135 meiner Arbeit.

148 Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.115f.

149 Waxberg, *The Actor's Script*, S.51.

150 "A term used to describe [...] a scene from a film that leaves the fate of a character hanging in the balance." Blandford/Grant/Hillier, *The Film Studies Dictionary*, S.48.

151 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.

lösen versucht.

Howard und Mabley meinen, diegetische Fristen "can help intensify a scene or sequence by shortening it, making it more dramatic and focused."[152] Die Autoren meinen also, daß Fristen dabei helfen können, eine Szene zu verkürzen und ihr dadurch mehr Dramatik zu verleihen. Mir scheint aber geradezu das Gegenteil zuzutreffen: Durch das Hinzukommen einer Frist wird die Szene dramatischer und rechtfertigt daher eine erzählzeitlich umfangreichere Ausarbeitung. Anhand einer Szene in *Krieg der Sterne* läßt sich das illustrieren: Luke, Han, Leia und Chewbacca sind in einer hydraulischen Müllpresse gefangen, die sich nun langsam zu schließen beginnt und die sie mithilfe von R2D2 noch rechtzeitig zu stoppen versuchen (1:18-21). Luke versucht C3PO und R2D2 rechtzeitig über Funk zu erreichen, mehrmals wird zwischen den beiden Figurengruppen hin- und hergeschnitten, bis der Kontakt endlich hergestellt ist und R2D2 die Presse gerade noch rechtzeitig abschalten kann.[153] Ohne die Frist wäre die Szene in der Müllpresse wohl um einiges weniger interessant - es ginge lediglich darum, aus ihr wieder herauszugelangen, man könnte nicht zeigen, wie die Figuren die Presse mit eigener Kraft zu stoppen versuchen, hektisch auf die Müllberge klettern etc., auch ein so häufiges Alternieren der Narration zwischen der Presse und den beiden Robotern wäre wohl nicht gerechtfertigt, kurz: die Szene im Müllraum wäre ohne die Frist vermutlich um einiges kürzer.

Ob-Hypothesen

Entsprechend der Anregung zur Produktion einer bestimmten Form von Ob-Spannung, können diegetische Fristen den Rezipienten vermutlich auch zur Bildung einer bestimmten Art von Hypothesen anregen: "The device of the deadline asks the viewer to construct forward-aiming, all-or-nothing causal hypotheses: either the protagonist will achieve the goal in time or he will not."[154] Pfister schreibt, daß eine diegetische Frist "immer neue Hypothesenbildungen über die Chancen für einen erfolgreichen Abschluß des Vorhabens in Gang setzt"[155] und Droese meint, daß durch sie "der Prozeß der Hypothesenbildung auf der kognitiven Ebene gesteigert" wird[156]. Keiner der Autoren belegt seine Behauptung, aber es erscheint mir naheliegend, daß ein Rezipient, der sich für den Ausgang einer Zielverfolgung interessiert, auch Hypothesen darüber aufstellt. Allerdings würde ich eher mit Pfister formulieren, daß der Rezipient vermutlich

---

152 Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.36.
153 Vgl. auch S.225ff.
154 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.165; vgl. auch Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45f u. S.66.
155 Pfister, *Das Drama*, S.145.
156 Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54.

Hypothesen über die *Chancen* bildet und weniger im Sinne von 'the protagonist will achieve the goal in time or he will not'. Ich denke, diese Hypothesen lauten eher »das könnte sich noch ausgehen« bzw. »das wird sich jetzt eher nicht mehr ausgehen« und nicht »das geht sich noch aus« bzw. »das geht sich nicht mehr aus«.

Jedenfalls läßt sich meines Erachtens formulieren: Diegetische Fristen geben ihren Rezipienten auch Anlaß zur Bildung von Hypothesen darüber, ob sich etwas Bestimmtes noch innerhalb der Frist ausgeht. Dem bereits vorgeschlagenen Begriff der Ob-Spannung entsprechend schlage ich dafür die Bezeichnung »Ob-Hypothese« vor.

Ob-Hypothesen und Ob-Spannung stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander: Die Formulierung von Ob-Hypothesen impliziert die Produktion von Ob-Spannung, m.a.W.: der Umstand der Formulierung einer Ob-Hypothese über den Ausgang einer Situation durch den Rezipienten zeugt davon, daß er sich für den Ausgang interessiert, also Ob-Spannung empfindet. Allerdings kann die Ob-Spannung, auf deren Grundlage die Ob-Hypothese überhaupt erst formuliert wurde, durch den Inhalt der Ob-Hypothese zumindest teilweise wieder gelöst werden: wenn das Ergebnis der Hypothesenbildung darin besteht, daß sich der Rezipient sicher ist, daß sich etwas ausgehen wird, wird dies sein Interesse daran, ob es sich noch ausgeht, verringern.[157]

Umgekehrt erscheint es mir zwar denkbar, daß man sich für den Handlungsverlauf interessiert, also Ob-Spannung empfindet, ohne darüber zugleich auch Hypothesen aufzustellen, doch das Formulieren von Hypothesen bezüglich des Ausgangs einer (durch eine Frist geprägten) Situation ist ein wesentlicher Aspekt des Verstehens derselben: Der Rezipient versteht z.B., wie groß eine (durch eine Frist) drohende Gefahr ist, indem er die Wahrscheinlichkeit ihres Eintretens abschätzt. Vale meint: "Im Unterbewußtsein wägt jeder Zuschauer das Für und Wider der Erfolgschancen ab." Und er bezeichnet diesen Vorgang als einen "instinktiv ablaufenden Prozeß".[158]

Wie-Spannung

Der Rezipient einer Zielverfolgung erhält durch diese nicht nur Anlaß, sich für ihren Ausgang zu interessieren, sondern auch für ihren Gang, für ein Interesse an der Frage, *wie* die jeweilige Figur dieses Ziel zu erreichen versucht bzw. erreicht. Dieser Zusammenhang gilt dementsprechend auch für alle Zielverfolgungen, die unter Zeitdruck erfolgen. Das Ausgangsbeispiel, die Erzählung von der Bombenentschärfung unter Zeitdruck, gibt etwa für ein Interesse an der Frage: »Wie wird/will der Held es anstellen,

---

157 Vgl. S.102f.

die Bombe noch rechtzeitig zu entschärfen?« Anlaß.

Entsprechend der Ob-Spannung, die typischerweise durch eine Entscheidungsfrage beschreibbar ist, kann dieses Interesse jeweils durch eine Modal- oder Verfahrensfrage, eine mit »wie« zu formulierende Frage beschrieben werden. Dementsprechend bietet es sich an, diese Spannungsart als »Wie-Spannung« oder auch »Modalspannung«, da sie aus einem Interesse am Modus einer Problemlösung oder Zielverfolgung resultiert, zu bezeichnen. Zwar kann auch das Interesse am Ausgang einer Zielverfolgung durch eine mit »Wie« formulierte Frage beschrieben werden (»wie geht die Sache aus?«), doch diese Frage beschreibt das betreffende Interesse bereits wesentlich weniger konkret als die Entscheidungsfrage »Kann das Ziel erreicht werden?«. Peter Pütz schlägt den Begriff der "Wie-Spannung" für jene Spannungsart vor, die "vom Wissen des Publikums aus[geht]" und es nur fragen läßt, "*wie* das bekannte Ende zustande kommt."[159] Aber Anlaß zur Produktion von Spannung, die sich darauf bezieht, *wie* etwas zustande kommt, besteht auch dann, wenn ein 'Ende', ein bestimmter Ausgang nur angekündigt oder als Möglichkeit angedeutet wird, wie das bei einer Erzählung von einer Figur, die ein bestimmtes Ziel erreichen will, typischerweise der Fall ist: Die Erzählung von der Absicht der Figur gibt Anlaß zu einem Interesse daran, *wie* sie diese Absicht zu verwirklichen gedenkt. - Pütz selbst bringt dafür

> "ein Beispiel aus Goldonis 'I rusteghi' ('Herren im Haus'): Am Ende des zweiten Aktes versichert Felice, sie werde ihren Fehler wiedergutmachen. Auf Riccardos Frage, wie sie vorzugehen gedenke, erwidert sie: 'Sag ich das Wie, ist die Komödie aus'."[160]

und widerspricht damit seiner oben zitierten definitorischen Aussage: hier ist das Ende noch nicht 'bekannt', eine Figur gibt lediglich eine Absicht bekannt, kündigt eine Zielverfolgung an.

Pütz' Äußerung ist aber ein Hinweis darauf, daß bei einem vorhersehbaren bzw. bereits bekannten Ausgang einer Situation, wenn also kein Grund für die Produktion von Ob-Spannung besteht, der Aspekt der möglicherweise hervorgerufenen »Wie-Spannung« dramaturgisch besonders relevant ist. Der Ausgang kann z.B. aus Gründen der dramaturgischen Konvention vorhersehbar sein - der Rezipient kann davon überzeugt sein, daß der Held nicht sterben und die Frist einhalten können wird, weil der Film eben erst angefangen hat, aber dennoch daran interessiert sein, *wie* der Held das Problem löst. Oder der Ausgang kann bekannt sein, weil von allgemein bekannten historischen Ereignissen erzählt wird. So dürften z.B. so gut wie alle Rezipienten von *Titanic* (1997)

---

158 Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, S.180.
159 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.15.

vorab gewußt haben, daß die Besatzung des titelgebenden Schiffs jene Frist, von der in diesem Film von 1:33 bis 1:36 erzählt wird, nicht einhalten können wird - daß die Titanic trotz eingeleiteter Ausweichmanöver mit dem Eisberg kollidieren wird. Dennoch gibt diese Sequenz Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung. - Wie reagieren die Männer im Krähennest auf die erste Sichtung des Eisbergs? Was genau unternimmt die Besatzung, um das Unglück noch zu verhindern? Wie verhalten sich die Figuren unter diesem Zeitdruck?

Pütz' Aussage "Kennt der Zuschauer den 'Ausgang', dann wird er den Weg dorthin mit um so größerer Aufmerksamkeit verfolgen."[161] halte ich zwar für unwahrscheinlich. - Ich glaube nicht, daß die Wie-Spannung prinzipiell stärker ist, wenn der Ausgang bekannt ist. Aber es läßt sich jedenfalls schreiben, daß im Fall eines bekannten oder vorhersehbaren Ausgangs kein Anlaß zur Produktion von Ob-Spannung mehr besteht und daher dem Wie-Spannungspotential entscheidende dramaturgische Bedeutung zukommt.

In diesem Zusammenhang kann auch gleich die Frage nach dem Verhältnis von Ob- und Wie-Spannung beantwortet werden: Offensichtlich impliziert weder das Vorhandensein von Ob-Spannung die gleichzeitige Gegebenheit von Wie-Spannung noch umgekehrt: Ein Rezipient kann also daran interessiert sein, *ob* eine Figur ein bestimmtes Ziel noch rechtzeitig erreichen wird und zugleich daran, *wie* sie das anstellen will, muß dies aber nicht. Z.B. wird nur ein geringer Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung bestehen, wenn überhaupt nur eine Lösungsmöglichkeit in Frage kommt oder wenn die Figur bereits erkennen lassen hat, wie sie das Ziel zu erreichen gedenkt. Und umgekehrt kann ein Rezipient daran interessiert sein, *wie* eine Figur ein bestimmtes Ziel noch rechtzeitig erreichen will, ohne zugleich Ob-Spannung in bezug auf den Ausgang der Zielverfolgung zu empfinden. - Das Interesse am *Wie* impliziert zwar ein Interesse daran, *ob* die letztendlich gewählte Methode zum Erfolg führen wird, doch dieses Interesse kann wie gesagt bereits vorab befriedigt worden sein.

Ein auffallender Unterschied zwischen Ob- und Wie-Spannung ist auch, daß die Ob-Spannung erst am Endpunkt der entsprechenden Episode, bei der Auflösung der entsprechenden Situation gelöst wird, während das der Wie-Spannung entsprechende Interesse typischerweise bereits im Verlauf der Episode, etwa der Erzählung von einer Frist und einer an sie gebundenen Zielverfolgung, befriedigt wird.

Auch Erzählungen von Zielverfolgungen, die nicht unter Zeitdruck erfolgen, geben dem

---

160 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.15/Goldoni, *Herren im Haus*, II, 14.
161 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.15.

Rezipienten Anlaß für die Produktion von Wie-Spannung, die etwa im Fall der Erzählung von der Bombenentschärfung ohne Frist durch die Frage »Wie wird/will der Held es anstellen, die Bombe zu entschärfen?« beschreibbar wäre. Aber durch die Frist erhält die Zielverfolgung einen höheren Schwierigkeitsgrad - zur Aufgabe der fachgerecht zu entschärfenden Bombe kommt noch hinzu, daß es schnell geschehen muß. Dementsprechend wird die Frage »wie der Held das wohl schaffen will« vermutlich noch interessanter. Außerdem ist auf einer Figur lastender Druck nach Meinung vieler Autoren ein gutes Mittel, um Figuren interessanter zu gestalten: "People reveal their true selves under pressure."[162] - Die Hinzufügung von Zeitdruck ist eine Möglichkeit für den Autor, den auf einer Figur lastenden Druck zu erhöhen. Und das Interesse daran, *wie* die Figur auf den (Zeit-)Druck reagiert, ist eine Variante von Wie-Spannung.

Wie-Hypothesen

Wie im Fall der Ob-Spannung können diegetische Fristen auch zu einer der Wie-Spannung entsprechenden Hypothesenbildung anregen. - Der Rezipient kann zusätzlich zu seinem bloßen Interesse an der Frage »wie eine Figur ihr Ziel noch rechtzeitig zu erreichen gedenkt« auch Hypothesen darüber aufstellen. Analog zum Terminus »Ob-Hypothese« schlage ich dafür die Bezeichnung »Wie-Hypothese« vor.

Das hierarchische Verhältnis von Wie-Spannung und Wie-Hypothesen entspricht dem von Ob-Spannung und Ob-Hypothesen: Die Bildung von Wie-Hypothesen impliziert die Produktion von Wie-Spannung - das Aufstellen von *Hypothesen* darüber, wie eine Figur eine bestimmtes Problem (rechtzeitig) lösen wird, impliziert ein *Interesse* daran, wie die Figur das Problem (rechtzeitig) lösen wird. Genaugenommen implizieren Wie-Hypothesen außerdem die Produktion einer speziellen Form von Ob-Spannung, die sich nicht auf den Ausgang der Situation bezieht sondern darauf, *ob* die Figur das Problem wie vom Rezipienten vermutet lösen wird.

Umgekehrt schließt aber das Vorhandensein von Wie-Spannung die Existenz von Wie-Hypothesen nicht zwangsläufig mit ein. - Ein Rezipient kann daran interessiert sein, wie eine Figur ein Problem (rechtzeitig) lösen wird, ohne deswegen auch Hypothesen darüber aufstellen zu müssen.

Die Existenz von Wie-Hypothesen impliziert desweiteren die Existenz von Ob-Spannung, sofern das entsprechende Interesse durch die Erzählung nicht bereits befriedigt wurde.

---

162 Rubie, *The Elements of Storytelling*, S.42; vgl. z.B. auch Armer, *Writing the Screenplay*, S.41 u. 90, Seger, *Making a Good Script Great*, S.77, Swain/Swain, *Film Scriptwriting*, S.126, Trottier, *The Screenwriter's Bible*, S.122.

Wenn der Rezipient Vermutungen darüber anstellt, auf welche Weise die durch eine Frist gegebene Bedrohung noch rechtzeitig abgewendet werden könnte, dann wird er nicht nur wissen wollen, ob es tatsächlich auf diese Weise geschieht (Wie-Spannung bzw. Ob-Spannung in bezug auf das Eintreten dieser Lösungsvariante), sondern auch, ob diese Variante auch tatsächlich Erfolg hat (Ob-Spannung auf den Ausgang der Situation) - soferne er darüber nicht bereits aufgeklärt wurde.

Das Aufstellen von Wie-Hypothesen schließt nicht aus, daß nicht auch noch eine Ob-Hypothese aufgestellt wurde. Es erscheint mir sogar naheliegend, daß der Rezipient, wenn er schon Vermutungen darüber anstellt, wie das Problem gelöst werden wird, auch darüber spekuliert, ob diese Methode Erfolg zeitigen wird. Wird die betreffende Ob-Hypothese also auf der Basis einer Vermutung über die Verlaufsvariante aufgestellt, dann schließen Wie- und Ob-Hypothesen einander weder aus noch implizieren sie einander. Wird die Ob-Hypothese allerdings auf der Basis von Wissen über die tatsächliche Verlaufsvariante, also etwa die von der Figur gewählte Vorgangsweise, aufgestellt, dann schließt ihr Vorhandensein das einer Wie-Hypothese aus - der Rezipient weiß ja bereits, *wie* die Sache ablaufen soll und hat auf der Basis dieses Wissens Vermutungen darüber angestellt, *ob* sich das so noch ausgehen wird.

Wie-besser-Hypothesen

Allerdings ist hier noch eine weitere Variante von Wie-Hypothesen zu erwähnen, die nicht darin bestehen, daß der Rezipient vermutet, wie eine Figur ein bestimmtes Problem lösen wird, wie sie sich verhalten wird, sondern darin, daß der Rezipient das bereits weiß, aber eine Vorstellung davon hat, wie das betreffende Problem *besser/effizienter/rascher* etc. zu lösen wäre. Er kann z.B. bereits wissen, daß eine Figur eine Bombe durch Zertrümmerung unschädlich machen will und der Meinung sein, daß diese Methode nicht zum Erfolg führen wird, daß es besser wäre, irgendwelche Kabel zu durchtrennen. Ich werde diese Art von vom Rezipienten in bezug auf die Diegese angestellten Vermutungen »Wie-besser-Hypothesen« nennen, um ihre Ähnlichkeit mit den Wie-Hypothesen hervorzuheben - auch sie sind eine Art von Vermutung in bezug auf den Verlauf der Diegese. Aber ganz im Gegensatz zu den zuvor behandelten Wie-Hypothesen können sie nur auf der Basis eines bereits vorhandenen Wissens um den von einer Figur gewählten Verhaltensmodus aufgestellt werden, der Rezipient kann »es« nur dann »besser wissen« als die Figur, wenn er bereits weiß, was sie tun wird oder tut. Man könnte auch schreiben: Das von der Figur an den Tag gelegte Verhalten widerspricht den Wie-Hypothesen des Rezipienten, wodurch diese zu Wie-besser-Hypothesen werden.

Auch solche Wie-besser-Hypothesen implizieren in gewisser Weise Wie- oder Modal-

Spannung. Obwohl der Rezipient hier bereits weiß, wie die Figur das Problem lösen will, impliziert seine abweichende Ansicht darüber wohl ein gewisses Interesse daran, wie sie letztendlich vorgehen wird, ob sie ihre Methoden nicht doch noch überdenken wird. Die letzte Formulierung läßt wiederum[163] evident werden, daß Wie-Hypothesen, also auch Wie-besser-Hypothesen stets eine spezielle Form von Ob-Spannung implizieren, die sich nicht auf den Ausgang der gesamten Situation bezieht, sondern darauf, ob die vermutete bzw. für besser gehaltene Verlaufsvariante eintreten wird. Darüberhinaus implizieren Wie-besser-Hypothesen tendenziell negative Ob-Hypothesen in bezug auf den Ausgang der Situation. - Die Überzeugung des Rezipienten, daß eine andere Verhaltensweise besser ist, wird vor allem aus der Ansicht resultieren, daß die von der Figur tatsächlich gewählte nicht erfolgreich sein wird. Und der Rezipient wird daran interessiert sein, ob er mit dieser seiner Einschätzung recht hatte und es tatsächlich besser gewesen wäre, sich anders zu verhalten, also auch Ob-Spannung in bezug auf den Ausgang der Situation empfinden.

Warum-Spannung

Eine weitere Spannungsart, die wie die Ob- und Wie-Spannung für eine bestimmte Art von Interesse steht, habe ich hier noch nicht erwähnt: Das Interesse am Grund für einen Zusammenhang, daran, *warum* etwas so ist, wie es ist. Diese Spannungsart kann sich selbstverständlich auch in bezug auf diegetische Fristen ergeben: Die Information über den Grund, warum jemand dem Opfer eine Zeitbombe auf den Körper geheftet hat, kann dem Rezipienten (zunächst) vorenthalten werden und dieser sich dadurch zu einem Interesse genau daran veranlaßt sehen. Oder das Opfer kann sich in Anbetracht der sie bedrohenden Frist in einer Weise verhalten, die den Wie-Hypothesen des Rezipienten widerspricht, wodurch diese zu Wie-besser-Hypothesen werden, aus denen wiederum ein Interesse am Grund für diesen Widerspruch resultieren kann, also ein Interesse daran, *warum* die Figur sich so eigenartig verhält.

Dieser Zusammenhang gilt allerdings für Anordnungen mit wie ohne Fristen gleichermaßen: Wird dem Rezipienten die Information über das Motiv für eine wichtige Handlung vorenthalten, erhält er Anlaß, genau daran interessiert zu sein, egal ob diese Handlung in Zusammenhang mit einer Frist steht oder nicht.

Empathie

Faßt man den Begriff der Spannung weit genug, dann habe ich bis jetzt eine wichtige Form von Spannung, zu deren (gesteigerter) Produktion diegetische Fristen ebenfalls

---

163 Vgl. S.38.

Anlaß geben, noch nicht beschrieben - die empathischen Empfindungen des Rezipienten, sein >emotionales Engagement< für eine bestimmte Figur, seine >emotionale Involviertheit in das Geschehen<, seine oft als >Identifikation mit einer Figur< bezeichnete[164] emotionale Befindlichkeit. Typische Beispiele dafür wären, daß der Rezipient fürchtet, einer Figur könnte etwas Bestimmtes, durch die Erzählung als Möglichkeit Angekündigtes zustoßen oder etwa hofft, daß sie ein bestimmtes von ihr verfolgtes Ziel erreichen möge. Ich werde hier nicht näher auf die Diskussion über die korrekte Bezeichnung dieses Phänomens[165] eingehen und halte mich an den von Zillmann vorgeschlagenen Terminus "Empathy"[166] bzw. Empathie.

Diese Art von Spannung scheint mir am treffendsten weniger durch eine Frage beschreibbar als durch einen Ausrufungssatz. Fürchtet der Rezipient z.B. um eine Figur, die mit einer anderen kämpft, dann scheint mir diese Empfindung etwa durch den Satz »Hoffentlich geschieht ihr nichts!« beschreibbar. Das emotionale Engagement könnte aber auch konkretere Ausformungen haben und in Verbindung mit der Formulierung einer Wie-besser-Hypothese den Charakter einer Aufforderung an die Figur erhalten: »Diesen Kampf überlebst du nicht, also lauf weg!« oder »Greif' ihn doch von hinten an!« etc. - Ich schlage für diese Form von Empathie die Bezeichnung »Wie-besser-Empathie« vor.

Der empathische Rezipient ist also nicht bloß auf etwas gespannt, er will nicht nur etwas Bestimmtes über die Diegese erfahren, sondern er will sogar, daß die Erzählung einen bestimmten Verlauf nimmt und daher natürlich auch erfahren, ob dieser auch eintreten wird. Damit ist bereits die Frage nach dem hierarchischen Verhältnis von Empathie und den zuvor beschriebenen Spannungsarten berührt: Die Existenz von Empathie impliziert das Vorhandensein von Ob-Spannung: Insoferne der Rezipient etwa fürchtet oder hofft, daß etwas Bestimmtes in der Diegese geschehen oder nicht geschehen möge, ist er zwangsläufig auch daran interessiert, *ob* dieses Bestimmte geschehen wird. Umgekehrt impliziert jedoch Ob-Spannung in bezug auf einen bestimmten Zusammenhang nicht Empathie: Der Rezipient kann auch gespannt darauf sein, ob eine Sache so oder so ausgeht, ohne dabei eine der beiden Varianten für eine Figur zu erhoffen oder zu befürchten. Es scheint mir zwar naheliegend, daß ein Empathie empfindender Rezipient auch Wie-Spannung produziert - wenn er um eine Figur fürchtet, dann wird er vermutlich auch daran interessiert sein, *wie* sie der Gefahr entgehen wird, und wenn er Hoffnungen im Sinne der von ihr verfolgten Ziele hegt, dann wird er wahrscheinlich auch daran

---

164 Vgl. Zillmann, "Mechanisms of Emotional Involvement with Drama" S.34-39.
165 Vgl. dazu etwa Vorderer, '"Spannung ist, wenn's spannend ist"', S.332ff.
166 Vgl. etwa Zillmann, "Empathy" u. Zillmann, "Mechanisms of Emotional Involvement with Drama".

interessiert sein, *wie* sie dieses Ziel erreichen will. Aber eine zwangsläufige Verbindung zwischen Empathie und Wie-Spannung scheint mir nur im Fall von Wie-besser-Empathie zu bestehen, wenn also der Rezipient die adäquate Lösung des gegebenen Problems bereits zu kennen meint und hofft, daß diese gewählt wird. In diesem Fall impliziert die Empathie sogar die Existenz einer Wie-besser-Hypothese: Wenn etwa der Rezipient Empathie in Form der konkreten Aufforderung »Lauf schnell weg!« empfindet, dann basiert diese Aufforderung ja auf der Hypothese, daß es besser wäre, wegzulaufen. Und wie bereits erörtert[167] implizieren Wie-besser-Hypothesen auf ihr Zutreffen bezogene Ob-Spannung und in gewissem Ausmaß auch Wie-Spannung, negative Ob-Hypothesen in bezug auf den Ausgang der Situation und darauf bezogene Ob-Spannung.

Durch eine diegetische Frist wird dem Rezipienten Anlaß zur Produktion einer *bestimmten Form* von Empathie gegeben. Anhand meiner beiden Musterbeispiele läßt sich das veranschaulichen: Empfindet der Rezipient überhaupt Empathie in Form von Hoffnung für den Bombenentschärfer und das Opfer, dann wird diese im Fall der Variante ohne Frist etwa durch den Satz »Hoffentlich explodiert die Bombe nicht und kann entschärft werden!« beschreibbar sein, im Fall der Variante mit Frist jedoch durch den Satz »Hoffentlich kann die Bombe *noch rechtzeitig* entschärft werden!«

Aufgrund der gegenüber der Variante ohne Frist erhöhten Wahrscheinlichkeit eines Mißerfolgs gibt die Variante mit Frist ihrem Rezipienten Anlaß, mehr Angst um die bedrohten Figuren zu haben und intensiver auf einen Erfolg zu hoffen, also zu intensiveren empathischen Empfindungen. Und da Empathie und Ob-Spannung in einem direkten hierarchischen Zusammenhang stehen, wird mit der Empathie auch die Ob-Spannung steigen: Je intensiver ein Rezipient hofft, daß eine Figur eine bestimmte Frist noch einhalten kann, umso intensiver wird er auch wissen wollen, *ob* sie das noch schafft. Und soferne er noch nicht weiß, *wie* sie das versuchen will, wird er auch daran umso mehr interessiert sein.

Berman beschreibt die empathischen Empfindungen nur sehr ungenau, wenn er meint "A deadline intensifies a sense of urgency."[168] Warum schreibt er von Intensivierung und nicht von Hervorbringung, wodurch wird das Gefühl hervorgebracht, wenn es durch die 'deadline' lediglich intensiviert wird? Klarer drückt sich da schon Giannetti aus, wenn er behauptet: "To add urgency to the conflict, filmmakers sometimes include some kind of deadline, thus intensifying the emotion."[169] Auch Droese meint, daß "durch die

---

167 Vgl. S.40.
168 Berman, *Fade In*, S.61.
169 Giannetti, *Understanding Movies*, S.329.

Terminierung eines Vorhabens [...] die Emotionen der Zuschauer erheblich intensiviert" werden können.[170] Und Armer meint, daß mithilfe von "limited time frames [...] audience anxiety" erzeugt werden kann.[171]

McDougal meint, "most of us" würden "the illusion of simultaneity" akzeptieren, die durch eine parallelmontierte Präsentation einer Deadline-Situation hervorgerufen wird, "because of our emotional involvement",[172] aber es muß offensichtlich genau umgekehrt sein: Aufgrund der konkreten Ausgestaltung der Parallelmontage verstehen wir, daß die beiden Handlungen gleichzeitig geschehen, daß etwa die rettende Kavallerie anrückt, während die Siedler mit den Indianern kämpfen (um bei McDougals Beispiel "settlers under attack by Indians, with the Cavalry simultaneously riding to the besieged fort" zu bleiben) - wir verstehen das, weil wir vielleicht zuvor erfahren haben, daß ein Abgesandter der Siedler der Kavallerie berichtet, daß das Fort belagert wird. Und auf der Grundlage dieses Verständnisses kann jenes "emotional involvement" entstehen, deren Konsequenzen McDougal in der Folge beschreibt: "we move to the edges of our seats"[173].

Howard und Mabley meinen: "Time frame is a device the storyteller uses to help the audience store up its emotional energy for the important moments by letting them know there is a deadline or some moment when a crucial action must be completed"[174]. Aber ist der Rezipient tatsächlich daran interessiert, seine emotionale Energie zu speichern, aufzusparen? Es kann wohl davon ausgegangen werden, daß ein Rezipient populärer Erzählungen Spannung und emotionales Engagement sucht, also an emotionaler Verausgabung interessiert ist. Und gerade durch das Exponieren einer Frist wird ihm dazu Anlaß gegeben: er kann anfangen, sich (verstärkt) Sorgen zu machen, ob die betreffende Figur ihr Ziel wohl - noch - erreichen wird, für sie (verstärkt) zu hoffen etc. Er erhält diesen Anlaß bereits in dem Moment, da er erfährt, daß eine Frist besteht.

Dramaturgische Veränderung einer Situation durch >exogenen< Zeitdruck

Diegetische Fristen können vom Autor auch benutzt werden, um Situationen, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Frist stehen, durch den nunmehr bestehenden Zeitdruck >anzuspannen<, die Stimmung einer Situation zu verändern. So erklärt etwa in *Twister* Melissa ihrem Verlobten Bill genau in dem Moment, daß sie ihn verlassen wird,

---

170 Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54.
171 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.
172 McDougal, *Made into Movies*, S.328.
173 McDougal, *Made into Movies*, S.328.
174 Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.36.

als dieser gerade aufbrechen will, um jemandem rechtzeitig vor einem herannahenden Tornado zu Hilfe zu eilen (1:13f). Die Szene bekommt so etwas von dem Spannungspotential der Frist >ab<. Bills Gespräch mit Melissa wird zu einem Hindernis hinsichtlich seines an eine Frist gebundenen Ziels, der anderen Figur zu Hilfe zu eilen.

Durch eine derartige Anordnung wird zum einen Anlaß für die Produktion von Wie-Spannung gegeben, für ein Interesse an der Frage: Wie wird sich die Figur in dieser angespannten Situation, hin- und hergerissen zwischen zwei womöglich gleichermaßen wichtigen Dingen, verhalten?

Und dieses Hin- und Hergerissensein der Figur, die wortwörtliche Spannung, unter der sie steht, gibt dem Rezipienten Anlaß für die Produktion einer Form von Empathie, die ich bisher noch nicht beschrieben habe: Sie ist nicht so sehr durch einen Ausrufungssatz, eine Befürchtung oder Hoffnung wie etwa »Hoffentlich gelingt das noch rechtzeitig!« beschreibbar, der Rezipient kann hier vielmehr dieses Hin- und Hergerissensein, die innere Anspannung der Figur nachempfinden, am ehesten vielleicht noch beschreibbar durch einen Ausdruck von Ratlosigkeit: »Was soll ich tun?«.

Weitere Beispiele für die Veränderung von Situationen durch >exogenen< Zeitdruck:

- *Forrest Gump* (0:37f): Jenny hält während eines Gesprächs mit Forrest ein Auto an, um mitgenommen zu werden. Der Fahrer fordert sie auf einzusteigen. Da teilt ihr Forrest noch rasch mit, daß er nach Vietnam geschickt werde. Jenny gibt ihm Verhaltensratschläge für Vietnam, die als Ausdruck ihrer Sorge um ihn interpretiert werden können. Der Fahrer wartet. Dieser nicht sehr dominante, jedenfalls nicht im Zentrum der Handlung stehende Zeitdruck scheint mir dennoch die Wirkung der Szene - zumindest für einen Empathie für Forrest empfindenden Rezipienten - zu verändern.
- *The Astronaut's Wife* (0:03f): Astronaut Spencer (Johnny Depp) ruft seine Frau Jillian (Charlize Theron) vom Weltall aus an. Während des Gesprächs schaltet sich immer wieder ein Mann des NASA-Kontrollzentrums ein, um anzugeben, wieviel Sekunden an zur Verfügung stehender Gesprächszeit noch verbleiben. Es deutet nichts darauf hin, daß Spencer seiner Frau etwas Wichtiges sagen will und sich das nicht ausgehen könnte - er wollte einfach nur mit ihr plaudern. Dennoch verändert der Countdown die Situation - der Rezipient erhält wohl verstärkt Anlaß für ein Interesse daran, was die beiden in den wenigen noch verbleibenden Sekunden einander sagen werden.

In diesem Zusammenhang kann wohl auch eine Beobachtung von Hurley erwähnt werden: "imperilment scenes of dangling, pursuit, and deadline pressures enhance

romantic attraction."[175] Sie scheint mir insoferne zuzutreffen, als gemeinsam durchlebte Gefahr Menschen aneinander binden kann. Wie Hurleys Formulierung bereits nahelegt, gilt dieser Zusammenhang aber für jede Art von Gefahr, nicht nur für gefährliche Fristen. In dramaturgischer Hinsicht ergibt sich daraus, daß auch die durch Fristen gegebene Gefahr vom Autor dazu verwendet werden kann, das Entstehen emotionaler Bindungen zwischen Figuren besser zu motivieren.

Sind diegetische Fristen eine Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung?

Nach meinen Erörterungen über die verschiedenen Arten von Spannung, die durch dieses Element hervorgerufen bzw. verstärkt werden können, erscheint es mir angebracht, hier noch einmal darauf hinzuweisen, daß mit diegetischen Fristen zwar Spannungspotentiale in Erzählungen geschaffen bzw. verstärkt werden können, diese jedoch keine Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung bei der Rezeption von Erzählungen sind. Ich erinnere hier zunächst daran, daß Spannung nicht nur durch Aspekte der Diegese hervorgerufen werden kann - der Rezipient kann auch gespannt darauf sein, wann in einem Film der nächste Schnitt erfolgt, wie eine bestimmte Kamerabewegung endet, worin die »Aussage« besteht, die der Autor mit der Erzählung machen wollte (was er uns damit »eigentlich« sagen wollte) etc. Aber diegetische Fristen sind offensichtlich auch nicht das einzige diegetische Element, durch das dem Rezipienten Anlaß zur Produktion von Spannung gegeben wird, die Gegenüberstellung meiner beiden Musterbeispiele - die Bombenentschärfung mit und ohne Zeitdruck - sollte dies bereits ausreichend vor Augen geführt haben. - "A time deadline is just one facet of dramatic writing."[176]

2.2 Ideologische Auswirkungen?

Verschleierung kommerzieller und industrieller Imperative?

> "Movies are always racing against time [...] Just as the hero must rescue the heroine before the bomb explodes, the story must be over before film time runs out. Deadline-setting [...] helps this commercial and industrial imperative to be disguised: movie time imposes fictional pressures on the characters' actions, so that the audience can overlook the external pressures of film time."[177]

Dazu ist m.E. mehrerlei zu sagen:

1.) Die 'external pressures of film time' kommen vom Rezipienten selbst, sie als

---

175 Hurley, *Soul in Suspense*, S.163.
176 Berman, *Fade in*, S.61.

'commercial and industrial imperative' zu bezeichnen, verschleiert den eigentlichen Zusammenhang: Ich glaube nicht, daß allzu viele potentielle Filmrezipienten überhaupt in Erwägung ziehen würden, sich auf einen z.B. fünfstündigen Film einzulassen. Der Rezipient selbst will also - vermutlich -, daß ein Film nicht allzu lange dauert.

2.) Es liegt im Interesse des - typischen - Rezipienten selbst, die 'film time' zu >übersehen< ('overlook'), daß sie ihm also nicht bewußt wird. Die Forderung nach *Kurz*weiligkeit, die wohl als eine typischerweise an Unterhaltungsprodukte gestellte bezeichnet werden kann, bringt dies zum Ausdruck - die Zeit soll einem dabei nicht lang werden. Was aber geschieht, wenn einem »die Zeit lang«, also langweilig wird? - Man sieht auf die Uhr und fragt sich, wie lange es wohl *noch* dauern wird, ermittelt also die 'film time', empfindet die von Maltby und Craven erwähnten 'external pressures of film time' womöglich sogar noch als zu gering und wünscht sich, daß der Film doch schon zu Ende wäre. Jedenfalls tritt einem dann die 'film time'/Filmzeit/ Erzählzeit/Rezeptionszeit ins Bewußtsein. Mit anderem Worten: es liegt im Interesse des Rezipienten selbst, der unterhalten sein will, die 'film time' zu >übersehen<, daß sie ihm also nicht bewußt wird. Das Vergnügen bei der Rezeption von - filmisch wie etwa auch schriftlich vermittelten - Erzählungen besteht doch typischerweise genau darin, in die Diegese >einzutauchen< und alles um sich herum zu vergessen, mithin die 'film time'. Wenn im Zuge einer Filmrezeption zwei Stunden >wie im Flug vergangen< sind also sich nicht wie zwei Stunden >angefühlt< haben, dann wird das doch üblicherweise als ein Indiz dafür aufgefaßt, daß die Filmrezeption eine vergnügliche, spannende etc. war.

3.) 'Deadline-Setting' kann dem Rezipienten tatsächlich dabei helfen, die 'film time' zu >übersehen<, allerdings nicht in dem Sinn, auf den mir Maltby und Craven hier anzuspielen scheinen, daß nämlich durch die 'fictional pressures on the characters´ actions' motiviert würde, warum die Erzählung nur eine bestimmte Zeit dauert, das würde nämlich einen Zusammenhang zwischen dem diegetischen Umfang einer Frist und dem Umfang an Erzählzeit, der ihr gewidmet wird, implizieren. Und ein solcher Zusammenhang existiert nur sehr vage: Die Erzählung von der Verfolgung eines Ziels, das innerhalb von 24 Stunden erreicht werden muß, kann 5 Minuten oder 5 Stunden einnehmen, womöglich sogar mehr als 24 Stunden. Nein - diegetische Fristen können, wie ich oben zu beschreiben versucht habe, dem Rezipienten dabei helfen, sich (stärker) auf die Erzählung zu konzentrieren, Spannung zu produzieren, mithin >sich

---

177 Maltby/Craven, *Hollywood Cinema*, S.296.

zu vergessen< und insofern auch die 'film time' zu >übersehen<.

Spirituelle Botschaft?

Neil Hurley schreibt:

> "There is a subtle, if unintended, spiritual message behind the melodramatic race against time. Hitchcock was aware that the great timebomb in every human life is death [...] The race against time is one in which all of us are involved."[178]
> "We are all, in a philosophical sense, in a race against time."[179]

Erstens bleibt Hurley den Beweis schuldig, warum sich gerade Hitchcock dieses Zusammenhangs bewußt gewesen sein soll und nicht ebensogut jeder andere Autor, der in seinen Erzählungen diegetische Fristen einsetzt, er spekuliert lediglich über die Gründe: "Hitch's Jesuit education exposed him to the Spiritual Exercises and impressed on him the key meditation on death as a penalty for the Fall and our inevitable shared destiny."[180] Und zweitens könnte man mindestens ebensogut eine gegenteilige Auslegung vornehmen und behaupten, der 'race against time' einer Figur sei *eben keine* Analogie zum Ablaufen unserer eigenen >Lebensuhr<, da wir typischerweise nicht wissen, wie lange wir noch Zeit haben, wann unsere >Lebensfrist< zu Ende ist. Das Wissen um den - zumindest ungefähren - Umfang einer diegetischen Frist ist aber eine notwendige Voraussetzung für deren dramaturgische Relevanz.[181]

Metaphorische Bedeutung?

> "Dangling, pursuit, and racing against time are mechanisms Hitchcock used to create suspense, but they are more than suspense tactics. Hitchcock exposes us to a brief moral education, one that demands trial and suffering, the risk of being caught and executed even though innocent, and the insecurity of not knowing whether things will end well or badly. Dangling, pursued, and out of time are metaphors for the dark consequences of a fallen and deeply disordered world"[182]

Wiederum teilt Hurley nicht mit, warum der 'race against time' gerade bei Hitchcock diese metaphorische Bedeutung haben sollte, 'more than' eine 'suspense tactic' sein sollte und bei anderen Autoren oder Regisseuren nicht. Und wieder könnte man genausogut das Gegenteil von Hurleys Auslegung behaupten und diegetische Fristen als ideologischen Ausdruck von Ordnung, der Unterworfenheit unseres Lebens unter Zeitordnungen interpretieren.

---

178 Hurley, *Soul in Suspense*, S.166.
179 Hurley, *Soul in Suspense*, S.167.
180 Hurley, *Soul in Suspense*, S.166.
181 Vgl. S.150ff.
182 Hurley, *Soul in Suspense*, S.168.

3. Allgemeine Definition (narrative Voraussetzungen für die Entstehung von fristspezifischer Ob-Spannung)

In diesem Abschnitt meiner Arbeit versuche ich, eine allgemeine, erzählanalytisch anwendbare Definition für »dramaturgisch relevante diegetische Fristen« zu erstellen. Ich versuche also, grundsätzliche Aussagen darüber machen, unter welchen Voraussetzungen die Erzählung von einer Frist ihrem Rezipienten Anlaß zur Produktion von Spannung gibt, also dramaturgische Relevanz erhält. Im Prinzip verfolge ich mit einem Großteil meiner Arbeit das Ziel, diese Definition immer weiter zu verfeinern und Aussagen darüber zu machen, unter welchen narrativen Umständen die Erzählung von einer Frist ihrem Rezipienten mehr oder weniger, besonders starken etc. Anlaß zur Produktion von Spannung gibt. Hier soll es aber zunächst einmal um das Finden einer möglichst *allgemeinen* Definition gehen, die einerseits alle »dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen« erfassen soll, dies aber andererseits bereits so eng wie möglich. Und die Definition soll *erzählanalytisch anwendbar* sein, also im Rahmen einer Analyse von Erzählungen, und nicht etwa die Durchführung einer empirischen Untersuchung erfordern.

3.1 Ausgangspunkt?

Die Beschreibung der Spannung, zu deren Produktion diegetische Fristen typischerweise Anlaß geben, sollte der Ausgangspunkt für Überlegungen darüber sein, aus welchen narrativen Faktoren sich dieser Anlaß ergibt. Bei diesem Versuch stellte sich jedoch heraus, daß diegetische Fristen dem Rezipienten Anlaß zur Produktion bzw. Steigerung mehrerer verschiedener Arten von Spannung geben können. - Welche dieser verschiedenen Spannungsarten ist also hinsichtlich einer erzählanalytisch anwendbaren Definition die grundlegende, von welcher soll für das Erstellen einer solchen Definition ausgegangen werden? Handelt es sich auch dann um eine Frist, wenn nur eine dieser Spannungsarten gegeben ist? Ist es überhaupt denkbar, daß die verschiedenen Spannungsarten unabhängig voneinander auftreten? - Hinsichtlich meines Interesses an der Dramaturgie diegetischer Fristen ergibt sich einerseits, daß in bezug auf jede dieser Spannungsarten Überlegungen über deren narrative Voraussetzungen anzustellen sind, andererseits aber auch die Frage, ob diese Spannungsarten in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, das Entstehen der einen Art also möglicherweise das Entstehen einer anderen impliziert. Sollte so betrachtet eine der beschriebenen Spannungsarten gegenüber den anderen eine privilegierte Position einnehmen, dann wäre der Versuch, eine möglichst allgemeingültige Definition für »dramaturgisch relevante

diegetische Fristen« zu finden, ausgehend von dieser Spannungsart durchzuführen.

Ich fasse daher die oben in Zusammenhang mit der Beschreibung der verschiedenen Spannungsarten bereits durchgeführten Erörterungen über die hierarchischen Verhältnisse zwischen diesen zusammen:

Die Existenz von Empathie impliziert die Existenz von Ob-Spannung: Die Furcht des Rezipienten um eine bestimmte Figur oder etwa seine Hoffnung, daß sie etwas Bestimmtes erreichen möge, impliziert sein Interesse daran, wie die entsprechende Situation ausgeht - *ob* ihr nun etwas zustößt, *ob* sie ihr Ziel erreicht etc. Umgekehrt impliziert jedoch die Produktion von Ob-Spannung durch den Rezipienten nicht, daß er auch Empathie empfindet. Ebenso impliziert die Existenz von Ob-Hypothesen, also Hypothesen darüber, ob etwa ein bestimmtes Ziel noch rechtzeitig erreicht werden kann, die Existenz von Ob-Spannung, aber das Vorhandensein Ob-Spannung impliziert nicht, daß auch Ob-Hypothesen aufgestellt werden. Gegenüber Empathie und Ob-Hypothesen nimmt also die Ob-Spannung eine privilegierte Position ein.

Wie-Hypothesen implizieren die Existenz von Wie-Spannung aber nicht umgekehrt, sodaß die Überlegungen zum Verhältnis von Ob-Spannung und Wie-Spannung dasjenige von Ob-Spannung und Wie-Hypothesen entsprechend betreffen:

Ein Rezipient kann sich nur dafür interessieren, wie eine bestimmte Situation, ein Problemlösungsprozeß, eine Zielverfolgung ausgeht, nicht aber dafür, wie es zu diesem Ausgang kommt. Allerdings halte ich für wahrscheinlich, daß sich ein Rezipient, der sich für den Ausgang einer Situation interessiert, zumindest auch ein gewisses Interesse für den diesem Ausgang vorhergehenden Verlauf hegt. Hier geht es also nicht um eine Implikation, sondern um ein viel loseres Verhältnis: Wenn man sich für den prinzipiellen Ausgang einer Situation interessiert, wird man sich wohl immer zumindest auch ein wenig für die Entwicklung, die dorthin führt, interessieren.

Und wie sieht es umgekehrt aus? Prinzipiell scheint mir ein Interesse daran, wie sich eine Situation entwickelt, welchen Verlauf sie nimmt, ein Interesse an ihrem Ausgang zu implizieren. Es ist schwer vorstellbar, daß sich ein Rezipient, der sich dafür interessiert, *wie* eine Figur ein bestimmtes Ziel zu erreichen, ein bestimmtes Problem zu lösen versucht, dann *nicht* dafür interessiert, *ob* dies gelingt. Doch dieses Interesse am Ausgang kann, im Unterschied zum Interesse am Wie, bereits vorab befriedigt worden sein, dem Rezipienten kann der Ausgang einer Situation bereits vorab bekannt sein, nicht aber, wie es dazu kommt, sodaß er sich dafür immer noch interessieren kann, jedoch kein Anlaß zur Produktion von Ob-Spannung in bezug auf den Ausgang mehr besteht. Aber das mit einem Interesse am Verlauf wohl zwangsläufig einhergehende Interesse am

Ausgang existiert hier eben bloß deswegen nicht (mehr), weil es bereits befriedigt wurde.

Hinzu kommt, daß durch eine Konflikt- oder Problemsituation, durch eine Zielverfolgung zwar prinzipiell Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung gegeben wird, deren Befriedigung jedoch durchaus unterbleiben kann. Anhand meines Musterbeispiels des Versuchs einer Bombenentschärfung läßt sich das gut illustrieren: Die narrative Umsetzung des Vorgangs könnte in einer Art erfolgen, die gar nicht näher Auskunft über das »Wie« gibt - der Bombenentschärfer könnte beim Herumhantieren an der Bombe gezeigt werden, während immer wieder auf die kürzer werdende Frist hingewiesen wird, ohne daß dadurch die Frage, wie er die Bombe entschärft, irgendwie näher beantwortet würde bzw. dürften viele Rezipienten mit entsprechenden genaueren Hinweisen gar nichts anfangen können, da es ihnen dafür an entsprechendem technischen Verständnis mangelt. Doch all dies muß das Interesse an der Frage, ob die Entschärfung (noch rechtzeitig) gelingt, nicht schmälern. Es erscheint mir jedoch überaus unwahrscheinlich, daß in einer auf Popularität angelegten Erzählung die Information über den Ausgang dieser Situation ausgespart wird, daß also das Problem der zu entschärfenden Bombe zwar exponiert, von dem Versuch der Entschärfung erzählt, diese Erzählung dann aber noch vor der Auflösung abgebrochen wird und der Rezipient nicht über den Ausgang der Situation informiert wird, es sei denn, der Rezipient soll gerade mithilfe dieses Mangels zur Fortsetzung bzw. Wiederaufnahme einer Rezeption bewegt werden. - Das dramaturgische Konzept des "Cliffhanger"[183] basiert auf der (vorübergehenden) Vorenthaltung der Lösung von aufgebauter Ob-Spannung durch die Erzählung.

Insgesamt ergibt sich also, daß die Ob-Spannung wohl als die grundlegendste von all den erörterten Spannungsarten, zu deren Produktion diegetische Fristen (besonderen) Anlaß geben können, zu bezeichnen ist. Sie nimmt eine eindeutig privilegierte Stellung gegenüber Empathie und Ob-Hypothesen und eine zumindest vage privilegierte Stellung gegenüber Wie-Spannung und Wie-Hypothesen ein.

3.2 Erste und direkte Definition

Ich gehe daher bei meinem Versuch, eine allgemeine Definition für »dramaturgisch relevante diegetische Fristen« zu finden, von dieser Spannungsart aus und kann dementsprechend formulieren: Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann

183 "Aus dem Amerikanischen übernommene Bezeichnung dafür, daß die Einzelfolge einer Fortsetzungsserie auf dem Höhepunkt der Spannung abbricht [...] - zu dem Zweck, das Publikum auch für die nächste Folge zu gewinnen." (Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.100). Allgemeiner betrachtet handelt es sich dabei um "a scene from a film that leaves the fate of a character hanging in the balance." (Blandford/Grant/Hillier, *The Film*

gegeben, wenn ihr Rezipient fristspezifische Ob-Spannung empfindet, also Spannung, die durch die Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« beschreibbar ist. Im Sinne des Ausgangspunktes, nämlich der spannungproduzierenden bzw. -steigernden Wirkung von diegetischen Fristen und der oben durchgeführten Erörterungen zum hierarchischen Verhältnis der verschiedenen Arten von Spannung wäre dies die Definition für »dramaturgisch relevante diegetische Frist« in ihrer direktesten und reinsten Form: Eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ist dann und nur dann gegeben, wenn ein *konkreter* Rezipient einer Erzählung von einer Frist dabei tatsächlich Spannung empfindet, die durch die Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« beschreibbar ist.

3.3 Erzählanalytisch anwendbare Definition

Erster Vorschlag

Das Problem mit dieser »direkten Definition«: Sie kann nicht unmittelbar erzählanalytisch, also allein durch eine Analyse der Erzählung bzw. ihrer Handlung angewendet werden, sondern nur durch eine empirische Untersuchung des Empfindens eines (oder mehrerer) Rezipienten der entsprechenden Erzählung. Wie in der Einleitung bereits erläutert, müssen aber meines Erachtens der Durchführung einer derartigen empirischen Untersuchung Überlegungen darüber vorausgehen, unter welchen narrativen Voraussetzungen eine diegetische Frist ihre optimale - spannungproduzierende - Wirkung entfalten könnte. Ich will mich also in dieser Arbeit nicht mit der Frage befassen, unter welchen individuellen Voraussetzungen beim jeweiligen Rezipienten das Spannungspotential der Erzählung von einer Frist zur Entfaltung gelangen kann, sondern wie die narrativen Voraussetzungen dafür aussehen, daß dieses Potential überhaupt entsteht. Ich behandle wie Pfister "Spannung nicht primär als Kategorie des Rezeptionsprozesses im äußeren Kommunikationssytem [...] sondern als innertextuelle Relationierung, als 'Spannungspotential'"[184]. - Welche Bedingungen muß die Erzählung erfüllen, damit das Angebot an den Rezipienten, Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« zu produzieren, überhaupt gegeben ist? Und mit welchen narrativen Mitteln kann dieses Angebot intensiviert werden? Es soll hier also nicht um den individuellen Rezipienten und seine tatsächlichen Empfindungen sondern um die narrativen Voraussetzungen für das Zustandekommen derselben gehen. Dementsprechend ist die »direkte Definition« zwar die Grundlage aber noch nicht das Gebäude, das es zu errichten gilt.

Studies Dictionary, S.48).

Was läßt sich also ganz allgemein über die narrativen Bedingungen für das Zustandekommen von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« sagen? Auf welche allgemeinen narrativen Voraussetzungen kann ausgehend von der »direkten Definition« geschlossen werden? - Soll der Rezipient durch die Erzählung zur Produktion der erwähnten Spannung angeregt werden, dann muß dazu offensichtlich zumindest von zwei Dingen erzählt werden:

- davon, daß ein Ereignis y zu einem - mehr oder weniger - bestimmten Zeitpunkt eintreten wird, woraus sich eine Frist ergibt,
- und davon, daß jemand versucht, noch vor diesem Zeitpunkt ein bestimmtes Ziel zu erreichen, also einer an diese Frist gebundenen Zielverfolgung, einer »fristgebundenen Zielverfolgung«.

Eine erste und ganz allgemein gehaltene erzählanalytisch anwendbare Definition würde also lauten: Eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ist dann gegeben, wenn von Figuren erzählt wird, die versuchen, ein bestimmtes Ziel bis zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. noch vor Eintreten eines bestimmten angekündigten Ereignisses zu erreichen.

Ganz ähnlich formulieren Frey ("Etwas Furchtbares soll passieren, normalerweise zu einem bestimmten Zeitpunkt, und die Figuren müssen verhindern, daß es passiert."[185]), Eder ("Wenn der Held sein Problem in einer bestimmten Zeit lösen muß"[186]), Rannow ("Something must be accomplished before a certain time or else."[187]), Frensham ("something that needs accomplishing within a set deadline"[188], "a time-lock or limit within which a certain task must be completed"[189]), Blum ("something must be done before time runs out"[190]), Webber ("dictates that a character perform a certain action by a specific time, or a grave consequence will occur."[191]), Roth ("a time limit - that something devastating will happen if the protagonist does not prevent it in time."[192]) und Ballon ("Put a time limit on the action your character takes"[193]). Etwas unscharf definiert Blacker die "clock" als "the deadline toward which villains push their plans and against which the hero struggles." Bereits Blackers eigene Beispiele - "The girl is going to die unless ..." deuten

---

184 Pfister, *Das Drama*, S.142.
185 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46.
186 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.
187 Rannow, *Writing Television Comedy*, S.50.
188 Frensham, *[Teach Yourself] Screenwriting*, S.101.
189 Frensham, *[Teach Yourself] Screenwriting*, S.90.
190 Blum, *Television and Screen Writing*, S.54.
191 Webber, *Gardner's Guide to Screenwriting*, S.122.
192 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25.
193 Ballon, *Blueprint for Writing*, S.67.

an, daß die Frist nicht unbedingt durch 'villains' hervorgebracht werden muß, aber der entscheidende Faktor ist auch hier benannt: "the deadline [...] against which the hero struggles."[194]

Problemfall »Wissensvorsprungsfristen«

Allerdings gibt es hier eine wichtige Ausnahme. Anläßlich der Erläuterung des Unterschieds zwischen "Überraschung" und "Suspense" gibt Alfred Hitchcock zwei Beispiele:

> "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!"[195]

Vorauszuschicken ist hier, das Hitchcock dieses Beispiel *eben nicht* benutzt, um die Wirkung einer Frist zu zeigen, wie Kievit fälschlich behauptet[196] - Hitchcock kommt weder an dieser Stelle noch im Rest der von Truffaut in dem Buch veröffentlichten Interviews auf diegetische Fristen als dramaturgisches Prinzip zu sprechen[197].

Für Alfred Brenner, der ebenfalls Hitchcocks Suspense-Erläuterung zitiert, scheint diese Situation kein "time lock", wie er diegetische Fristen nennt, zu sein, wenn er schreibt:

> "An example of how a time lock may be used brings us back to our time bomb. Except in this new situation, the bomb is not under a table. Instead, a terrorist group has set it to explode in an office building in mid-Manhattan in three hours. Unless their demands are met, many will be killed. Can the authorities find and defuse the bomb in time without giving in to the terrorists' demands?"[198]

Doch wenigstens nach Meinung von Alfred Hitchcock führt die zweite von ihm beschriebene Situation zur Produktion von Spannung beim Rezipienten, und es handelt

---

194 Blacker, *The Elements of Screenwriting*; S.26.

195 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64 - kurz davor schildert Hitchcock in dem Interview mit Truffaut übrigens eine ganz ähnliche Situation: "Jemand dringt neugierig in ein fremdes Zimmer ein und durchsucht die Schubladen. Sie zeigen, wie der Bewohner des Zimmers die Treppe raufkommt. Dann gehen Sie wieder zurück zu dem, der in der Schublade herumsucht. Der Zuschauer möchte ihn warnen: Passen Sie auf, passen Sie auf, da kommt jemand die Treppe rauf!" (S.63).

196 Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96.

197 Droese legt in ihrem Buch *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks* (S.53) hinsichtlich dieser Frage Hitchcock eine Äußerung in den Mund, die von Truffaut stammt und auf die ich bereits auf S.18 eingegangen bin.

sich dabei um Spannung im Sinne der zuvor erstellten »direkten« Definition einer »dramaturgisch relevanten diegetischen Frist«: Die von Hitchcock erwähnte Spannung wäre ebenfalls durch die Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« beschreibbar: Wenn 'das Publikum' tatsächlich 'den Leuten auf der Leinwand zurufen' möchte: 'Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!', wie Hitchcock meint, dann ergibt sich daraus zwangsläufig ein Interesse an der Frage, ob 'die Leute auf der Leinwand' die Bombe wohl noch rechtzeitig entdecken und sich vor ihr in Sicherheit bringen oder sie entschärfen werden. - Derry schreibt über die Suspense-Variante in Hitchcocks Äußerung: "The spectator would now ask questions such as [...] 'Will the two men get out of the room in time?'"[199] - Aber die Figuren verfolgen diese Ziele (wenigstens noch) nicht. Wenn Hitchcock und Derry recht haben, dann erhält der Rezipient durch die von ihm beschriebene Situation Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der zuvor erstellten »direkten« Definition, obwohl die betroffenen Figuren kein Ziel verfolgen, das an die »Frist«, von der hier erzählt wird - den Figuren verbleiben möglicherweise nur noch 5 Lebensminuten - gebunden wäre, das diese Frist beträfe. Dieser »Widerspruch« wird in gewisser Weise auch bei Hurley evident:

> "Hitch used the race against time. In *Sabotage*, a young boy is asked to deliver two tin reel-cans of motion pictures to the post office. Inside one of the tins is a timebomb set to go off at 1:45. The boy is detained on the way, distracted by the pageantry of the Lord Mayor's parade in London. [...] Only the audience knows that the timebomb is ticking away."[200]

Doch hier führt keine Figur einen Wettlauf gegen die Zeit durch! Der Junge hat eben keinen 'race', er wird vielmehr 'detained' und 'distracted'. Nur für die Rezipienten, die annehmen, daß der Junge und andere potentielle Opfer nicht sterben oder verletzt werden wollen, stellt sich die Situation als 'race against time' dar.

Damit wäre ein Typus von dramaturgisch durchaus relevanter diegetischer Frist beschrieben, auf den die oben erstellte erzählanalytisch anwendbare Definition (eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ist dann gegeben, wenn von Figuren erzählt wird, die versuchen, ein bestimmtes Ziel bis zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. noch vor Eintreten eines bestimmten angekündigten Ereignisses zu erreichen) nicht zutrifft. Im Gegensatz zu den durch diese Definition erfaßten ist die von Hitchcock beschriebene

---

198 Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90.

199 Derry, *The Suspense Thriller*, S.32. Kessler bezeichnet die in Hitchcocks Beispiel vorhandene "deadline" als eines der "wichtigsten Ingredienzen dieses Hitchcockschen Suspense" und schreibt - etwas mißverständlich - darüber : "Dieser Wissensvorsprung impliziert [...] eine *deadline*" (Kessler, "Attraktion, Spannung, Filmform", S.118f), doch der Wissenvorsprung *impliziert* die Frist nicht, jedenfalls nicht in dem Sinn, daß ein Wissensvorsprung zwangsläufig eine Frist mit sich bringt.

200 Hurley, *Soul in Suspense*, S.164.

Anordnung dadurch gekennzeichnet, daß die von der Frist betroffenen Figuren (noch) nicht von ihr wissen - im Gegensatz zum Rezipienten. Da also derartige Anordnungen in dramaturgischer Hinsicht wesentlich dadurch gekennzeichnet sind, daß der Rezipient hinsichtlich der Frist einen Wissensvorsprung gegenüber den von ihr betroffenen Figuren genießt, schlage ich für sie die Bezeichnung »Wissensvorsprungsfrist« vor. Gegenüber »Wissensvorsprungsfristen« wäre dann wohl von Fristen zu sprechen, von denen die von ihr betroffenen Figuren wissen, von »Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind«.

Allgemeinste erzählanalytisch anwendbare Definition

Da, wie ich oben geschrieben habe, eine erzählanalytisch anwendbare Definition für »dramaturgisch relevante diegetische Frist« es ermöglichen sollte, das in einer Erzählung angelegte Potential für das Zustandekommen von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« zu erkennen und dieses Potential auch bei einer Wissensvorsprungsfrist gegeben ist, ist es notwendig, meinen ersten Definitionsvorschlag, der nur »Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind« erfaßte, zu überarbeiten. Es gilt eine Definition zu finden, die auch Wissensvorsprungsfristen erfaßt.

Eine verführerisch einfache Lösung des Problem scheint darin zu bestehen, die Definition einfach offener zu formulieren: Eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ist dann gegeben, wenn bis zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. noch vor Eintreten eines bestimmten angekündigten Ereignisses etwas Bestimmtes erreicht werden soll. Und wie Hitchcock selbst sagt, möchte das Publikum bei seinem Beispiel ja 'den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!'. Also soll hier offensichtlich erreicht werden, daß die Figuren von der Bombe erfahren, bevor sie explodiert. Auch mit einigen der oben zitierten Definitionen könnte man so verfahren: "Something that needs accomplishing within a set deadline"[201] oder "something must be done before time runs out"[202] - bei Hitchcocks Beispiel soll offensichtlich 'accomplished' werden bzw. getan sein, daß die Figuren von der Bombe erfahren, bevor sie explodiert. Das Problem ist, daß diese Formulierungen, sobald sie so aufgefaßt werden, keine rein erzählanalytisch anwendbaren Definitionen mehr sind: Das »soll« bei der Formulierungsvariante »wenn bis zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas Bestimmtes erreicht werden soll« bzw. die Phrasen 'needs accomplishing' und 'must be done' beziehen sich dann auf Ansichten des Rezipienten - er möchte, daß die Figuren rechtzeitig von der Bombe und dem Countdown

201 Frensham, *[Teach Yourself] Screenwriting*, S.101.
202 Blum, *Television and Screen Writing*, S.54.

erfahren bzw. er nimmt an, daß die Figuren es rechtzeitig erfahren wollen würden, weil sie nicht durch diese Bombe getötet werden wollen, er findet, daß dieses Ziel erreicht werden soll/needs accomplishing/must be done. Also würde es sich erst wieder nur um eine im Rahmen einer empirischen Untersuchung und nicht erzählanalytisch anwendbare Definition handeln, um sie anzuwenden, müßte man - zwangsläufig zu bestimmende - Rezipienten fragen, ob sie jeweils meinen, ob »bis zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. noch vor Eintreten eines bestimmten angekündigten Ereignisses etwas Bestimmtes erreicht werden soll«.

Es ist vielmehr nach den narrativen Faktoren zu suchen, die hier für die Entstehung einer »dramaturgisch relevanten diegetischen Frist« entscheidend sind. - Wodurch entsteht bei dem von Hitchcock beschriebenen Beispiel für den Rezipienten der Anlaß, Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« zu empfinden?

Wenn sich das Publikum fragen soll, ob 'die Leute auf der Leinwand' die Bombe wohl noch rechtzeitig entdecken und sich vor ihr in Sicherheit bringen oder sie entschärfen können bzw. entsprechende Spannung produzieren soll, dann ist es dazu offensichtlich notwendig, daß von durch die Bombe bedrohten Figuren erzählt wird. Das läßt sich auch veranschaulichen, indem die von Hitchcock beschriebene Situation entsprechend verändert und die bedrohten Figuren in dem Beispiel einfach weggelassen werden: Nehmen wir an, es sitzt niemand an dem Tisch, unter den der Anarchist die Bombe gelegt hat. Es sollten zwar zwei wichtige Figuren eine Besprechung in diesem Raum dieses ansonsten völlig leerstehenden Gebäudes abhalten, aber der Ort für die Besprechung wurde verlegt. Hier lassen sich unverändert einige Sätze aus Hitchcocks Beschreibung einfügen: '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', »Ereignis y« ist also unverändert gegeben. Aber es gibt nun niemanden mehr, dem das Publikum zurufen wollen könnte 'Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!', und es erhält auch keinen Anlaß mehr für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage: »werden die Figuren die Bombe noch rechtzeitig entdecken und sich dann vor ihr in Sicherheit bringen oder sie entschärfen können?«, also im Sinne der - abstrakter formulierten - Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?«. Der Rezipient dürfte allenfalls darauf gespannt sein, ob die Bombe tatsächlich explodieren wird, wie die Explosion aussieht etc., es handelt sich also in dramaturgischer Hinsicht nur noch um eine >bloße< Ankündigung einer Explosion.

Freilich könnte sich der Rezipient theoretisch auch hier fragen, ob die Bombe noch

rechtzeitig gefunden und ihre Detonation verhindert werden kann. Der Rezipient könnte sich bei allen Vorgängen, von denen erzählt wird, fragen, ob etwas Bestimmtes noch rechtzeitig davor geschehen wird, also Spannung im Sinne der Frage »kann x noch erreicht werden bevor y geschieht?« produzieren, sich zum Beispiel beim Anblick eines Zuges fragen, ob beim nächsten betreffenden Bahnübergang der Schranken wohl rechtzeitig heruntergelassen wird, obwohl überhaupt kein Bahnübergang, geschweige denn ein Schranken zu sehen ist. Er könnte sogar Vorgänge erfinden und sich dann derartige Fragen stellen. Aber hier geht es um die Frage, durch welche Elemente der Narration der Rezipient *konkreten Anlaß* zur Produktion von fristspezifischer Ob-Spannung erhält.

Wie das modifizierte Beispiel zeigt, reicht die Erzählung von einer Frist allein, in diesem Fall davon, daß in fünf Minuten eine Bombe explodieren wird, für die Konstitution einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist noch nicht aus, selbst wenn mit dieser Frist prinzipiell eine Gefahr verbunden ist. Wie es scheint, muß auch von Figuren erzählt werden, die von der Frist betroffen sind.[203] Die modifizierte filmanalytisch anwendbare Definition würde dementsprechend lauten: »Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird und von Figuren erzählt wird, die von diesem Ereignis betroffen sind«.

Ich nehme nochmals eine Umformung der von Hitchcock beschriebenen Situation vor, diesmal in anderer Weise: Wieder sitzen zwei Figuren an einem Tisch und haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung. Doch diesmal hat jemand einen Wecker unter den Tisch gelegt. Wieder weiß das Publikum davon im Gegensatz zu den Figuren am Tisch. Das Publikum weiß, daß der Wecker um ein Uhr läuten wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55. Auch hier wird das Publikum sich vermutlich nicht veranlaßt sehen, den 'Leuten auf der Leinwand' zurufen zu wollen »Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist ein Wecker, und gleich wird er losgehen!« und wohl kaum Spannung im Sinne der Frage »werden die Figuren den Wecker noch rechtzeitig entdecken?« produzieren. Es wird sich wohl allenfalls fragen, ob beim Läuten des Weckers, bei Eintritt des angekündigten Ereignisse, irgend etwas Besonders passieren wird.

---

203 Und insofern ist es falsch, wenn Edgar Morin über die Sequenz in *Weit unten im Osten* (*Way Down East*), in der Anna Moore (Lillian Gish) bewußtlos auf einer Eisscholle liegt, die auf einen Wasserfall zutreibt, schreibt, daß darin "die Heldin ein dahintreibendes Ding" wird und "das Hochwasser [...] zum Hauptdarsteller." (*Der Mensch und das Kino*, S.84). - Entscheidend ist, daß eine Figur vom Wasser bedroht wird. Sähe man hier nur den angeblichen 'Hauptdarsteller', das Wasser, wäre die dramaturgische Wirkung eine völlig andere, und die Sequenz gibt wohl eher Anlaß zur Produktion von Empathie für Moore denn für das Wasser.

Bei der oben vorgeschlagenen, modifizierten Definition muß also offensichtlich »betroffen« näher spezifiziert werden: Von der Frist bzw. ihrem Ablauf muß eine Gefahr für die betroffenen Figuren ausgehen, die Frist muß eine konkrete Bedrohung für bestimmte Figuren darstellen. Eine weitere Modifikation der Definition würde dementsprechend lauten: »Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird, das eine konkrete Bedrohung für bestimmte Figuren darstellt«.

Noch eine Modifikation der Situation: Wieder sitzen zwei Figuren an dem Tisch und unterhalten sich über ganz banale Dinge, und wieder hat jemand zuvor ohne Wissen der Figuren einen Wecker unter den Tisch gelegt und das Publikum weiß, daß er um ein Uhr läuten wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55. Doch diesmal gab es irgendwann davor eine Szene in der eine der beiden Figuren am Tisch zu der Figur, die später den Wecker unter den Tisch legt, sagt: »Verstecke irgendeinen noch so lautlosen Wecker in meiner Nähe und ich wette um tausend Dollar, ich werde ihn doch spätestens eine Minute bevor er losgeht, entdecken«. Der Rezipient erhält durch eine derartige Erzählung durchaus Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann die Figur mit den angeblich übersinnlichen Fähigkeiten den Wecker tatsächlich noch rechtzeitig entdecken?«

Der Begriff der »Bedrohung« ist also sehr weit zu fassen[204], sodaß es mir sinnvoll erscheint, die Definition nochmals zu verfeinern. Die allgemeinste Formulierung einer erzählanalytisch anwendbaren Definition lautet dann: »**Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird**«. Diese Definition sollte - noch sehr ungenau und sehr abstrakt formuliert - alle »dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen«, alle Situationen in einer Erzählung, in denen ein Potential für das Zustandekommen von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« angelegt ist, erfassen, also auch Wissensvorsprungsfristen. Eine Formulierungsvariante, die nur Wissensvorsprungsfristen erfaßt, würde dagegen lauten: »Eine dramaturgisch relevante Wissensvorsprungsfrist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren, die davon (noch) nicht wissen, etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«.

---

204 Webber definiert: "ticking clock: a story device [...] It dictates that a character perform a certain action by a specific time, or *a grave consequence* will occur." (Webber, *Gardner's Guide to Screenwriting*, S.122, Hervorhebung von mir).

Differenz zur alltagssprachlichen Verwendung des Wortes »Frist«

Während ich oben (S.29) noch von der alltagssprachlichen Verwendung des Wortes »Frist« ausgegangen bin, ergibt sich nun doch eine wichtige Differenz dazu: Wir sprechen wohl auch dann von einer Frist, wenn für keine konkrete Person in Zusammenhang damit etwas auf dem Spiel steht bzw. wenn niemand versucht, die Frist einzuhalten. Die Abgabefrist für einen Wettbewerb etwa bleibt auch dann eine Frist, wenn gar niemand versucht, rechtzeitig etwas dafür einzureichen, sondern bloß die Vorschrift, die Bedingung als solche, eben die »Frist« existiert bzw. wenn dabei nicht zugleich von jemandem die Rede ist, für den diese Frist etwas bedeutet, für den in Zusammenhang mit ihr etwas auf dem Spiel steht. Wenn aber in einer Erzählung weder von einer an die betreffende Frist gebundenen Zielverfolgung noch von einer Figur erzählt wird, für die in Zusammenhang mit der Frist etwas auf dem Spiel steht, dann hat der Rezipient einer derartigen Erzählung auch keinen Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht?« - Wenn ein Zug heranrast und niemand ans Gleis gefesselt ist, der noch rechtzeitig losgebunden werden soll, dann hat der Rezipient auch keinen Anlaß, Spannung zu empfinden im Sinne der Frage »kann die Figur noch losgebunden werden, bevor der Zug da ist?«. In einer Erzählung kann noch so oft auf die oben erwähnte Einreichfrist verwiesen werden, eine Figur kann immer wieder daran erinnern, Zeitungsinserate mit der Wettbewerbsausschreibung können gezeigt werden etc. - solange nicht auch von einer Figur erzählt wird, die versucht, rechtzeitig etwas einzureichen oder erwägt, dies zu tun oder zumindest einer Figur, die teilnehmen würde, wenn sie bloß von dem Wettbewerb wüßte, wird der Rezipient keinen Anlaß haben, Spannung im Sinne der Frage »kann die Figur noch rechtzeitig vor Ablauf der Frist einreichen?« zu bilden und vermutlich auch nicht im Sinne der Frage »wird überhaupt noch irgend jemand diese Frist einzuhalten versuchen?«. Eine derartige Uneinheitlichkeit der Handlung wird ihn wohl eher zur Frage veranlassen, warum eigentlich immer wieder auf diese Frist (im alltagssprachlichen Sinn) hingewiesen wird bzw. ob der Autor damit wohl etwas Bestimmtes sagen will etc.

Die Erzählung von einer Frist allein, eine »diegetische Frist« allein muß also noch nicht unbedingt dramaturgische Relevanz haben, denn sie stellt für den Rezipienten noch keinen hinreichenden Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« dar. Dazu bedarf es auch noch der Erzählung von einer »fristgebundenen Zielverfolgung« als weiterem konstituierenden Faktor oder zumindest der Erzählung von Figuren, für die in Zusammenhang mit der Frist etwas auf dem Spiel steht.

Zur Benennung

Das dramaturgische Element der diegetischen Frist wird in der Literatur auf viele verschiedene Weisen benannt: Zunächst wären da die dem Alltagssprachgebrauch entsprechenden Termini "Frist"[205], "deadline"[206] bzw. "time deadline"[207], "Zeitdruck"[208], "Zeitnot"[209] und "urgency"[210] bzw. "sense of urgency"[211] zu erwähnen, wobei die vier letzten Varianten den Nachteil haben, Zeitdruck als solches zu bezeichnen, aber eine Erzählung von Zeitdruck nicht zwangsläufig eine Erzählung von einer Frist ist (vgl. S.83ff). Weitere direkte Bezeichnungsvarianten wären "time limit"[212] bzw. "time-limit"[213] und "temporal limit"[214].

Armer schreibt vom "limited time frame"[215], diese Variante ist jedoch mißverständlich, da mit 'time frame' häufig der »gefilmte« bzw. »erzählte Zeitraum« bezeichnet wird, also jener diegetische Zeitabschnitt, der in einer Erzählung näher geschildert wird[216]. Howard und Mabley scheinen gar den Ausdruck 'time frame' als Synonym für 'deadline' zu verwenden, wenn sie schreiben:

> "Time frame is a device the storyteller uses to help the audience store up its emotional energy for the important moments by letting them know there is a deadline or some moment when a crucial action must be completed [...] Use of a time frame - or, as some people call it, a ticking clock - can help intensify a scene or sequence by

---

205 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.96; Pütz, *Die Zeit im Drama*, z.B. S.78f; Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, S.71.

206 Berman, *Fade in*, S.61; Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.26; Bordwell, "Classical Hollywood Cinema", S.19, *Narration in the Fiction Film*, passim, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.44-46 bzw. Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, passim; Eder, *Dramaturgie des populären Films*, 95f u. passim; Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.103; Giannetti, *Understanding Movies*, S.329; Hauge, *Writing Screenplays that Sell*, S.177; Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.33, 36, 74; Hurley, *Soul in Suspense*, S.164; Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96; Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S.222; Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S.16 u. passim.

207 Berman, *Fade in*, S.61.

208 Hant, *Das Drehbuch*, S.68; Marquaß, *Dramentexte analysieren*, S.51; Pfister, *Das Drama*, S.368; Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.43; Seeßlen, "Traum - Zeit - Maschine - Kino", S.50.

209 Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik*, z.B. S.149.

210 Dancyger, *Global Scriptwriting*, S.31; Waxberg, *The Actor's Script*, S.50f.

211 Potter, *Screen Language*, S.71 u. 94; Dancyger/Rush, *Alternative Scriptwriting*, S.99.

212 Arijon, *Grammar of the Film Language*, S.484; Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.140-143; Rannow, *Writing Television Comedy*, S.50; Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25.

213 Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.103.

214 Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96.

215 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.

216 Vgl. z.B. Bickham, *Writing the Short Story*, S.88; Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.30; Blum, *Television and Screen Writing*, S.15; Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film*, S.22; Dancyger/Rush, *Alternative Scriptwriting*, S.54; Giannetti, *Understanding Movies*, S.327; Lucey, *Story Sense*, S.213, Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S.213.

shortening it, making it more dramatic and focused."[217]

An anderer Stelle schreiben sie allerdings: "The time frame is a deadline or an end to an action that the audience can anticipate"[218], sodaß sie hier mit 'time frames' Ankündigungen im Allgemeinen zu bezeichnen scheinen und nicht nur diegetische Fristen als besondere Form von Ankündigungen.[219]

Eine meines Erachtens ebenfalls eher mißverständliche Benennungsvariante trägt Armer vor: "By compressing time, screenwriters place pressure on their characters, forcing them to act."[220] - Auch in Zusammenhang mit Ellipsen und anderen Formen der Zeitraffung kann von einer »Komprimierung der Zeit« gesprochen werden[221]. Darüberhinaus erscheint es mir verwirrend, in Zusammenhang mit Fristen von einer Komprimierung der Zeit zu schreiben - sie vergeht ja nicht schneller, bloß weil nun eine Frist besteht (allenfalls dem subjektiven Eindruck der Figuren und/oder Rezipienten nach).

Desweiteren sind metaphorische Benennungsvarianten anzutreffen wie "time lock"[222] bzw. "time-lock"[223] - Blacker verbindet diese Variante mit dem Begriff 'time frame', wenn er schreibt: "Locking the conflict into a time frame heightens tension"[224]. Als metonymisch verfahrend wären dann wohl die Vorschläge "clock"[225] bzw. "time clock"[226] zu bezeichnen, und manche Autoren schreiben gar von der sprichwörtlichen "tickenden Uhr"[227] bzw. "ticking clock"[228] bzw. "clock ticking"[229] - daß diese Benennung ebenfalls eine treffende Wiedergabe des Konzepts ist, mag auch daran erkennbar sein, daß sie naturgemäß in den Erzählungen gelegentlich explizit auftaucht: So sagt etwa David (Jeff Goldblum) in *Independence Day* zum Präsidenten (Bill Pullman), nachdem er ihm

---

217 Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.36.
218 Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.33.
219 Vgl. S.63ff.
220 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.
221 Vgl. etwa Blandford/Grant/Hillier, *The Film Studies Dictionary*, S.243/Eintrag "Time", die mit dem Ausdruck "compressing time" den Vorgang der Zeitraffung durch Ellipsen beschreiben.
222 Ballon, *Blueprint for Writing*, S.67; Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.7 u. 26; Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90; Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96; Michaels, *The Megahit Movies*; Sossaman, *Writing Your First Play*, S.120.
223 Frensham, *[Teach Yourself] Screenwriting*, S.101.
224 Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.7.
225 Blacker, *The Elements of Screenwriting*, S.26; De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.164; Rannow, *Writing Television Comedy*, S.50; Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25 u. 65f.
226 Froug, "[Interview mit] Sterling Silliphant", S.315.
227 Schneider, *Vor dem Dreh kommt das Buch*, S.199.
228 Atchity, *Writing Treatments that Sell*, S.48; Berman, *Fade in*, S.61; Cooper, *Writing Great Screenplays for Film and TV*, S.81; Howard/Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.36; Hurley, *Soul in Suspense*, S.166; Lucey, *Story Sense*, S.212f.; Seger, *Making a Good Script Great*, S.31; Webber, *Gardner's Guide to Screenwriting*, S.64f, 122 u.a.
229 Halperin, *Writing the Second Act*, S.113; Horton, *Laughing Out Loud*, S.22 u. 25.

erläutert hat, warum er meint, daß die Aliens die Menschen angreifen werden: "Und die Uhr tickt!", im englischen Original: "And the clock is ticking!" (0:39, vgl. Abb. 10, S.145).

Andere Autoren gehen synekdochisch vor und verwenden ein Pars pro toto: So schreibt etwa Blum von der "'timebomb' situation"[230] und Frey von der "Technik der brennenden Zündschnur" bzw. "Situation mit einer brennenden Zündschnur"[231], obgleich - auch im Verständnis dieser Autoren - Zeitbomben und brennende Zündschnüre nicht die einzigen Varianten des damit bezeichneten dramaturgischen Elements darstellen.

Und schließlich sind Benennungsvarianten zu finden, die den dramaturgischen Zusammenhang schon relativ konkret beschreiben: "zeitliche Terminierung eines Vorhabens"[232], "race against a clock"[233], "race against time"[234], "Wettrennen gegen die Zeit"[235], "Wettlauf gegen die Zeit"[236] - allerdings sind diese Benennungen nicht widerspruchsfrei auf alle Arten von dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen anwendbar: bei Wissensvorsprungsfristen findet in der Diegese eben kein 'Wettrennen gegen die Zeit statt', der Rezipient erhält bloß Anlaß, die rezipierte Situation als ein solches zu empfinden.

Trotz oder gerade angesichts dieser Vielfalt an Benennungsvorschlägen werde ich mich im weiteren bei der Benennung des gegenständlichen Zusammenhangs vorrangig an das deutsche Wort Frist halten, allenfalls gelegentlich auch das englische Wort "deadline" gebrauchen. Mir ist bewußt, daß mit "Deadline", wie eine Zerlegung des Kompositums bereits vor Augen führt, eher ein Punkt bezeichnet wird, der "letzte"[237] bzw. "äußerste Termin", also der "Fristablauf"[238] - im *Duden Oxford* wird als erste Bedeutung für das Wort sogar angeführt: "(line of limit) Linie um ein Gefängnis o. ä., die von den Gefangenen nicht überschritten werden darf", in *Langenscheidts Großem Schulwörterbuch Englisch-Deutsch* werden auch die Bedeutungen "Sperrlinie" und "Grenze" angeführt - während mit "Frist" gelegentlich eher der "Zeitraum (in dem oder nach dem etwas geschehen soll"[239],

---

230 Blum, *Television and Screen Writing*, S.12f, S.54.
231 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46.
232 Pfister, *Das Drama*, S.145, vgl. auch Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54.
233 Elman, *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*, S.64.
234 Hurley, *Soul in Suspense*, S.164ff.
235 Gesing, *Kreativ schreiben*, S.104.
236 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.9f u. 277.
237 Scholze-Stubenrecht et al., *Duden Oxford: Großwörterbuch Englisch-Deutsch*, Eintrag "deadline".
238 Messinger u. Rüdenberg, *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch*, Eintrag "deadline"; Dose et al., *Duden: Das Fremdwörterbuch*, Eintrag "Deadline".
239 Müller et al., *Duden: Das Bedeutungswörterbuch*, Eintrag "Frist".

eine "Zeitspanne"[240] bezeichnet wird. Aber darüber existieren offensichtlich unterschiedliche Auffassungen, im *Duden: Deutsches Universalwörterbuch A-Z* wird für "Frist" sowohl die Bedeutung "a) für einen bestimmten Zweck festgelegte Zeitspanne" angeführt, als auch die Bedeutung "c) (festgesetzter) Zeitpunkt" und als Beispiel die Formulierung "bis zu dieser F. muß die Ware geliefert sein" genannt.[241]

Schließt man sich übrigens der Auffassung an, daß mit dem Wort »Frist« eher die für eine Aufgabe zur Verfügung stehende Zeit*spanne* bezeichnet wird als der Zeit*punkt*, bis zu dem die Aufgabe erledigt sein muß, so wäre das Wort Frist sogar noch besser zur Bezeichnung des hier behandelten dramaturgischen Phänomens geeignet, da, wie ich bereits erörtert habe, eine dramaturgisch relevante diegetische Frist dem Rezipienten typischerweise Anlaß für ein Interesse an dem Zeitabschnitt *vor* dem Ende der Frist gibt.[242]

Unterscheidung von dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und >bloßen< Ankündigungen

Manfred Pfister bezeichnet die "zeitliche Terminierung des Vorhabens", also diegetische Fristen, als "ein [...] wichtiges Moment zukunftsorientierter Informationsvergabe" und merkt dazu an: "Das Spannungspotential ist in seiner Intensität auch von der Zahl und Pointiertheit der zukunftsorientierten Informationen abhängig[243], De Abreu und Smith weisen darauf hin, daß diegetische Fristen, in ihrer Bezeichnung "clocks", über "anticipation" funktionieren[244] und für Howard und Mabley handelt es sich bei ihnen um eine Variante des "advertising", also "the indication to the audience of some upcoming experience a character might have"[245]. Es erscheint demnach sinnvoll, hier das Verhältnis von Ankündigungen bzw. der Antizipation von diegetischen Ereignissen durch den Rezipienten und dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen näher zu erörtern.

Genaugenommen wäre dabei von Ankündigungen *möglicherweise eintretender* diegetischer Ereignissen zu schreiben, da gerade die Frage, ob das angekündigte Ereignis tatsächlich eintreten wird bzw. in welcher Form, ob die Bombe tatsächlich explodieren und jemanden töten, die Müllpresse die darin gefangenen Figuren zerquetschen wird oder nicht, in dramaturgischer Hinsicht von entscheidender Bedeutung ist bzw. sich die vom Rezipienten ggf. produzierte Ob-Spannung genau darauf bezieht, *ob*

---

240 Anger et al., *Meyers Lexikon: Das Wissen von A-Z*, Eintrag "Frist".
241 Drosdowski et al., *Duden: Deutsches Universalwörterbuch A-Z*.
242 Vgl. S.60.
243 Pfister, *Das Drama*, S.145.
244 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.164.

die Ankündigung sich bewahrheiten wird. Mit Lämmert könnte man anstelle von Ankündigungen möglicherweise eintretender diegetischer Ereignisse auch von "zukunftsungewissen Vorausdeutungen"[246] schreiben, doch der Begriff der Vorausdeutung scheint mir insgesamt doch zu sehr auf die "*Vorwegnahme* e. erst später [...] eintretenden Ereignisses"[247] durch die Figuren oder den Erzähler festgelegt zu sein: "Die V.[orausdeutung] hebt momentan die erwartbare zeitl. Abfolge des dargestellten Geschehens auf und weist auf spätere [...] Ereignisse und Vorgänge voraus."[248] Anhand von Pütz' definitorischer Unterscheidung von "Ankündigungen" und "Andeutungen" ist nur schwer zu entscheiden, worum es sich nun etwa beim Zeitzünder an einer Bombe handelt:

> "Die *Ankündigung* wird als direkter Vorgriff ausgesprochen. Die *Andeutung* dagegen bleibt meist unausgesprochen und wird mit anderen Mitteln als denen der absichtsvollen Rede bewirkt. Sie wendet sich nicht als Information an den Verstand, sondern als versteckter Hinweis an die Sensibilität des Publikums. Während die Ankündigung klar zutage tritt, bedarf die Andeutung unter Umständen des aufmerksamen Zuschauers und seiner Auslegung."[249]

Die mögliche Explosion der Bombe kann und wird auch dann 'klar zutage treten', wenn sie nicht durch eine Figur explizit angekündigt wird. Zumal da Pütz aber Fristen im Rahmen der Ankündigungen behandelt[250], scheint mir meine Begriffsverwendung der seinen doch einigermaßen zu entsprechen.

Ist also jede Ankündigung eines (möglicherweise eintretenden, also potentiellen) diegetischen Ereignisses auch eine dramaturgisch relevante diegetische Frist? - Der Countdown bei einem Raketenstart verweist auf sein Ende, ist also eine Ankündigung des Starts und daher könnte man auch formulieren: Der Countdown stellt eine Frist dar - bis zu seinem Ende können bestimmte Dinge noch getan werden, z.B. der Start abgebrochen, danach nicht mehr. - Doch solange niemand den Start abzubrechen versucht, solange niemand versucht x zu erreichen, bevor y (der Start der Rakete) geschieht, gibt die Erzählung ihrem Rezipienten keinen Anlaß, Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht?« zu produzieren.[251] Ich baue das Beispiel um, um den Zusammenhang zu verdeutlichen: Im Verlauf des Countdowns tritt ein Problem auf - ein Techniker meldet ein Leck im Treibstofftank. Und der Rezipient konnte zuvor erfahren, daß ein Abbruch des Countdowns ab einem bestimmten Punkt

---

245 Howard u. Mabley, *The Tools of Screenwriting*, S.74.
246 Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S.175ff.
247 Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur,* 8. Aufl., S.892, Hervorhebung von mir.
248 Schweikle/Schweikle, *Metzler Literatur Lexikon*, S.494.
249 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.62f.
250 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.72 u. 78f.

nicht mehr möglich ist. Der Missionsleiter ruft augenblicklich: "Countdown abbrechen, Countdown abbrechen!". Ein anderer Techniker antwortet: "Sir, der Zündvorgang wurde bereits initiiert! Wir können nur noch versuchen, die Treibstoffleitung rechtzeitig zu kappen." - "Dann tun Sie das, sofort!!!" antwortet der Leiter.

In beiden Varianten wird angekündigt, daß sich am Ende des Countdowns etwas ereignen wird und durch den Countdown, das laute Rückwärtszählen, das Zeigen einer digitalen Anzeige des Countdowns etc. wird diese Ankündigung immer wieder aktualisiert. Bei der ersten Variante bleibt es in dramaturgischer Hinsicht im wesentlichen bei dieser Ankündigung - der Rezipient wird durch die Erzählung wiederholt und intensiv eingeladen, sich für das angekündigte Ereignis am Ende des Countdowns, den Start der Rakete bzw. die Zeit danach zu interessieren. Bei der zweiten Variante jedoch kommt zur Ankündigung hinzu, daß Figuren versuchen, noch vor Eintreten des angekündigten Ereignisses etwas Bestimmtes zu erreichen bzw. das angekündigte Ereignis eine Bedrohung für bestimmte Figuren (die Astronauten) darstellt, wodurch der Rezipient Anlaß für ein Interesse an der Frage erhält, ob die Figuren dieses Ziel noch rechtzeitig erreichen können bzw. ob die Figuren der Gefahr noch entgehen werden. Obwohl die Ankündigung hier immer noch ein grundlegender dramaturgischer Faktor der gesamten Anordnung ist, erhält der Rezipient hier also nicht nur Anlaß, sich für das angekündigte Ereignis zu interessieren sondern vor allem auch für den diegetischen und filmzeitlichen Abschnitt davor.

Während der Rezipient im ersten Fall Anlaß erhält zur Produktion von Spannung im Sinne von Fragen wie »wird die Rakete auch abheben?«, »wird beim Start alles gutgehen?« etc., dürften diese Fragen im zweiten Fall eher lauten wie »kann die Leitung noch rechtzeitig gekappt werden, *bevor* die Raketen zünden?« oder »kann das Problem noch rechtzeitig vor Ende des Countdowns gelöst werden?«.

Im Grunde kann die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von »Ankündigungen diegetischer Ereignisse« und »dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen« von der »direkten« Definition einer »dramaturgisch relevanten diegetischen Frist« abgeleitet werden: Damit der Rezipient Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« erhält, muß er zunächst einmal y antizipieren, und dazu benötigt er einen Anlaß durch die Erzählung - das mögliche Eintreten von y muß angekündigt werden. Die Erzählung von einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist impliziert also die Ankündigung eines möglicherweise eintretenden diegetischen Ereignisses. Daraus ergibt sich: eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist« ist immer auch die Ankündigung eines diegetischen Ereignisses - wenn

---

251 Vgl. etwa *Apollo 13*, 0:31-33 u. *The Astronaut's Wife* 0:01f.

die an die Schienen gefesselte Figur nicht rechtzeitig losgebunden werden kann, *wird sie der Zug überrollen*, wenn die Bombe nicht rechtzeitig entschärft werden kann, dann *wird sie explodieren* oder: wenn die Figuren die Bombe nicht rechtzeitig entdecken und sich vor ihr in Sicherheit bringen, dann *wird sie sie töten* etc. Aber die Frage, zu der der Rezipient veranlaßt werden soll, lautet: »*kann x erreicht werden bevor* y geschieht?« Die Ankündigung eines möglicherweise eintretenden Ereignisses y genügt also nicht für das Zustandekommen einer »dramaturgisch relevanten diegetischen Frist«. Also ist nicht jede Ankündigung eines diegetischen Ereignisses zwangsläufig auch eine »dramaturgisch relevante diegetische Frist«, wie dies etwa Jens Eder durch eine Kapitelüberschrift fälschlicherweise suggeriert ("Ereignis-Vorankündigungen: Deadlines"[252]). »Dramaturgisch relevante diegetische Fristen« stellen vielmehr eine Teilmenge aller Ankündigungen (diegetischer Ereignisse) dar. Es ist, wie bereits festgestellt[253], noch nicht einmal jede diegetische Frist dramaturgisch relevant, also selbst jene Arten von Ereignis-Vorankündigungen, die wir alltagssprachlich wohl als Frist bezeichnen würden, ergeben, wenn davon erzählt wird, zwangsläufig bereits eine dramaturgisch relevante diegetische Frist.

Auch aus meiner »allgemeinste Formulierung einer erzählanalytisch anwendbaren Definition für dramaturgisch relevante diegetische Frist« läßt sich die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von »Ankündigungen diegetischer Ereignisse« und »dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen« bereits ableiten: Wenn eine dramaturgisch relevante diegetische Frist dann gegeben ist, »wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«, dann ergibt sich daraus, daß dieses Element zwar die Ankündigung eines diegetischen Ereignisses impliziert, diese Ankündigung jedoch bestimmte Eigenschaften haben muß, um die Entstehung einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist zu ermöglichen.

Die zweite wichtige Aussage, die sich zusammenfassend zum Verhältnis von diegetischen Ankündigungen und dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen machen läßt, lautet: Während der Rezipient einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist typischerweise Anlaß erhält, sich für den Zeitabschnitt vor Eintreten des angekündigten Ereignisses und die Frage, ob etwas Bestimmtes bis dorthin noch erreicht werden kann, zu interessieren bzw. entsprechende Spannung zu produzieren, erhält ein Rezipient einer Ankündigung eines diegetischen Ereignisses, die keine dramaturgisch relevante diegetische Frist darstellt, also in dramaturgischer Hinsicht >bloß< eine solche

---

252 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.

Ankündigung ist, eher Anlaß, sich für dieses Ereignis selbst zu interessieren bzw. darauf gespannt zu sein.

Da dramaturgisch relevante diegetische Fristen eine Teilmenge aller Ankündigungen diegetischer Ereignisse sind und ich in der Folge immer wieder auf diese Differenz zu sprechen kommen werde, erscheint es mir angebracht, einen eigenen Terminus zur Bezeichnung jener Ankündigungen diegetischer Ereignisse vorzuschlagen, die keine dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen mitkonstituieren, also tatsächlich >bloß< Ankündigungen diegetischer Ereignisse bleiben: ich werde sie in der Folge einfach als >bloße< Ankündigungen bezeichnen. Die Anführungszeichen sollen dabei verdeutlichen, daß das >bloß< lediglich der Unterscheidung dient und derartige Anordnung dennoch von dramaturgischer Bedeutung sind, die aber eben von jener dramaturgisch relevanter diegetischer Fristen unterschieden werden kann.

In den bisherigen Auseinandersetzungen mit diegetischen Fristen wird z.T. nicht oder ungenügend zwischen dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und >bloßen< Ankündigungen unterschieden. So schreibt etwa Bordwell:

> "The mildest and most frequent form of the deadline is the appointment. This is most evident in the romance line of action, wherein a suitor will invite a woman out for dinner, to a dance, etc."[254]

Aber die Erzählung von einem 'appointment' ist in dramaturgischer Hinsicht zunächst einmal >bloß< eine Ankündigung des vereinbarten Treffens, egal ob für das 'appointment' explizit ein bestimmter diegetischer Zeitpunkt genannt wurde (»wir treffen uns morgen um 20h«, »in zwei Stunden« etc.) oder nicht - der Rezipient erhält Anlaß, es zu antizipieren, gespannt darauf zu sein, was dann passieren wird, was sich daraus entwickeln wird etc. Freilich könnte man behaupten, daß die Figuren, die das 'appointment' vereinbart haben, dieses auch einhalten werden wollen und sich daraus ein »Termindruck« ergibt. Aber solange nicht davon erzählt wird, daß eine der Figuren Probleme hat, den Termin einzuhalten, erhält der Rezipient keinen Anlaß, sich zu fragen, ob die Figuren das 'appointment' auch einhalten werden können, wird also dieser »Termindruck« ein bloßes Potential bleiben und keine dramaturgische Bedeutung erlangen.

Man könnte hier außerdem argumentieren, daß 'deadline' ja nicht unbedingt mit »Frist« übersetzt werde, sondern auch mit "Fristablauf", "Grenze", "äußerster Termin", "Stichtag"[255]. Aber ein 'appointment' wird als 'Fristablauf', 'Grenze', 'äußerster Termin',

---

253 Vgl. S.58.
254 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.44.
255 Messinger u. Rüdenberg, *Langenscheidts großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch*.

'Stichtag' nur dann *dramaturgische Bedeutung* erhalten, wenn es als solches in der Erzählung thematisiert wird. Dem Rezipienten wird sich der vereinbarte Zeitpunkt vermutlich nur dann als 'Fristablauf', 'Grenze', 'äußerster Termin', 'Stichtag' darstellen, wenn eine der beiden Figuren Probleme bekommt, den Termin einzuhalten.

Und man könnte sich auf den Standpunkt stellen, daß Bordwell unter 'deadlines' nun einmal offensichtlich auch bloß »potentielle Fristen« versteht, also auch Situationen, die bloß das Potential zur dramaturgisch relevanten Frist haben - wie das eben auch für jedes 'appointment' zutrifft. Hier wäre allerdings die Frage zu stellen, worin dann überhaupt noch der Unterschied zwischen 'deadlines' und »Ankündigungen diegetischer Ereignisse« besteht, ob dann nicht jede Ankündigung eines Ereignisses in der Erzählung zugleich auch eine 'deadline' sein müßte, ob dann nicht auch jedesmal, wenn man einen Zug heranfahren sieht (=Ankündigung des Zeitpunktes, zu dem der Zug herangefahren ist), eine Figur einen Kuchen backt (=Ankündigung des Zeitpunkts, zu dem der Kuchen gebacken sein wird) etc. eine 'deadline' gegeben ist. Außerdem stünde diese Auffassung von Bordwells Aussage in Widerspruch zu seiner im selben Text gemachten Feststellung: "The deadline [...] must specify the durational limit within which cause and effect can operate."[256] - Hier wird der Begriff deutlich als zeitliche Begrenzung für einen anderen Prozeß definiert.

Obwohl Bordwell - durchaus im Sinne meiner vorangehenden Ausführungen - schreibt: "appointments gear our expectations toward later scenes"[257] - nämlich auf das Eintreten des 'appointments', auf jene Szene, in der die Einhaltung der Vereinbarung oder deren Scheitern dargestellt wird, also auf das Eintreten des angekündigten Ereignisses, scheint ihm nicht aufzufallen, daß das bei jenen dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen, die er in diesem Abschnitt durchaus nennt, anders ist:

> "one of the protagonists is trapped in the hold of a ship; it is on fire and sinking, and the suspense is predicated upon the slow drainage of time until the situation becomes hopeless"[258]

Hier werden die Erwartungen des Rezipienten wohl weniger auf 'later scenes' gelenkt, auf den Untergang des Schiffes, sondern wohl eher darauf, ob bis dorthin noch etwas Bestimmtes erreicht werden kann, also eher auf die Szenen vor jener, in der das Schiff endgültig untergegangen und der Protagonist womöglich ertrunken sein wird.

Ironischerweise beschreibt Bordwell selbst den Unterschied in der durch >bloße<

---

256 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45.
257 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45.
258 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45.

Ankündigungen und dramaturgisch relevante diegetische Fristen hervorgerufenen Wirkung, ohne daß ihm dies bewußt zu werden scheint: "appointments and deadlines stress the forward flow of story action: the arrows of the spectator's expectations are turned toward the encounter to come, the race to the goal."[259] - das 'appointment' gibt dem Rezipienten Anlaß, sich für den 'encounter' zu interessieren, also das Ende der thematisierten Zeitspanne und die Zeit danach, die 'deadline' dagegen gibt ihm Anlaß, sich für den 'race to the goal', also die Zeitspanne *vor* Eintreten der 'deadline' zu interessieren.

Entsprechend *seiner* Begriffsauffassung schreibt Bordwell über *Der Dialog*, die Handlung führe "to the crucial deadline, the mysterious Sunday rendezvous at the Jack Tar Hotel"[260]. - Das Paar, das der als freiberuflicher Abhörspezialist arbeitende Protagonist Harry Caul (Gene Hackman) belauschte, hat in dem abgehörten Gespräch lediglich diesen Zeitpunkt und Ort genannt ("Jack Tar Hotel, um 3 Uhr, Zimmer 773", 0:34). Im Lauf der Zeit scheint Harry immer mehr davon überzeugt zu sein, daß dort und dann ein Verbrechen geschehen wird. Bei 1:26 schließlich, nachdem er seinen Auftraggeber endlich getroffen hat, geht er einige Schritte im Freien, er ist wütend, im Off sind nochmals jene Teile des abgehörten Dialogs zu hören, in denen besagter Zeitpunkt und Ort genannt werden. Und in der darauffolgenden Szene befindet sich Harry bereits an der Rezeption des Jack Tar Hotels. Harry scheint also erst bei 1:26 zu beschließen, zu besagtem Zeitpunkt in besagtes Hotel zu gehen und in der nächsten Szene ist er bereits dort, um sich in Zimmer 774 einzumieten. Es besteht also keinerlei Eile, an jenem Sonntag um 3 Uhr ins Jack Tar Hotel zu gelangen, es wird von keinerlei Zeitdruck in Zusammenhang mit diesem Zeitpunkt erzählt. Wir sehen Harry nicht im Stau stecken oder durch die Straßen laufen und es ist bereits 14Uhr59 - womöglich parallelmontiert mit dem Paar, das sich im Hotelzimmer trifft, um miteinander zu schlafen und einem Killer, der sein Gewehr mit Zielfernrohr auspackt. Der thematisierte Zeitpunkt ("3 Uhr") ist also - dramaturgisch - nicht bedeutsam als Deadline, als Frist(ablauf), als 'Grenze', 'äußerster Termin' oder 'Stichtag' hinsichtlich eines Ziels, das zuvor zu erreichen wäre, sondern allenfalls als Ankündigung eines vom Protagonisten vermuteten Ereignisses. Das Interesse des Rezipienten dürfte sich also wenn überhaupt dann auf die Frage konzentrieren, was denn um 3 Uhr bzw. danach im Jack Tar Hotel geschehen wird, aber nicht darauf, ob etwas Bestimmtes bis dahin erreicht werden kann, da hinsichtlich Harrys Einmietung in Zimmer 774 von keinerlei Zeitdruck erzählt wird - es gibt keinen Anlaß, sich zu fragen, ob er rechtzeitig dort sein wird.

---

259 Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45.
260 Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.376.

Die Unterscheidung zwischen »bloßer« Ankündigung und dramaturgisch relevanter diegetischer Frist unterläßt auch Peter Pütz in seiner Studie *Die Zeit im Drama*, obwohl diese den Untertitel *Zur Technik dramatischer Spannung* trägt - wie ich dargelegt habe, ist diese Unterscheidung gerade in Hinsicht auf die Spannungsproduktion beim Rezipienten wichtig. So führt er etwa fünf Weisen an, auf die den Figuren die Zeit bewußt sein kann, wobei er bei der vierten Variante "wenn die Personen einen unaufschiebbaren Zeitpunkt herannahen sehen, von dem sie nichts Gutes erwarten"[261] >bloße< Ankündigungen und Fristen in einen Topf wirft.

Weitere Beispiele und Erläuterungen

Bomben

Der Unterschied zwischen »bloßer« Ankündigung und »dramaturgisch relevanter diegetischer Frist« läßt sich anhand einer Sequenz aus *Flammendes Inferno* illustrieren, in der eine Bombe mit Zeitzünder eine wichtige Rolle spielt: Feuerwehrmann Michael O'Hallorhan (Steve McQueen) und Architekt Doug Roberts (Paul Newman) bringen Sprengstoff an den Wassertanks am Dach eines brennenden Hochhauses an, um mithilfe der durch die Sprengung verursachten Flut das Feuer zu löschen. Sie stellen einen Zeitzünder auf 5 Minuten ein und müssen sich nun rechtzeitig vor der Explosion in Sicherheit bringen (2:18-21). Als sie sich - soweit es ihnen möglich war - in Sicherheit gebracht haben, ist diese Zielverfolgung, die an die durch den Zeitzünder gegebene Frist gebunden war, abgeschlossen und aus der Frist wird eine >bloße< Ankündigung der bevorstehenden Explosion. Die Erzählung alterniert nun nicht mehr zwischen der Uhr des Zeitzünders und der an die Frist gebundenen Zielverfolgung sondern zwischen der Uhr und den erwartungsvoll blickenden Figuren (2:21). Die Uhr ist ab nun und bis zur Explosion nicht mehr der Verweis auf eine dramaturgisch relevante Frist, sondern eine »bloße Ankündigung« der bevorstehenden Explosion. Nun wird nicht mehr für die Frage Anlaß gegeben, ob ein an die Frist gebundenes Ziel noch rechtzeitig erreicht werden kann sondern für jene, ob die Explosion die erwünschte Wirkung hervorrufen wird bzw. ob die betroffenen Figuren sie überleben werden. Die Aufmerksamkeit wird insofern von momentan erzählten Vorgängen weg auf ein angekündigtes, späteres Ereignis - die Explosion der Bombe und ihre Folgen - gelenkt.

Auch anhand dreier verschiedener Sequenzen aus dem Film *Operation Noah* kann die Differenz zwischen >bloßen< Ankündigungen diegetischer Ereignisse, dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und Mischformen dieser beiden Anordnungen illustriert

---

261 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.97.

werden: Bei allen drei Ausschnitten geht es um die Entschärfung einer Bombe:

In der ersten Sequenz soll ein "Quecksilberhebel" in der Bombe, der "auf die kleinsten Schwingungen" reagiert, außer Kraft gesetzt werden (0:50f). Bei der Erfüllung dieser Aufgabe besteht kein unmittelbarer Zeitdruck, dennoch gibt die Sequenz Anlaß zur Entstehung von Spannung, da die Bombenentschärferin hier eine schwierige und gefährliche Aufgabe zu bewältigen hat - »wird sie es schaffen, den Hebel zu deaktivieren, ohne die damit verbundene Schaltung dabei auszulösen?« Die Operation der Bombenentschärfung steht zwar insgesamt unter Zeitdruck, da sich in der Bombe ein aktiver Zeitzünder befindet, aber die Explosion steht nicht in den nächsten Sekunden oder Minuten bevor. Die oben formulierte Frage beinhaltet dementsprechend nicht den Aspekt der Rechtzeitigkeit sondern bezieht sich nur auf die Geschicklichkeit der Protagonistin. Bei der - isoliert betrachteten - Sequenz handelt es sich also in dramaturgischer Hinsicht >bloß< um eine Ankündigung - die der möglichen Explosion der Bombe, nicht aber um eine Ankündigung in Form einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist.

In der zweiten Sequenz geht es ebenfalls darum, daß ein bestimmtes Kabel in der Bombe durchtrennt werden soll (1:29-31). Zum Aspekt der Geschicklichkeit kommt aber nun akuter Zeitdruck als Hindernis hinzu: Die Bombenentschärferin und ihr Assistent wurden per Funk darüber informiert, daß der Terrorist nun über einen in die Bombe eingebauten Empfänger diese per Handy fernzuzünden versucht. Die Zündung erfolgt über die Wahl einer Nummer, die, wie rasch zu erkennen ist, einem Countdown entspricht (09876543210). Nun wurde aus der Anordnung, obwohl es um eine ganz ähnliche geht, eine dramaturgisch relevante Frist: Während die Bombenentschärfer das Ziel zu erreichen versuchen, wird in Parallelmontage immer wieder gezeigt, wie sukzessive der Code zum Auslösen der Bombe eingetippt wird und das richtige Kabel wird schließlich unmittelbar bevor die letzte Ziffer des Codes eingetippt wird, durchtrennt.[262]

Die dritte Sequenz ereignet sich kurz vor Ablaufen der durch den Zeitzünder an der Bombe gegebenen Frist (1:28). Es besteht also unmittelbarer Zeitdruck und insofern handelt es sich deutlich um eine Situation mit Frist. Aber die Bombenentschärferin und ihr Assistent sind unterschiedlicher Meinung darüber, welches von zwei Kabeln in der Bombe durchtrennt werden soll. Aufgrund dieser Unklarheit hinsichtlich des Ziels, das noch vor Ablauf der Frist erreicht werden soll, der »fristgebundenen Zielverfolgung« wird der für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typische Effekt abgeschwächt. Es ergibt sich hier wohl mindestens ebensosehr Anlaß für die Frage, ob die Protagonisten die richtige Leitung durchtrennen werden wie für jene, ob sie das rechtzeitig tun werden.

Während letztere Frage das Interesse des Rezipienten in der für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typischen Art eher auf den Zeitabschnitt *vor* dem angekündigten Ereignis (der Bombenexplosion) lenken dürfte (»nun beeilt Euch doch!« bzw. »werden sie es bis dahin noch schaffen?«), bezieht sich die erste Frage eher auf das angekündigte Ereignis selbst (»Wird die Bombe explodieren, wenn sie diesen bzw. jenen Draht durchschneiden?«). Damit stellt diese Sequenz in dramaturgischer Hinsicht eher eine Mischform zwischen einer Frist und einer Ankündigung, die keine Frist ist, dar.

Zur Abhängigkeit von der Einschätzung des jeweiligen Rezipienten

Allerdings scheint mir diese Klassifizierung der zuletzt besprochenen Szene in *Operation Noah* stark von der individuellen Einschätzung der Situation durch den Rezipienten abzuhängen: Wenn er überzeugt davon ist, daß eine der beiden Figuren mit ihrer Einschätzung recht hat, für ihn also feststeht, wie das anstehende Problem zu lösen ist, dann wird ihn diese Frage dementsprechend nicht mehr beschäftigen sondern nur noch jene, ob die Figuren diese Lösung auch rechtzeitig ausführen werden, dann wird es sich eher um eine dramaturgisch relevante Frist handeln. Wenn der Rezipient unschlüssig ist, welche der beiden Lösungsvarianten die richtige ist, wird sich sein Interesse dementsprechend stärker auf die Auflösung dieser Frage, mithin den Zeitpunkt nach der Ausführung einer der beiden Lösungsvarianten beziehen, dann wird es sich also in dramaturgischer Hinsicht eher um eine >bloße< Ankündigung handeln.

Auch in dem Film *Die rote Violine* findet sich eine Sequenz, die mir bewußt darauf angelegt zu sein scheint, unterschiedlich aufgefaßt werden zu können. Violinenspezialist Charles Morritz (Samuel L. Jackson) soll für eine Versteigerung eine Reihe von Gutachten erstellen und entdeckt unter den Stücken jene titelgebende Geige, nach der er schon lange gesucht hat. Er kauft eine Kopie, die im 19. Jh. davon gemacht wurde, um über den Vergleich das Original noch sicherer identifizieren zu können. Während die Versteigerung bereits läuft, tauscht er die zum Verkauf bereitstehende Violine gegen eine, die er selbst mitführt, aus (1:55). Ich konnte, abgesehen von einer Äußerung, die Morritz erst später im Film macht, keine eindeutigen Hinweise darauf entdecken, ob Morritz nun die echte gegen die kopierte rote Violine austauscht oder umgekehrt. Diese Frage scheint mir vielmehr ganz bewußt offen gelassen worden zu sein.

Je nach Auffassung des Rezipienten in bezug auf diese Frage ergeben sich unterschiedliche dramaturgische Anordnungen:

- Ist der Rezipient überzeugt davon, daß Morritz die Kopie anstelle des Originals

---

262 Vgl. auch Abb. 53 u. Abb. 54, S.303.

versteigern läßt und mit letzterem davonmarschiert, dann ergibt sich kurz danach eine Wissensvorsprungsfrist: Morritz möchte mit dem Original entwischen, doch Mme. Leroux vom Auktionshaus hat bereits Verdacht geschöpft und den Sicherheitsdienst rufen lassen. Jemand folgt Morritz aus dem Auktionshaus, ruft ihm nach, es gibt Grund für die Annahme, daß er zurückgeholt werden soll, da sich Mme. Leroux Klarheit über die Sachlage verschaffen will. Morritz' Ziel bestünde dementsprechend darin, mit der Geige zu entwischen. Und tatsächlich hört er den Mann und geht zunächst weiter (1:56).

- Ist der Rezipient hingegen der Meinung, daß Morritz das Original wieder zurückgebracht hat und nun mit der von ihm erworbenen Kopie davongeht, ist für Morritz durch Mme. Leroux' Verhalten keine Frist gegeben, wenigstens keine mit hohem Risiko - er konnte die echte rote Violine zurück an ihren Platz im Auktionshaus stellen und nur der Restaurator, der ihm dafür Deckung gab, weiß davon. Wenn er nun ins Auktionshaus zurückgeholt wird, hat er nichts Schlimmes zu befürchten. Und insofern besteht kein Anlaß für die Frage, »ob Morritz noch rechtzeitig entkommen kann«. In diesem Fall würde es sich in dramaturgischer Hinsicht also eher um eine >bloße< Ankündigung handeln - was geschieht, wenn Morritz angehalten und die Geige, die er bei sich trägt, untersucht wird o.ä.?
- Und es gibt noch eine dritte Auffassungsvariante, die meines Erachtens die wahrscheinlichste ist: Der Rezipient ist unschlüssig, welche der beiden Geigen nun das Original und welche die Kopie ist. In diesem Fall handelt es sich bei der Sequenz ab dem Austausch der Geigen bis zu dem Punkt, an dem Morritz von dem Mitarbeiter des Auktionshauses auf der Straße angehalten wird, mindestens ebensosehr um eine >bloße< Ankündigung eines diegetischen Ereignisses wie um eine dramaturgisch relevante diegetische Frist: der Rezipient erhält mindestens ebensosehr Anlaß für die Frage, ob Morritz nun die echte rote Violine hat oder nicht wie für jene, ob er entkommen kann.

An dem Beispiel zeigt sich also, wie eine veränderte Auffassung eines kleinen - wiewohl entscheidenden - Details zur völligen dramaturgischen Umdeutung einer Sequenz führen kann.

Countdowns ...

Jeder Countdown ist eine Ankündigung des Ereignisses an seinem Ende oder zumindest seines Endes, aber nicht jeder Countdown konstituiert eine dramaturgisch relevante diegetische Frist.

Wenn Scotty in *Star Trek IV* (1:33) die letzten Sekunden rückwärts zählt, bis er einen für

die Handlung entscheidenden Beamvorgang auslöst, dann kündigt er damit lediglich genau diesen Vorgang an und es besteht keinerlei Anlaß (mehr) für den Rezipienten, sich zu fragen, ob vor diesem angekündigten Zeitpunkt noch ein bestimmtes Ziel erreicht werden kann. Der dramaturgische Zweck des Countdowns besteht hier nicht darin, dem Rezipienten die laufende Aktualisierung von Hypothesen darüber zu ermöglichen, ob ein bestimmtes Ziel noch innerhalb des durch den Countdown bezeichneten Zeitraums erreicht werden kann, sondern in der bloßen Verstärkung und Verlängerung der Ankündigung. Würde Scotty, nachdem Kirk ihm den Befehl zum Beamen gegeben hat, den Countdown nicht durchführen, der Film aber ansonsten identische Bilder zeigen, würde sich der Rezipient vermutlich fragen, worauf Scotty eigentlich noch wartet. Durch den Countdown erscheint die Sequenz bis zum Beamen nicht als ein »künstliches« Hinauszögern des angekündigten Beamens. - Aus irgendeinem technischen Grund dauert es noch 10 Sekunden und Scotty gibt die jeweils verbleibende Zeit an. Darüberhinaus wird der Rezipient durch den Countdown immer wieder auf das bereits angekündigte Ereignis hingewiesen.

In *Ronin* (1:43f) gibt Gregor schließlich den ominösen Koffer, hinter dem alle her sind, Mikhi - im Austausch gegen einen Koffer voller Geld. Er teilt Mikhi mit, daß eine Komplizin von ihm Mikhis anderswo befindliche Freundin erschießen wird, falls Gregor diese Komplizin nicht innerhalb der nächsten 45 Sekunden anruft. Doch Mikhi richtet nun eine Waffe auf Gregor, scheint zu überlegen, während Gregor mehrmals Auskunft über die noch verbleibende Zeit gibt - "20 Sekunden [...] 10 Sekunden". Die Frist, die für Mikhis Freundin gegeben ist und von Gregor durch seinen Countdown erläutert wird, scheint mir in dramaturgischer Hinsicht eher eine Mischung von Frist und »bloßer« Ankündigung zu sein - der Ankündigung einer Entscheidung von Mikhi: Wird er Gregor erschießen und damit das Leben seiner Freundin verwirken? Wird Gregors Komplizin nach Ablauf der Frist tatsächlich schießen? Der Vorgang, der die Frist konstituiert, ist nur undeutlich erkennbar, und es gibt keine fristgebundene Zielverfolgung, vielmehr wird die Frage aufgeworfen, ob sich Mikhi überhaupt zu einer solchen entscheiden wird.

und andere >bloße< Ankündigungen ...

In *E.T.* nimmt Elliots Mutter am Morgen, nachdem Elliot E.T. in sein Zimmer geholt hat, eine zu einer großen Rollen zusammengelegte Decke aus dem Schrank (0:25). Elliot - und mit ihm womöglich der Rezipient - scheint zu vermuten, daß sich E.T. in der Decke befindet. Ob dies der Fall ist wird sich gleich herausstellen - eine starke Ankündigung eines zukünftigen Ereignisses also. Aber Elliot unternimmt nichts, um E.T.s eventuell bevorstehende Entdeckung durch seine Mutter zu verhindern, er hält bloß die Luft vor Spannung an. Der Rezipient ist ggf. gleichermaßen gespannt, was gleich passieren wird,

wohl kaum aber, ob etwas Bestimmtes noch rechtzeitig davor passieren wird. Schließlich rollt Elliots Mutter die Decke aus - nichts verbirgt sich darin. Elliot atmet erleichtert aus. Die durch die Ankündigung aufgeworfene Frage wurde beantwortet.

In einer anderen Szene in diesem Film vereinbart Mike mit Freunden ein Treffen "in ein paar Minuten auf dem Spielplatz auf dem Hügel" (1:33). Aus diesem 'appointment' ergibt sich jedoch keine dramaturgisch relevante Frist. - Dem Rezipienten wird in der Folge durch die Erzählung keinerlei Anlaß gegeben, sich zu fragen, ob die Freunde rechtzeitig dorthin gelangen werden. Und in bezug auf Mike und Elliot, die E.T. entführt haben, macht diese Frage keinen Sinn: Es ist anzunehmen, daß die Freunde beim Spielplatz auf Mike und Elliot warten werden. Ich habe diese Szene als Beispiel ausgewählt, weil sich aus dem von Mike explizit formulierten 'appointment' zwar keine dramaturgisch relevante Frist ergibt, andererseits jedoch hier der Vorgang der Vereinbarung des Treffens selbst durch eine - dramaturgisch relevante - Frist geprägt ist: Mike bleibt mit dem bereits in Gang gesetzten Wagen, in dem E.T. entführt werden soll, schon nach wenigen Metern stehen, um das Treffen zu vereinbaren. Währenddessen erreichen die Männer, die zuvor auf den Wagen zugingen bzw. versuchten, die Jungen aus dem Wagen zu holen, diesen beinahe wieder - wenn Mike also nicht bald wieder losfährt, wird er endgültig gestoppt werden.

Wenn in *Independence Day* nach der ersten Angriffswelle der Außerirdischen US-amerikanische Jagdflieger ihre ersten Raketen auf eines der Raumschiffe abfeuern und sich die Erzählung mehr als 20 Sekunden und mehrere Einstellungen lang Zeit nimmt, bis diese Raketen im Raumschiff bzw. dessen Schutzschild einschlagen (0:53), dann handelt es sich hier im dramaturgischen Sinn lediglich um eine Ankündigung und nicht um eine Frist: es wird von keiner Zielverfolgung erzählt, die bis zum Einschlag der Raketen noch erreicht werden soll. Da und insofern nicht erkennbar ist, daß die Außerirdischen irgendwelche Abwehrmaßnahmen gegen die anfliegenden Raketen ergreifen, erhält der Rezipient auch keinen Anlaß für Fragen wie »werden die Aliens noch Abwehrmaßnahmen ergreifen, bevor die Raketen einschlagen?«

... aus denen dramaturgisch relevante Fristen werden

Eine winzige Veränderung kann eine >bloße< Ankündigung eines diegetischen Ereignisses bereits in eine dramaturgisch relevante Frist verwandeln, z.B. wird der Umstand, daß eine Figur sagt, ein bestimmter Zug fahre in fünf Minuten ab, für sich allein genommen wohl kaum zur Produktion von Spannung reichen. Sagt die Figur aber: »mein Zug fährt in fünf Minuten«, so impliziert das »mein« bereits, daß der Zug erreicht werden soll und die Mitteilung über seine Abfahrt, daß die Frage der Erreichbarkeit bereits akut ist.

In Charles Dickens' Roman *Oliver Twist* findet sich eine Situation, in der aus einer Ankündigung in Form eines 'appointments', eine dramaturgisch relevante Frist wird: Nancy vereinbart bei ihrer Unterredung mit Rosa, daß sie "jeden Sonntag, nachts zwischen elf und zwölf Uhr [...] auf der London Bridge hin und her gehen" will[263] und auf diese Weise wieder erreicht werden kann. Zunächst wird dem Rezipienten durch die Erzählung kein konkreter Anlaß gegeben, sich zu fragen, ob Nancy (oder auch Rosa) diesen Termin wohl einhalten können. Als sich jedoch ein Streit zwischen Bill Sikes und Nancy ergibt, als letztere das Haus verlassen will[264], wird aus dem 'appointment' von Rosa und Nancy, das bis dahin den dramaturgischen Charakter einer >bloßen< Ankündigung - nämlich ihres Treffens - hatte, eine dramaturgisch relevante Frist: der Rezipient erhält konkreten Anlaß sich zu fragen, ob Nancy den Termin noch einhalten kann, also noch rechtzeitig zur London Bridge gelangen wird, oder nicht. Die solcherart angelegte Möglichkeit zur Entstehung einer dramaturgisch relevanten Frist wird allerdings durch die Kapitelüberschrift "Für Nancy kommt die Zeit, ihr Versprechen an Rosa einzulösen, aber es mißlingt"[265] durch Vorwegnahme des Ausgangs der Situation beeinträchtigt oder gar zunichte gemacht.

In *Die Thomas Crown Affäre* vereinbart die Titelfigur (Pierce Brosnan) mit Catherine (Rene Russo): "Wir treffen uns um 16h am Wallstreet Heliport" (1:27). Zu diesem Zeitpunkt und bis 1:37 handelt es sich bei dieser Vereinbarung um eine >bloße< Ankündigung, da unklar ist, ob Catherine diese überhaupt einhalten will, vielmehr ist dies genau eine der diesen Abschnitt des Films in dramaturgischer Hinsicht prägenden Fragen - wird Catherine die Vereinbarung einhalten oder Crown an die Polizei verraten? Erst als sie bei 1:37 auf die Uhr sieht (es ist 15.40 Uhr) scheint sie sich - in Reaktion auf die inzwischen vorgefallenen Ereignisse - dazu entschlossen zu haben, das Date mit Crown doch noch einhalten zu wollen und versucht schließlich (1:39) noch rechtzeitig zum Heliport zu gelangen. Erst zu diesem Zeitpunkt (1:37) wird also aus der ursprünglich >bloßen< Ankündigung eine dramaturgisch relevante diegetische Frist.

... und umgekehrt

In *Romy und Michele* wollen die beiden Titelfiguren ihre ehemaligen Schulkollegen beim 10jährigen High School-Jubiläumstreffen beeindrucken und beschließen daher, sich "bessere Jobs und reiche Freunde" zu besorgen, dafür bleiben ihnen noch zwei Wochen (0:26). Zunächst hatte es dann für mich den Anschein, als würde dieses durch eine Frist

263 Dickens, *Oliver Twist*, Kapitel 40 bzw. S.401.
264 Dickens, *Oliver Twist*, Kapitel 44 bzw. S.441-443.
265 Dickens, *Oliver Twist*, Kapitel 44 bzw. S.439.

bestimmte Ziel nun einen größeren Teil der Erzählung bestimmen, doch bereits 7 Filmminuten später wird den beiden klar, daß sie diese Frist nicht einhalten können, ihr Ziel nicht rechtzeitig erreichen werden und geben es daher auf (0:33). Unmittelbar darauf beschließen sie, sich bei dem Jubiläumstreffen als "erfolgreiche [...] Geschäftsfrauen" auszugeben (0:34). Damit wird aus dem Termin des Jubiläumstreffens eine »bloße Ankündigung«. Die Erzählung gibt nun keinen Anlaß mehr zur Frage, ob die beiden Protagonistinnen bis zu dem angekündigten Ereignis ein bestimmtes Ziel erreichen werden sondern vielmehr für die Frage, ob es ihnen bei dem Treffen gelingen wird, ihre Täuschung aufrecht zu erhalten. Dem Rezipienten wird also Anlaß gegeben, sein Interesse von dem Zeitabschnitt *bis* zu dem angekündigten Ereignis auf das angekündigte Ereignis selbst bzw. die Zeit danach zu verlagern.

Zwischenformen

Hinsichtlich des durch die Erzählung gegebenen Anlasses, sich eher für den diegetischen Zeitabschnitt vor dem Eintreten eines angekündigten Ereignisses oder für das Ereignis selbst und die Zeit danach zu interessieren als Unterscheidungskriterium von dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und >bloßen< Ankündigungen können sich auch Zwischenformen ergeben, die teils den dramaturgischen Charakter einer Frist haben, teils >bloße< Ankündigung sind.

Bei der Frist, von der im Film *12 Uhr mittags* erzählt wird und die immer wieder als Beispiel für eine "deadline"[266] bzw. "ticking clock"[267] oder gar deren perfekten Einsatz[268] bzw. "effective use"[269] erwähnt wird, handelt es sich m.E. gerade nicht um eine dramaturgisch relevante Frist, sondern allenfalls um eine Mischung aus einer solchen und einer >bloßen< Ankündigung: Zwar wird in einem Großteil des Films davon erzählt, wie Sheriff Will Kane (Gary Cooper) versucht, rechtzeitig vor der Ankunft seines Widersachers Frank Miller, der beabsichtigt Kane zu töten ("Ich werde dich töten Bill Kane, das schwör' ich!", 0:17) und mit dem Mittagszug in der Stadt ankommen wird, Hilfssheriffs anzuwerben, um seine Chancen in diesem Kampf zu verbessern. Doch diese Handlungen und sämtliche Hinweise darauf, wieviel Zeit Kane noch bleibt, sind zugleich eine Erneuerung der Ankündigung des Kampfes, Vorausdeutungen darauf. Der Rezipient erhält mindestens ebensosehr Anlaß für ein Interesse daran, wie der Kampf zwischen Kane und seinem Widersacher verlaufen wird wie daran, ob und wieviele Hilfssheriffs Kane noch rechtzeitig anwerben kann, ob er also ein bestimmtes Ziel noch rechtzeitig vor

266 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157.
267 Lucey, *Story Sense*, S.212.
268 Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.104f.

dem Kampf erreichen kann. Letzteres Interesse impliziert ersteres sogar: Wenn mich interessiert, ob Kane noch rechtzeitig andere Bürger dazu überreden kann, ihm in dem Kampf beizustehen, wie gut er sich für den Kampf also noch rüsten kann, dann wird mich wohl vor allem der Kampf selbst interessieren und wie er verlaufen wird. Der Mann an der Hotelrezeption formuliert es so: "Heute mittag würde ich diese Stadt nicht für noch so viel Geld verlassen, auf keinen Fall - heute gibt es hier noch eine Menge zu sehen." (0:24).

In *Gattaca* etwa ergibt sich unmittelbar vor zwei entscheidenden Wendepunkten eine durch eine Frist geprägte Sequenz: Der Ermittler in einem Mordfall möchte einem Mitarbeiter der Firma, in der der Mord geschehen ist und der ihm verdächtig geworden ist, einen Besuch abstatten. Tatsächlich spiegelt dieser Mitarbeiter, Vincent (Ethan Hawke), bereits seit langem die genetische Identität des querschnittgelähmten, aber genetisch einwandfreien Jerome (Jude Law) vor, da der Film in einer Welt spielt, in der Menschen ausschließlich aufgrund ihres genetischen Profils zu bestimmten Berufen zugelassen werden. Der Ermittler will also den Verdächtigen, der angeblich krank ist, zu Hause besuchen, um seine Identität durch Entnahme von Blut aus der Vene und nicht einen der üblichen, fälschbaren Tests, eindeutig zu klären. Vincent ruft Jerome an und warnt ihn vor, dieser muß sich nun eine Treppe hochschleppen, um die Tür öffnen zu können, während sich der Ermittler im Auto bereits nähert (1:15-18). Bei 1:15 ist erkennbar, daß Jerome über die betreffende Treppe rechtzeitig nach oben zu kriechen versucht und somit eine dramaturgisch relevante diegetische Frist gegeben. Andererseits erhält der Rezipient durch die Sequenz aber auch Anlaß für die Frage, ob Jerome dann, wenn der Ermittler kommen wird, seine Behinderung verbergen und damit die Aufdeckung des Schwindels verhindern kann. Hinzu kommt, daß Vincents Geliebte Irene (Uma Thurman), die ebenfalls in der betreffenden Firma arbeitet, den Ermittler begleitet und bisher nichts von Vincents Schwindel wußte - wird sie Vincent/Jerome verraten, wenn sie Jerome gegenübersteht und feststellt, daß er ein anderer ist? Wie wird sie auf die Erkenntnis reagieren? Der Rezipient erhält hier also nicht nur Anlaß für ein Interesse am Ausgang der fristgebundenen Zielverfolgung sondern auch an den Geschehnissen nach Eintritt des angekündigten Ereignisses aus dem sich diese Frist ergibt, der Ankunft von Irene und des Ermittlers.

In Arthur Schnitzlers Novelle "Leutnant Gustl" kündigt die Titelfigur, die soeben beleidigt wurde (S.123), an, daß sie sich umbringen werde, da sie keine andere Möglichkeit zur Wiederherstellung ihrer Ehre sieht (S.126). Später wird die Ankündigung sogar in Form einer konkreten Zeitangabe präzisiert (S.131). Auch hier handelt es sich, wie das wohl bei

---

269 Trottier, *The Screenwriter's Bible*, S.53.

von Figuren angekündigten Selbstmorden bzw. allgemeiner: selbstgesetzten Fristen meistens der Fall sein wird, um eine Mischform zwischen »bloßer« Ankündigung und dramaturgisch relevanter Frist: Der Rezipient erhält durch die Ankündigung des Selbstmordes, auch wenn sie, wie hier, zeitlich präzisiert wird, wohl ebensosehr Anlaß zur Frage, ob sich die Figur tatsächlich umbringen werde, womit eher eine >bloße< Ankündigung gegeben wäre, wie für ein Interesse daran, wie denn die betreffende Figur ihre dementsprechend letzten Lebensstunden verbringen wird, in gewissem Ausmaß wohl auch für die Frage, ob noch rechtzeitig ein Ereignis eintreten wird, das sie vom Selbstmord abhält - vgl. dazu auch S.163.

Abweichende Definitionen anderer Autoren

In der zum Thema bereits vorhandenen Literatur habe ich keine Definition gefunden, die meiner »allgemeinsten Formulierung« einer erzählanalytisch anwendbaren Definition einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist (»wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«) entsprechen würde. Jene Definitionen, die meinem »ersten Vorschlag« entsprechen, habe ich im entsprechenden Abschnitt (vgl. S.51) bereits wiedergegeben. Ein Großteil der bisher gemachten Definitionsvorschläge steht jedoch in Widerspruch zu meinem Vorschlag:

Alfred Brenner definiert das Element, das er "time lock" nennt, folgendermaßen: "the setting up of a predetermined action to take place at a preset moment in a television story or play"[270] bzw. "a time lock exists when a predetermined action is set to take place at a specific time"[271]. Ganz ähnlich schreibt Robert Berman, der das Element "deadline", "time deadline" oder "ticking clock" nennt: "a deadline is established where a predetermined action will take place at a specific time". Aber damit ist lediglich der Charakter einer Ankündigung definiert, das für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist, als spezielle Form einer Ankündigung, Typische, ist damit noch nicht beschrieben. Das Beispiel, das Berman im Anschluß daran gibt, würde ich durchaus als eine Anordnung mit einer dramaturgisch relevanten Deadline bezeichnen: "If the heroine doesn't discover the antidote for a poison in twenty-four hours, 300,000 people will die."[272] Weiter unten schreibt er jedoch über "Appointment with Love" von Sulamith Ish-Kishor, eine 2seitige

---

270 Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.317.

271 Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90, Weiner gibt in seinem *Webster's New World Dictionary of Media and Communications* eine fast wortidente Definition: "*time lock* a dramatic device in a film or other work in which a predetermined action is set to take place at a specific moment, such as a bomb that is set to explode" (S.621).

272 Berman, *Fade in*, S.61.

Kurzgeschichte, der in seinem Buch abgedruckt hat: "Ms. Ish-Kishor creates incredible tension using the ticking clock."[273] In dieser Geschichte wird von einem Soldaten erzählt, der in 6 Minuten zum ersten Mal eine Brieffreundin treffen und sehen wird, deren Briefe "had sustained him unfailingly throughout the war."[274] Während beinahe jeder Absatz mit einer Nennung der Zeit, die noch bis zum vereinbarten Zeitpunkt verbleibt, beginnt ("Six minutes to six [...] Five minutes to six [...] Three minutes to six" usw.), also geradezu ein Countdown durchgeführt wird, werden die Erinnerungen, die Neugier und Aufgeregtheit des Soldaten in bezug auf das bevorstehende Treffen geschildert. Wiewohl hier also beinahe wortwörtlich eine Uhr tickt, handelt es sich bei der Anordnung doch um keine Frist - der Soldat muß nichts bestimmtes erledigen bis zu dem Treffen, er wartet bloß nervös darauf. Die immer wieder genannte Uhrzeit und beinahe alles, wovon bis zu dem Treffen erzählt wird, ist dazu geeignet, die Ankündigung »gleich wird er die Frau treffen und sehen« zu verstärken. Dem Rezipienten wird hier also Anlaß gegeben, auf das angekündigte Ereignis gespannt zu sein und nicht - wie für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typisch - auf die Zeitspanne davor. Da sich Berman sowohl bei seiner oben zitierten Definition als auch bei seiner Anwendung des Begriffs "ticking clock" auf Ish-Kishors Kurzgeschichte auf Ankündigungen diegetischer Ereignisse im Allgemeinen bezieht, ergibt sich die Frage, ob er unter "ticking clocks" bzw. "deadlines" ganz einfach Ankündigungen aller Art versteht. Dann allerdings ergibt sich die Frage, ob ihm der dramaturgische Unterschied zwischen den beiden Beispielen - "If the heroine doesn't discover the antidote for a poison in twenty-four hours, 300,000 people will die"[275] und Ish-Kishors Kurzgeschichte - nicht aufgefallen ist.

James N. Frey definiert das Phänomen, das er "die Zündschnur in Brand setzen" nennt, entsprechend meinem »ersten Vorschlag«: "Damit ist folgendes gemeint: Etwas Furchtbares soll passieren, normalerweise zu einem bestimmten Zeitpunkt, und die Figuren müssen verhindern, daß es passiert."[276] Diese Definition würde also zumindest auf diegetische Fristen, die den von ihr betroffenen Figuren bekannt sind, zutreffen. Allerdings trifft diese Definition auf eines der "Beispiele" für "Situationen mit einer brennenden Zündschnur", die Frey in der Folge nennt, nicht zu: "Der Sheriff hat Black Bart befohlen, bis Sonnenuntergang aus der Stadt zu verschwinden. Doch Bart sagt, er geht nicht und wird jeden umbringen, der ihn dazu zwingen will ..."[277]. - Hier arbeitet keine Figur daran, das Furchtbare, das der Sheriff angekündigt hat, zu verhindern. Black Bart

---

273 Berman, *Fade in*, S.125.
274 Ish-Kishor, "Appointment with Love", S.123.
275 Berman, *Fade in*, S.61.
276 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46.
277 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46.

kündigt von vorneherein an, daß er sich der Frist nicht beugen wird, also gar nicht erst ein an die Frist gebundenes Ziel verfolgen wird. Damit erhält die Situation nicht den dramaturgischen Charakter einer Frist sondern einer »bloßen Ankündigung« - der Rezipient erhält Anlaß, sein ggf. vorhandenes Interesse von dem Zeitabschnitt vor dem Ende der Frist und der Frage, ob bis dahin noch etwas erreicht werden kann, auf das Ende der Frist selbst bzw. die Zeit danach und die Frage, was genau dann geschehen wird, zu verlagern.

Kerstin Droese definiert "Deadlines" als "äußerste zeitliche Termine, [...] in denen sie [die handelnden Personen] eine bestimmte Risikohandlung überstehen müssen, um an ihr Ziel zu gelangen". Im Anschluß daran trägt Droese mehrere Beispiele vor, die allesamt meiner hier referierten Auffassung von »dramaturgisch relevanter diegetischer Frist« entsprechen:

> "In *The 39 Steps* ([*Die 39 Stufen*] 1935) muß es Hannay gelingen, an geheime nautische Formeln heranzukommen, bevor sie durch einen Spionagering außer Landes geraten. Roger 0. Thornhill muß in *North by Northwest* ([*Der unsichtbare Dritte*] 1959) versuchen, Eve Kendall aus der Gewalt Van Damms zu befreien, bevor sie das Flugzeug besteigt, von dem aus sie in den Tod gestoßen werden soll. Jeff und Lisa muß es in *Rear Window* ([*Das Fenster zum Hof*] 1954) gelingen, die Indizien für den Mord an Mrs. Thorwald zu beschaffen, bevor der Mörder, Mr. Thorwald, seine Wohnung verläßt und an einen unbekannten Ort abreist. In *Strangers on a Train* ([*Der Fremde im Zug*] 1951) muß Guy sein Tennismatch so schnell wie möglich beenden, um zu verhindern, daß Bruno das Feuerzeug mit seinen Initialen an den Tatort eines Mordes zurücklegen kann."[278]

Umsomehr irritiert die Formulierung ihrer Definition: Warum schreibt sie von 'äußersten zeitlichen Terminen, *in* denen die handelnden Personen eine bestimmte Risikohandlung überstehen müssen'? Müßte es nicht stattdessen lauten: 'deadlines sind äußerste zeitliche Termine, *bis zu* denen die handelnden Personen eine bestimmte Risikohandlung überstehen müssen'? Aber selbst dann bliebe die Definition verwirrend: warum schreibt sie von einer 'Risikohandlung', die die handelnden Personen 'überstehen müssen'. Die fristgebundene Zielverfolgung selbst muß ja nicht zwangsläufig riskant sein - das Tennismatch in *Der Fremde im Zug* etwa stellt ja keine Gefahr für Guy dar. In dramaturgischer Hinsicht entscheidend ist vielmehr, daß durch die Frist ein Risiko gegeben ist, daß, wie ich oben formuliert haben, für bestimmte Figuren in Zusammenhang mit der Frist etwas auf dem Spiel steht, die Frist eine Bedrohung für bestimmte Figuren darstellt. Und warum schreibt Droese, daß die Figuren diese Handlung 'überstehen' müssen, warum diese passive Formulierung? Bezieht sie sich etwa auf Anordnungen, für deren Bezeichnung ich oben »Wissensvorsprungsfrist« vorgeschlagen habe? -

---

278 Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.53.

Unwahrscheinlich, da bei allen Beispielen, die sie bringt, eindeutig fristgebundene Zielverfolgungen gegeben sind. Eine korrekte Formulierungsvariante mit dem von Droese verwendeten Wortmaterial müßte meines Erachtens lauten: »deadlines sind äußerste zeitlichen Termine, mit denen ein Risiko für bestimmte Figuren einhergeht und *bis zu* denen daher bestimmte Handlungen abgeschlossen sein müssen«.

Carlos De Abreu und Howard J. Smith definieren zwar ihren Begriff von "CLOCK" in der Art meines »ersten Vorschlags« für eine erzählanalytisch anwendbare Definition einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist (vgl. S.51): "Protagonist is faced with time limitations to reach final goal. Urgency to solve problem."[279] bzw. "we have a race against time for the protagonist to achieve his/her goal"[280]. Aber eine Frist muß weder unbedingt dem Protagonisten gelten, noch muß sie sich zwangsläufig auf das 'final goal' beziehen. Und andererseits zeigt sich anhand der Analyse von *Ghost*, die die Autoren durchführen, daß ihr Begriff von 'Clock' nicht sehr konsistent ist: Die Autoren wiederholen dort zunächst die oben angegebene Definition in Form einer Frage: "Is the story structured in such a way that we have a race against time for the protagonist to achieve his/her goal?" und liefern dann zwei Ergebnisse:

> "Carl makes a telephone call where he's instructed to deposit the money into Rita Miller's account and then withdraw it at 3:55 p.m. the next day. [...]
> In Mollie's kitchen, Carl tells Sam that unless he gets the check back by 11:00 that evening, he'll return and kill Mollie. Now, Sam has only until 11:00 to save Mollie."[281]

Bei dem zuerst genannten Ereignis handelt sich einerseits um einen Aspekt, der Carl (Tony Goldwyn) betrifft, also nicht den Protagonisten, die Autoren widersprechen hier somit ihrer eigenen Definition von "Clock" bzw. ist dieses Ergebnis im Sinne der zuvor formulierten Frage falsch. Andererseits handelt es sich bei dem Ereignis zunächst noch gar nicht um eine 'clock' bzw. Frist: Carl erhält lediglich die Anweisung, zu einem bestimmten Zeitpunkt eine Überweisung durchzuführen (1:02), und es deutet nichts darauf hin, daß er hier mit 'a race against time to achieve his goal' beschäftigt wäre. Diese Szene markiert eher das Ende einer Carl geltenden Frist, die er sieben Filmminuten früher vage formuliert: "Ich hab' 4 Millionen Dollar in einem verdammten Computer hängen. [...] wenn das Geld nicht bald überwiesen wird, dann bin ich tot." (0:55). Später findet Carl den Geheimcode, den er für die Überweisung braucht (0:59) und in der von de Abreu und Smith zitierten Szene stellt Carl fest, daß er funktioniert - er ist dementsprechend erleichtert. In Zusammenhang mit der Überweisung, die Carl nun aufgetragen wird, ergibt sich später im Film tatsächlich noch einmal eine dramaturgisch relevante diegetische

---

279 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.162.
280 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.98.
281 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.177.

Frist, allerdings eine Wissensvorsprungsfrist, die eher für den Protagonisten Sam (Patrick Swayze) und seine Gehilfin Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) gilt: Während Sam mit Oda Maes Hilfe bereits daran arbeitet, daß Konto, auf dem sich das Geld befindet, das Carl um 15h55 überweisen soll, aufzulösen, wird Carl an seinem Schreibtisch gezeigt. Eine Uhr ist zu sehen - es ist 15:40 (1:21). Oda Mae und Sam haben also noch genug Zeit für die Auflösung des Kontos. Der Verweis auf die Uhrzeit scheint mir hier eher eine Ankündigung der Enttäuschung zu sein, die Carl gleich erleben wird. Doch in der darauffolgenden Szene zieht sich die Sache mit der Kontoauflösung hin. Als Carl wieder zu sehen ist, ist es bereits 15:50 und er beginnt mit Vorbereitungen für die Transaktion (1:25). Nun wird die Zeit also knapp und der Rezipient erhält durchaus Anlaß sich zu fragen, ob Oda Mae und Sam das Konto noch auflösen werden, bevor Carl die Überweisung durchführt. Die dramaturgisch relevante Frist beginnt meines Erachtens also erst hier und nicht bei 1:02, als Carl die Anweisung erhält, die Überweisung durchzuführen. Das Konto wird schließlich noch rechtzeitig aufgelöst und Carl erlebt eine böse Überraschung, als er versucht die Überweisung durchzuführen (1:27).

Die zweite von den Autoren genannte 'clock' stellt zwar tatsächlich eine deutliche dramaturgisch relevante Frist dar, doch bei weitem nicht die einzige des Films - zwei davon habe ich vorhin schon erwähnt. Doch bereits bei 0:30 kündigt Sam's Mörder in Gegenwart von Sam, der nun ein Geist ist, an, daß er in "ein paar Tagen" wieder bei Molly einbrechen wird (0:35). Außerdem wird durch das Verhalten des Mörders angedeutet, daß er Molly vergewaltigen will. Daraufhin sucht Sam die Unterstützung von Oda Mae Brown: "Es gibt eine Frau namens Molly Jensen, und sie schwebt in Lebensgefahr. Der Mann, der mich umgebracht hat, ist in unsere Wohnung eingebrochen und er wird wiederkommen. Also, Sie müssen sie warnen!" (0:43). Sams Handeln wird hier also klar als fristgebunden erkennbar - er fürchtet um Molly und will sie rechtzeitig gewarnt wissen. Und es ergibt sich am Ende der Szene, in der die von den Autoren erwähnte Frist (Carls Drohung, Molly zu töten) exponiert wird, noch eine weitere: Sam erkennt, daß Carl nun eine Bedrohung für Oda Mae darstellt und eilt davon (1:34). Die darauffolgende Szene zeigt Oda Mae mit ihren Schwestern in ihrer Wohnung und es ergibt sich Anlaß für die Frage, ob Sam noch vor Carl eintreffen wird, um Oda Mae zu warnen. Dies gelingt zwar, doch dann verfolgen die drei Frauen das fristgebundene Ziel die Wohnung zu verlassen, bevor Carl und sein Gehilfe nach oben gekommen sind (1:35).

Jens Eder schreibt über Fristen (in seiner Terminologie "Deadlines"): "Das allgemeinere Grundprinzip dabei ist, zwei Ereignisse durch eine Wenn-dann-Beziehung zu verknüpfen:

Wenn es 12 Uhr schlägt, wird die Bombe explodieren."[282]. Diese Aussage ist zwar nicht falsch, beschreibt aber auch nicht das für die Anordnung Charakteristische. Zum einen trifft Eders Erläuterung des Theorems anhand des Beispiels nicht den Kern der Sache: Wenn es 12 Uhr schlägt, wird zwar vielleicht die Bombe explodieren, aber wenn dadurch von vorneherein niemand gefährdet wird, besteht auch keine besondere Notwendigkeit, daß "der Held sein Problem in einer bestimmten Zeit lösen muß"[283]. Die in diesem Sinn treffendere Umsetzung des Theorems in dem Beispiel müßte lauten: *Wenn* die Bombe nicht bis 12 Uhr entschärft wurde, *dann* wird sie viele Menschen töten. Zum einen beschreibt auch das Theorem selbst nicht das Charakteristische an einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist: Eine Verknüpfung 'zweier Ereignisse durch eine Wenn-dann-Beziehung' ist nämlich bei jeder Art von Problemlösung oder Zielverfolgung gegeben: Wenn der Kommissar den Mörder nicht findet, hat er seinen beruflichen Auftrag nicht erfüllt, wenn Rocky seinen Boxkampf nicht gewinnt, wird er keinen Preis gewinnen und enttäuscht sein, wenn Luke Skywalker und seine Begleiter nicht die Pläne des Todessterns den Rebellen überbringen, können diese ihren Kampf gegen das Imperium nicht fortführen, wenn der Erpreßte das Geld nicht übergibt, wird der Erpresser ihn töten etc. Eine 'Wenn-dann-Beziehung' als solche drückt also lediglich aus, daß etwas auf dem Spiel steht. Der für eine dramaturgisch relevante Frist - im Unterschied zu allen anderen Arten von Problem-Anordnungen - signifikante Aspekt steckt im »Wenn-Teil«: *Wenn* die Bombe nicht entschärft wurde, *bevor* der Countdown am Zeitzünder abgelaufen ist, (dann werden die von ihr bedrohten Figuren sterben). Im »Wenn-Teil« sind die beiden Elemente zusammengefaßt, auf die sich die Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht«, mit der die durch eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typischerweise hervorgerufene Spannung beschrieben werden kann, bezieht. Der »Dann-Teil« drückt lediglich die zwar dramaturgisch ebenso notwendige aber für die Anordnung nicht charakteristische Bedrohung aus, die in Zusammenhang mit einer Nichterfüllung der im »Wenn-Teil« ausgedrückten Forderung gegeben ist. - Die für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typische »Formel« müßte also lauten: *Wenn nicht* etwas bestimmtes geschieht, *bevor* etwas anderes geschieht, dann wird letzteres schlimme Folgen haben. Exakterweise müßte also in Zusammenhang mit Fristen von einer Wenn-nicht-bevor-dann-Verknüpfung von Ereignissen geschrieben werden.

Unterscheidung von diegetischen Fristen und >bloßem< diegetischen Zeitdruck

Geht man von der Erzählung von einer Frist und einer dazu gegenläufigen, also an diese

---

[282] Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.

Frist gebundenen Zielverfolgung als voll ausgeprägte Variante einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist aus, dann weist demgegenüber eine Wissensvorsprungsfrist einen augenscheinlichen Mangel auf - diese Anordnung wird lediglich durch die Ankündigung eines zu einem bestimmten Zeitpunkt eintretenden Ereignis und die Information, daß dieses Ereignis für bestimmte Figuren eine Bedrohung darstellt, konstituiert, es gibt jedoch keine fristgebundene Zielverfolgung, allenfalls eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<, wenn die durch die Frist bedrohte Figur, ohne dies zu wissen, im Sinne ihrer Bedrohung das richtige tut[284].

Aber handelt es sich auch noch um eine dramaturgisch relevante diegetische Frist, wenn der umgekehrte Fall besteht, wenn zwar von einer - offensichtlich - an eine Frist gebundenen Zielverfolgung erzählt wird, der die Frist hervorbringende Umstand jedoch nicht expliziert wird, sondern seine Existenz nur indirekt aus dem offensichtlich fristgebundenen Verhalten einer Figur hervorgeht? Wenn also z.B. von einer Figur erzählt wird, die eiligst ein Taxi zu erwischen versucht und den Taxifahrer dazu antreibt, so rasch wie möglich in eine bestimmte Straße zu fahren. - Wie es scheint, versucht die Figur etwas zu erreichen, bevor etwas anderes geschieht - aber was? Da durch die Erzählung keine Ankündigung eines bedrohlichen Ereignisses erfolgt, erhält der Rezipient durch sie auch keinen Anlaß, Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht?« zu produzieren bzw. entsprechende Hypothesen aufzustellen oder entsprechende Empathie zu empfinden. Eine derartige Anordnung ist also keine Erzählung von einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist, sondern »lediglich« eine Erzählung von diegetischem Zeitdruck. Der Rezipient erhält hier Anlaß für ein Interesse an genau jener Leerstelle in der Narration, an genau dem, was ihm die Erzählung für ein Verständnis des kausalen Zusammenhangs zunächst verweigert - *warum* es die Figur so eilig hat? Die Anordnung kann dem Rezipienten zwar auch Anlaß sein, Hypothesen aufzustellen, aber diese Hypothesen werden sich nicht, wie das bei einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist typischerweise der Fall ist, auf den Aspekt der Rechtzeitigkeit einer Zielverfolgung, eines Vorgangs beziehen, sondern auf deren Grund.

Ich verändere das gegebene Beispiel um eine Nuance: Die Figur packt hektisch ihre Koffer, versucht eiligst ein Taxi zu erwischen und treibt dann den Taxifahrer dazu an, so rasch wie möglich zum Flughafen zu fahren. - Nun kann der Rezipient schließen, worin die Frist, auf die sich das hektische Verhalten der Figur bezieht, besteht: sie versucht ein bestimmtes Flugzeug zu erwischen. Dementsprechend kann ihm diese Anordnung bereits zum Anlaß werden, Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y

---

283 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.

geschieht?« zu produzieren, nicht aber für das Aufstellen von Hypothesen hinsichtlich der Antwort auf diese Frage, da ja (noch) keinerlei Informationen über den Umfang der Frist, auf die hier geschlossen werden kann, vorliegen. Und im Sinne meiner »allgemeinsten Formulierung einer erzählanalytisch anwendbaren Definition einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist (»wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«) liegt hier auch ein weiterer wichtiger Faktor nur indirekt vor: Aus dem Verhalten der Figur kann lediglich geschlossen werden, daß für sie in Zusammenhang mit dem noch zu erwischenden Flug etwas auf dem Spiel steht; der Rezipient erfährt aber nicht, *was* hier für sie auf dem Spiel steht, sodaß die Anordnung wohl mindestens ebensosehr zu einem Interesse genau daran veranlaßt wie zu dem oben beschriebenen Interesse. Ich würde eine derartige Anordnung daher als eine diegetische Frist von mäßiger dramaturgischer Relevanz, als eine undeutliche diegetische Frist klassifizieren.

Ich bringe ein weiteres Beispiel einer Erzählung von einer offensichtlich fristgebundenen Zielverfolgung allein: In einem Stummfilm sehen wir eine Figur bei dem hektischen Versuch, eine an Eisenbahnschienen gefesselte Figur zu befreien. Die beiden Figuren blicken dabei immer wieder und mit panischem Gesichtsausdruck in einer Richtung die Schienen entlang. Auch hier kann aus der Art des offensichtlich fristgebundenen Verhaltens auf die Art der Frist geschlossen werden: ein Zug scheint sich zu nähern und die gefesselte Figur zu überrollen. Da die Figuren ihre Blicke immer wieder in die selbe Richtung wenden, ist ihre Aufmerksamkeit offensichtlich auf einen sich tatsächlich nähernden Zug und nicht bloß darauf gerichtet, ob überhaupt einer kommt. Und im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel kann hier auch aus dem fristgebundenen Verhalten und ohne daß direkt von dem die Frist hervorbringenden Umstand erzählt würde, auf die durch diese gegebene Bedrohung geschlossen werden: das Leben der gefesselten Figur steht auf dem Spiel. Diese Anordnung entspricht daher klar meiner Definition (»wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«), wiewohl nur indirekt auf dieses Ereignis verwiesen wird, wiewohl nur indirekt von dem die Frist hervorbringenden Prozeß erzählt wird. Die Anordnung dürfte allerdings bei einem Rezipienten, der sich für ihren Ausgang interessiert, also Spannung im Sinn der Frage »kann die Figur befreit werden, bevor der Zug da ist?« empfindet, das starke Bedürfnis nach genaueren Informationen über diesen Prozeß hervorrufen, den Wunsch, den Zug und seinen aktuellen Abstand zur bedrohten Figur doch endlich sehen

---

284 Vgl. dazu S.245.

zu können. Dieser Wunsch kann dem Rezipienten durchaus bewußt werden und ihn damit zur Frage führen, warum ihm der Zug eigentlich nicht gezeigt wird und ihn insofern von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese ablenken, mithin zu einer Minderung der durch die Diegese veranlaßten Spannung führen. Im Sinne des Ziels, den Rezipienten durch diese Erzählung von einer Frist zur Produktion von Spannung zu veranlassen, wäre die konkrete Ausführung daher als dramaturgisch mangelhaft zu klassifizieren.

Ob eine Erzählung von einer fristgebundenen Zielverfolgung allein also als diegetische Frist im Sinne meiner Definitionen klassifiziert werden kann oder >bloß< als Erzählung von diegetischem Zeitdruck, hängt davon ab, ob der Rezipient aus dem fristgebundenen Verhalten auf den die Frist hervorbringenden Umstand und auf die vermutlich durch diese gegebene Bedrohung schließen kann.

Dabei ist zu beachten, daß sich aus einer Erzählung von diegetischem Zeitdruck eine Erzählung von einer diegetischen Frist auch erst entwickeln kann, die Erzählung von einer offensichtlich an eine Frist gebundenen Zielverfolgung allein also Vorläufer einer Erzählung von einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist sein kann und die Informationen über den die Frist hervorbringenden Umstand bzw. Prozeß erst später hinzukommen.

Überlegungen zur dramaturgischen Funktion der Erzählung von Zeitdruck

Anstatt dem Rezipienten Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« zu sein, scheint mir der dramaturgische Effekt der Erzählung von >bloßem< Zeitdruck vor allem in der Charakterisierung der unter Zeitdruck handelnden Figur zu bestehen.

So wartet z.B. Tom Mullen (Mel Gibson) in *Kopfgeld* (0:32) auf einen Anruf des Entführers seines Sohns. Als das Telefon läutet, bricht bei ihm große Hektik aus, er rennt geradezu zum Telefon, versucht offensichtlich das Telefon abzuheben, bevor der Entführer, dessen Anruf Mullen hier vermutet, wieder auflegt. Diese »fristgebundene Zielverfolgung« ist zwar psychologisch nachvollziehbar, nicht aber die tatsächliche Existenz der Frist, auf die sie sich bezieht: Der Entführer dürfte selbst daran interessiert sein, daß das Gespräch zustande kommt und durchaus warten bzw. später wieder anrufen. Insofern gibt die Sequenz dem Rezipienten keinen Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der »kann x erreicht werden bevor y geschieht?«, liefert ihm aber Informationen darüber, wie wichtig Mullen sein Sohn ist bzw. ihn wieder heil zurückzubekommen und eignet sich dadurch eventuell zur Steigerung der Empathie des Rezipienten für Mullen.

Eine ganz ähnliche Anordnung ergibt sich später in diesem Film noch einmal, als der

Entführer Tom Mullen "sieben Minuten" (0:36) Zeit gibt, um bestimmte Anweisungen im Zuge der Übergabe des Lösegelds auszuführen. Tom Mullen versucht tatsächlich hektisch dem Zeitplan gerecht zu werden (bis 0:38), aber mittlerweile konnte der Rezipient die Information erhalten, daß die Entführer tatsächlich nur an dem Geld interessiert sind und kann daher davon ausgehen, daß die Übergabe auch zustande käme, wenn Mullen diese ihm explizit gesetzte Frist nicht einhalten kann, sodaß es sich auch hier um keine dramaturgisch relevante Frist handelt sondern >bloß< um die Erzählung von einer unter Zeitdruck handelnden Figur, deren dramaturgischer Effekt wohl vor allem darin besteht, dem Rezipienten zu vermitteln, wie wichtig Mullen sein Sohn ist.

In *Ihre Majestät, Mrs. Brown* erfährt Mr. Brown von einem Dienstboten: "Im Nordwald, Sir", Brown rennt mit einer Pistole los, in den Wald, irrt umher, niemand ist zu sehen, schließlich schreit er: "Gott schütze die Königin!" und gibt einen Schuß ab (1:32f). Brown denkt, daß ein möglicher Eindringling abzuwehren sei. Da ein solcher aber nie zu sehen ist, also mehr und mehr evident wird, daß gar keine Frist bzw. Gefahr besteht, wird die Darstellung von Browns hastigem Lauf durch den Wald und seine Suche nach einem möglichen Eindringling mehr und mehr zu einer Aussage über Browns Charakter und immer weniger zur Erzählung vom Versuch der Einhaltung einer Frist.

In *E.T.* läuft Elliot vor Schreck eiligst ins Haus zurück, als jemand oder etwas den Baseball, den er gerade in die Gartenscheune geworfen hat, weil er von dort ein Geräusch vernahm, wieder zurückwirft (0:10). Hier ist keine Frist erkennbar - Elliot will im Haus sein, bevor was geschieht? Dennoch handelt er eindeutig unter Zeitdruck, wodurch wohl vor allem vermittelt wird, daß er Angst hat.

In *Forrest Gump* erfährt Forrest, der eben auf seinem Shrimpkutter weilt, über Funk, daß seine Mutter "krank" sei (1:34). Daraufhin eilt er so rasch wie möglich zu ihr. Da in keiner Weise angedeutet wird, daß Forrests Mutter bereits im Sterben liegt, hat Forrests Eile wohl eher den Effekt, dem Rezipienten Auskunft darüber zu geben, wie wichtig Forrest seine Mutter ist, als ihm Anlaß zur Produktion von Spannung zu geben im Sinne der Frage, ob er noch rechtzeitig bevor sie stirbt, bei ihr eintreffen wird.

Die Beispiele bringen auch in Erinnerung, daß wohl in Zusammenhang mit jedem Wunsch Zeitdruck gegeben ist, sofern sich der Wunsch nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt bezieht: Sagt jemand »ich wünschte, das Wetter wäre schöner!«, dann impliziert diese Äußerung, daß er sich eine Wetterverbesserung so bald wie möglich wünscht, es sei denn, er konkretisiert einen Zeitpunkt, auf den sich sein Wunsch bezieht (»Hoffentlich hat es morgen schönes Wetter«). In diesem Sinn wäre dann etwa auch in *The Sixth Sense* Zeitdruck gegeben, wenn der Junge Cole (Haley Joel Osment) zu Dr. Crowe (Bruce

Willis) sagt: "Bitte machen Sie, daß sie weggehen" (0:57). Cole will, daß die Geister, die er ständig sieht, verschwinden, vermutlich so rasch wie möglich. In diesem Sinn herrscht also Zeitdruck, aber auch hier kann sich die für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typische Frage, ob etwas rechtzeitig gelingen kann, nicht stellen, da kein Begriff der »rechten Zeit« vermittelt wird: Was könnte geschehen, wenn die Geister nicht 'weggehen' und wann könnte das geschehen? Dementsprechend kann sich hier auch keine Empathie im Sinne von »hoffentlich gelingt dies, bevor jenes geschieht« ergeben, wohl aber Empathie im Sinne von: »hoffentlich gehen die Geister möglichst rasch weg, damit Cole nicht mehr leidet«.

Entsprechend der Beobachtung, daß die Erzählung von Zeitdruck für die Charakterisierung von Figuren nutzbar gemacht werden kann, empfiehlt Waxberg Schauspielern, sich vorzustellen, die von ihnen gespielten Figuren stünden unter Zeitdruck, um Szenen mehr Intensität zu geben:

> "As with stakes, often the urgency must be imagined to give your performance life. Sometimes the urgency simply becomes 'I cannot stand it a moment longer.' This emotional urgency fuels Martha's confession in *The Children's Hour*, Tom's attacks in *The Glass Menagerie*, and Romeos trespass into the Capulet garden just to catch a glimpse of his beloved. Oftentimes before taking an exit in a weak play, I have imagined taxicab meters ticking downstairs. As with stakes, if your imagination helps boil your blood, it can only help the scene.
> The higher the stakes and the more urgent the circumstances, the harder you try. The harder you try the more intense are your actions. The more intense your actions, the more captivating your performance."[285]

Durchhaltefristen

Das deutsche Wort Frist wird gelegentlich nicht zur Bezeichnung eines Zeitraums, innerhalb dessen etwas erreicht werden soll, verwendet, sondern zur Bezeichnung eines Zeitraums, der abzuwarten ist, z.B. »die Lieferungen wurden für eine Frist von vier Wochen ausgesetzt«. Und auch die Rede vom »fristen eines kärglichen Daseins« etc. dient wohl zur Beschreibung eines solchen Zusammenhangs.

In Erzählungen sind immer wieder auch Situationen anzutreffen, in denen es nicht darum geht, daß eine Figur etwas Bestimmtes *rechtzeitig* zu erreichen versucht, also noch vor Ablauf eines bestimmten Zeitraums, sondern im Gegenteil darum, daß sie bei etwas Bestimmtem *lange genug* durchzuhalten versucht, für eine bestimmte Zeitspanne in einer bestimmten Weise auszuharren versucht.

So wird etwa im Film *Die Akte Jane* im wesentlichen vom Versuch einer jungen Frau

---

285 Waxberg, *The Actor's Script*, S.51.

(Demi Moore) erzählt, eine bestimmte, bislang nur Männern vorbehaltene und daher auch nur von Männern erfolgreich absolvierte, aufreibende Ausbildungsprozedur beim us-amerikanischen Militär durchzustehen. Auch der Film *28 Tage* ist von einer Makro-Durchhaltefrist geprägt - die Protagonistin (Sandra Bullock) wird nach einem von ihr im betrunkenen Zustand verursachten Verkehrsunfall zu einer bedingten Haftstrafe verurteilt, die Bedingung besteht in einem 28tägigen Aufenthalt in einer Entziehungsanstalt.

Durchhaltefristen können auch in Kombination mit >normalen< Fristen auftreten. So erzählt etwa Fontane in seiner Ballade "John Maynard" von einem in Brand geratenen Passagierschiff und der Rezipient erhält Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage, ob das Schiff noch rechtzeitig bevor es völlig in Flammen aufgeht, die rettende Küste erreichen wird. Damit dies gelingt, muß allerdings der Steuermann lange genug den Kurs halten und dazu im bereits in Flammen stehenden Heck aushalten:

> "Und die Passagiere, buntgemengt,
> Am Bugspriet stehn sie zusammengedrängt,
> Am Bugspriet vorn ist noch Luft und Licht,
> Am Steuer aber lagert sich's dich,
> [...]
> Der Kapitän nach dem Steuer späht,
> Er sieht nicht mehr seinen Steuermann,
> Aber durchs Sprachrohr fragt er an:
> »Noch da, John Maynard?«
> »Ja, Herr. Ich bin.«
> »Auf den Strand! In die Brandung!«
> »Ich halte drauf hin.«"

Und selbstverständlich sind in populären Erzählungen auch immer wieder kürzere Durchhaltefristen zu finden - z.B. dringen in *Der 13te Krieger* die Protagonisten tief in das Höhlensystem ein, in dem ihre Gegner hausen, werden darin von diesen verfolgt, gelangen an einem toten Ende einer Höhle zu einem unterirdischen See von dem aus ein Kanal ins Freie zu führen scheint und fragen sich: "Können wir durchtauchen oder werden wir bei dem Versuch ertrinken?" Nachdem sie beschlossen haben, es zu versuchen, meint einer von ihnen: "Wir werden es gleich erfahren: wenn sie uns nicht verfolgen, dann wissen wir, daß es zu weit ist, um durchzutauchen." (1:19). Es wird also zweimal auf die Lebensbedrohlichkeit der nun folgenden Durchhaltefrist in Form des Tauchversuchs (1:19f) hingewiesen, wodurch der Rezipient noch stärkeren Anlaß für ein Interesse an der Frage erhält, ob die Protagonisten lange genug die Luft anhalten können werden, um durch den Kanal zu tauchen.

Inwiefern unterscheiden sich derartige Anordnungen in dramaturgischer Hinsicht von den bisher als »dramaturgisch relevante diegetische Fristen« erörterten? - Die Ob-Spannung, zu der die Erzählung vom »Durchhalteversuch« einer Figur Anlaß geben kann, ist durch

die Frage »wird sie *lange genug* durchhalten?« beschreibbar und nicht durch Formulierungen im Sinne von »wird sie *schnell genug* sein?« Insofern besteht also eindeutig ein Unterschied, auch die Empfindungen, zu deren Produktion sich ein Empathie für die betreffende Figur empfindender Rezipient hier veranlaßt sehen kann, unterscheiden sich von den durch »normale« Fristen hervorrufbaren: Im letzteren Fall hofft der Rezipient z.B., daß die Figur schnell genug sein möge, er reproduziert also gewissermaßen in seinen Empfindungen den auf der Figur lastenden Zeitdruck und - ließe er sich dazu hinreißen - würde er der Figur auf der Leinwand z.B. zurufen »schneller, schneller!«, während er im Fall einer Durchhaltefrist gerade nicht auf ein baldiges Ende der von der Figur ausgeführten Handlung hofft, sondern im Gegenteil auf deren lange Dauer.

Vergleicht man die beiden Anordnungen allerdings in Hinblick auf die Frage, auf welche diegetischen Zeitabschnitte sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten vermutlich verstärkt lenken, also in Hinsicht auf jenes Kriterium, das ich ob zur Unterscheidung von dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen und >bloßen< Ankündigungen hervorgehoben habe, dann scheint mir kein Unterschied erkennbar: Der Rezipient erhält in beiden Fällen Anlaß, sich für den Zeitabschnitt vor einem angekündigten diegetischen Zeitpunkt - dem Ende der (Durchhalte)Frist - zu interessieren: kann die Figur das noch rechtzeitig schaffen bzw. hält sie das lange genug durch, wie will sie das schaffen etc.

Da sich die durch eine Durchhaltefrist hervorrufbare Ob-Spannung und Empathie jedoch deutlich von den entsprechenden durch >normale< Fristen erzeugbaren Wirkungen unterscheiden und Durchhaltefristen daher nicht einmal meiner »direkten Definition« (der Rezipient empfindet Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?«) entsprechen, zählen sie in der Folge nicht zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

4. Bedrohung

Die bisherigen Erörterungen zeigen, daß dramaturgisch relevante diegetische Fristen prinzipiell zwei narrative Elemente voraussetzen. Wenn eine dramaturgisch relevante diegetische Frist, wie meine »direkte Definition« besagt, dann gegeben ist, wenn der Rezipient Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« empfindet, dann muß dazu zumindest von zwei Dingen erzählt werden:

- davon, daß ein Ereignis y zu einem - mehr oder weniger - bestimmten Zeitpunkt eintreten wird
- und von Figuren, für die in Zusammenhang mit dem Eintreten dieses Ereignisses etwas auf dem Spiel steht.

Ich betrachte zunächst den zuletzt genannten Faktor: Wie bereits erörtert (vgl. S.55ff), muß auch von Figuren erzählt werden, für die in Zusammenhang mit dem Eintreten des angekündigten Ereignisses etwas auf dem Spiel steht, damit sich eine dramaturgisch relevante Frist ergibt; oder anders formuliert: Es genügt nicht eine Erzählung davon, »daß ein Ereignis y zu einem - mehr oder weniger - bestimmten Zeitpunkt eintreten wird«, sondern es muß auch davon erzählt werden, daß dieses Ereignis irgendeine Art von Bedrohung für eine (oder mehrere) Figur(en) darstellt; in der Erzählung muß für einen - mehr oder weniger - bestimmten diegetischen Zeitpunkt das Eintreten eines *bedrohlichen* Ereignisses angekündigt werden.

4.1 Dramaturgische Relevanz

Ist mit dem Ende der Frist *kein* gefahrvolles Ereignis für eine bestimmte Figur verbunden, erfährt der Rezipient z.B. von der Abgabefrist für einen Wettbewerb, dann wird dies für ihn zumindest solange eine dramaturgisch *irr*elevante Frist bleiben, solange für ihn keine Bedeutung dieser Frist für eine bestimmte Figur erkennbar ist. Frühestens wenn er erfährt, daß die Frist für eine bestimmte Figur von Bedeutung ist, erhält er damit durch die Erzählung Anlaß für ein Interesse an der Frage, ob die Figur die Frist noch einhalten können wird, also für die Produktion von Ob-Spannung und eventuell auch anderer Arten von Spannung.

Anhand anderer typischer Varianten dramaturgisch relevanter Fristen läßt sich die entscheidende Bedeutung einer in Verbindung mit der Frist für eine Figur vorhandenen Bedrohung, damit eine *dramaturgisch relevante* Frist zustande kommt, noch deutlicher zeigen: Nehmen wir etwa das Beispiel mit der an Schienen gefesselten Figur, auf die ein Zug zurast - der heranrasende Zug wäre der die Frist hervorbringende Prozeß, sobald der Zug bei der Figur angekommen (und bis dorthin nicht zum Stillstand gelangt) ist, ist die

Frist abgelaufen. Entfernen wir aus dieser narrativen Anordnung die bedrohte Figur, so hat sie gar nichts mehr von einer Frist. Die Anordnung hat allenfalls den dramaturgischen Charakter einer Ankündigung - daß der Zug, der sich von A nach B bewegt, bald in B sein wird.

Der Umstand, daß eine diegetische Frist, von der keinerlei Bedrohung für eine bestimmte Figur ausgeht, ohne dramaturgische Relevanz bleibt, legt den Schluß nahe: Je größer die von ihr ausgehende Bedrohung (für bestimmte Figuren) ist, je mehr für bestimmte Figuren auf dem Spiel steht, umso größere dramaturgische Relevanz dürfte die diegetische Frist erhalten: Umso interessanter wird wohl eine Zeugenschaft des Vorgangs - die Sache ist »wichtiger«, »bedeutsamer«, umso stärkeren Anlaß, Spannung im Sinne der Frage »kann x noch erreicht werden bevor y geschieht?« zu produzieren, dürfte also der Rezipient erhalten und umso interessanter dürfte dann auch sein, *wie* die betroffene Figur das entsprechende Problem noch rechtzeitig lösen will, auch die Intensität der Wie-Spannung scheint mir also davon betroffen zu sein. Jedenfalls aber steigt mit der Größe der Bedrohung der Anlaß für den Empathie für die betroffene Figur empfindenden Rezipienten, sich Sorgen um diese zu machen, Angst um sie zu haben bzw. in ihrem Sinne zu hoffen. - Wenn die betroffene Figur nur ihr Haar zu verlieren droht wird die Angst des Rezipienten um sie geringer sein als wenn es um ihr Leben geht. Allerdings kommt in diesem Zusammenhang der Einschätzung der Bedrohung durch die betroffene Figur selbst bzw. ihrem diesbezüglichen Wertesystem entscheidende Bedeutung zu:

Einschätzung durch die Figur

Ich habe bereits betont, daß der Begriff der Bedrohung hier sehr weit zu fassen ist (vgl. S.55). Es geht nicht so sehr darum, ob eine nach allgemeinen Gesichtspunkten nachvollziehbare Bedrohung gegeben ist, sondern wie die individuelle, konkret »bedrohte« Figur die Situation einschätzt und ob diese Einschätzung vom Rezipienten nachvollziehbar ist. - Die Wünsche, der Wille der jeweiligen Figur scheinen mir entscheidend zu sein: Weiß der Rezipient, daß eine Figur sterben will, dann wird ihm die Zeitbombe durch die das Leben der Figur bedroht wird, womöglich nicht zur Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »Kann die Figur der Bombe noch entkommen?« gereichen sondern eher zu Spannung im Sinne der Frage »Wie wird die Figur nun reagieren, wird sie sich nun doch wieder ihres Lebenswillens erinnern oder tatsächlich gleichmütig in den Tod gehen?«, die Anordnung erhielte also eher den dramaturgischen Charakter einer Ankündigung (eines so oder so gearteten Verhaltens der Figur).

Und umgekehrt können Vorgänge, deren bedrohliches Potential nach allgemeinen Gesichtspunkten noch nicht einmal erahnbar ist, dennoch zu einer dramaturgisch

relevanten Frist werden. So könnte etwa eine Figur etwas Wichtiges irrtümlich in den Müll geworfen haben und nun dem Müllwagen nachjagen, um es wiederzubekommen, bevor es verbrannt wird. Der an sich völlig harmlose Müllentsorgungsvorgang wäre dann der die Frist hervorbringende Prozeß, der lediglich in den Augen dieser einen Figur etwas für sie Bedrohliches hat.

Allerdings dürfte in diesem Zusammenhang die Nachvollziehbarkeit dieser Einschätzung für den Rezipienten doch von einer gewissen dramaturgischen Bedeutung sein. - Es wird einen Unterschied machen, ob sich ein lebenswichtiges und unersetzbares Heilmittel in dem Müllwagen befindet oder ein Medikament, das die Figur in jeder Apotheke sofort wiederkaufen könnte. Letztere Variante würde dem Rezipienten wohl vor allem zum Anlaß für Fragen werden wie »Warum verhält sich die Figur so irrational?« oder »Habe ich hier etwas Wichtiges nicht mitbekommen?« und beides würde den Rezipienten von der Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann die Figur ihr Ziel noch rechtzeitig erreichen?« ablenken.[286]

Vermutlich würde sich der Rezipient sogar, wenn er gar nicht erfährt, was denn die Figur da im Müll verloren hat und sie nur dem Müllwagen hinterherjagen sieht, in einem gewissen Maß zur Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann sie ihn noch rechtzeitig einholen und das Ding wiederkriegen?« veranlaßt sehen. Aber die Nachvollziehbarkeit des fristgebundenen Verhaltens der Figur scheint mir doch ein wesentlicher Faktor für eine dauerhafte Veranlassung des Rezipienten zur Produktion derartiger Spannung zu sein. Das Vorenthalten der Information über den Schaden, der einzutreten droht, falls die Frist nicht eingehalten werden kann, dürfte das Interesse des Rezipienten vor allem darauf lenken, wodurch die Anordnung zumindest teilweise die dramaturgische Wertigkeit einer >bloßen< Ankündigung (der Antwort auf die Frage, warum die Einhaltung der Frist so wichtig ist) erhält. Verläßlichere Auskunft über die tatsächliche dramaturgische Bedeutung der *Nachvollziehbarkeit* des fristgebundenen Verhaltens einer Figur durch den Rezipienten scheint mir aber nur durch entsprechende empirische Erhebungen erlangbar.

Ist die durch eine Frist gegebene Bedrohung unmittelbar erkennbar und widmet sich die Figur dennoch keiner entsprechenden fristgebundenen Zielverfolgung oder tut dies nicht mit der gebotenen Intensität, dann erhält der Rezipient Anlaß für ein Interesse am Grund solch irrationalen Verhaltens - Warum starrt Robert in *Lebe lieber ungewöhnlich* bloß gebannt auf die Zeitbombe anstatt vor ihr davonzulaufen? (vgl. dazu S.280). Der Rezipient erhält Anlaß für ein Interesse daran, ob er etwas für das Verständnis der

Diegese Entscheidendes nicht mitbekommen hat oder ob dem Autor schlicht ein Fehler unterlaufen ist etc. Das dadurch angeregte Interesse wird jedenfalls in Konkurrenz zu einer möglichen Produktion der für diegetische Fristen typischen Ob- und sonstigen Spannungsarten treten.

Ist die Bedrohung nicht unmittelbar erkennbar, dann wird diese typischerweise durch die Intensität, mit der die von ihr betroffene Figur ein an die Frist gebundenes Ziel verfolgt, erkennbar sein - sofern überhaupt von einer solchen Zielverfolgung erzählt wird. Verfolgt die Figur dieses Ziel nur halbherzig, dann wird sich der Rezipient vermutlich auch nur mäßig zur Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann sie ihr Ziel noch rechtzeitig erreichen?« veranlaßt sehen. - In *The Sixth Sense* (1:11) sieht Dr. Crowe (Bruce Willis) beim Nachhausekommen einen Freund seiner Frau aus ihrer Wohnung kommen und ruft ihm nach, als dieser in sein Auto steigt, läuft ihm sogar zwei Schritte nach. Malcolm versucht den jungen Mann also auf sich aufmerksam zu machen (fristgebundene Zielverfolgung), bevor er davonfährt (Frist). Malcolms Verfolgungsversuch fällt allerdings nicht besonders intensiv aus, es scheint ihm nicht besonders wichtig zu sein, den jungen Mann rechtzeitig zu erreichen (was ihm schließlich auch mißlingt), wodurch vermutlich auch der Rezipient einen geringeren Anlaß für die Produktion entsprechender Ob-Spannung erhält, als wenn Crowe sein Ziel mit mehr Vehemenz und konsequenter verfolgen würde. Dieser Faktor der Intensität, mit der eine Figur ein an eine Frist, deren Bedrohung nicht unmittelbar erkennbar ist, gebundenes Ziel verfolgt, scheint mir vor allem hinsichtlich des Empfindens von Empathie durch den Rezipienten von entscheidender Bedeutung zu sein: Warum sollte der Rezipient (allzu intensiv) hoffen, daß der Rezipient sein Ziel noch erreichen möge, wenn dies der Figur selbst nicht besonders wichtig ist?

Es gibt jedoch noch einen weiteren Faktor, der die Bedeutung einer Frist für die von ihr betroffene Figur, ihr Ausmaß an Bedrohung zumindest zu suggerieren vermag: Das Ausmaß, in dem sich die Erzählung dieser Frist widmet. So wird etwa in *Sie liebt ihn - sie liebt ihn nicht* (0:13f) der Versuch der Protagonistin Helen (Gwyneth Paltrow), eine eben in die Station einfahrende U-Bahn noch zu erreichen, filmisch so aufmerksam umgesetzt, daß dies für mich bereits als Anlaß für die Produktion einer gewissen Spannung im Sinne der Frage »wird sie sie noch erreichen?« ausreichte, obwohl keinerlei Information darüber erfolgt, ob es ihr tatsächlich besonders wichtig ist, die U-Bahn noch zu erreichen bzw. warum dies der Fall sein sollte: Die Erzählung wechselt innerhalb von weniger als einer Filmminute zwölfmal zwischen der Protagonistin und der U-Bahn, also zwischen

---

286 Vgl. dazu S.280 meiner Arbeit.

fristgebundener Zielverfolgung und dem die Frist hervorbringenden Prozeß und es ist dabei auch eine Beschleunigung der Alternation zu beobachten. - Unmittelbar nachdem Helen die U-Bahn doch nicht mehr rechtzeitig erreicht hat, wird erläutert, warum diese Sache so bedeutend ist: In einer zweiten »Variante«, die unmittelbar danach erzählt wird, erreicht Helen die U-Bahn gerade noch rechtzeitig, und ab diesem Punkt wird in Parallelmontage sowohl vom weiteren Lebensverlauf der Helen erzählt, die die U-Bahn verpaßt hat als auch vom weiteren Schicksal der Helen, die sie noch erwischt hat.

In *E.T.* wird die Schilderung der Annäherung zwischen E.T. und Elliot bzw. seinen Geschwistern immer wieder unterbrochen durch Szenen, die Keys und seine Männer bei der Suche nach E.T. zeigen (0:15, 0:23f, 0:34f, 0:53, 0:54, 0:55, 0:55, 0:57, 1:04f, 1:06, 1:12). Dabei kommen sie E.T.s Aufenthaltsort immer näher. Elliot möchte aber E.T. "behalten" und die Kinder erzählen noch nicht einmal ihrer Mutter von ihm (0:33f), sodaß anzunehmen ist, daß ihnen nicht recht sein wird, wenn die Männer E.T. finden. Diesbezüglich ergibt sich hier also ein gewisser Anlaß für eine Wissensvorsprungsfrist, ausdrückbar etwa durch die Frage »werden E.T. bzw. die Kinder die auf sie zukommende Bedrohung ihres Geheimnisses noch rechtzeitig erkennen?«. Aber bis zu dem Zeitpunkt, an dem Keys und seine Leute E.T. in Gewahrsam nehmen (1:14), wird nicht erzählt, was sie eigentlich mit ihm vorhaben, ob ihre Pläne mit ihm überhaupt irgendeine Form von Bedrohung darstellen. Die Annäherung von Keys und seinen Leuten wird also nur dann eine dramaturgische Wirkung als Wissensvorsprungsfrist entfalten, wenn der Rezipient annimmt, daß Keys und seine Leute etwas den Interessen der Kinder und E.T. Zuwiderlaufendes mit ihm vorhaben. Diese Annahme scheint mir allerdings durch die Beharrlichkeit, mit der die Erzählung die Suche von Keys und seinen Leuten den Aktivitäten E.T.s und der Kinder gegenüberstellt und durch deren jeweilige Untermalung mit nicht zur Diegese gehörender, bedrohlich wirkender Musik, immer stärker genährt zu werden.

Daß die (vom Rezipienten nachvollziehbare) Einschätzung eines Zusammenhangs durch die jeweilige Figur entscheidend hinsichtlich des für dramaturgisch relevante Fristen wesentlichen Faktors der Bedrohung ist, gilt nicht für Anordnungen, in denen der Rezipient einen diesbezüglich signifikanten Informationsvorsprung gegenüber der Figur genießt: Wenn der Rezipient im Gegensatz zur Figur weiß, daß die Schuhschachtel unter dem Tisch keine Schuhschachtel, sondern eine Bombe ist, dann wird die Auffassung des Rezipienten, daß hier eine Bedrohung vorliegt, diesem hinreichender Anlaß dafür sein, Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann die Figur der Bombe noch entkommen?« zu produzieren. Und umgekehrt könnte eine Figur ein Ding, von dem der Rezipient bereits weiß, daß es sich um eine Attrappe handelt, für eine echte Bombe halten und vor ihr zu

fliehen versuchen. Wieder wird hier die Einschätzung des Rezipienten entscheidend sein und er wird sich nicht veranlaßt sehen, Ob-Spannung im Sinne der obengenannten Frage zu produzieren.

Allgemein kann formuliert werden: Beim Vornehmen seiner Einschätzung, ob es sich bei einem bestimmten diegetischen Zusammenhang um eine Bedrohung für bestimmte Figuren handelt, wird der Rezipient sowohl durch die Erzählung vermitteltes Wissen als auch Wissen, das er bereits davor besaß, anwenden. Sofern die Informationen, die er über die Diegese bereits erhalten hat, dem nicht zuwiderlaufen, wird er sein >Alltags-< oder >Allgemeinwissen< auf die Diegese bzw. bei ihrer Konstruktion anwenden, z.B. das Wissen, daß Bomben Menschen üblicherweise verletzten oder gar töten. Erhält er jedoch etwa durch die Erzählung die Information, daß die betroffene Figur ein unverletzbarer Superheld oder ein Maschinenmensch ist, dann wird diese Information über die besondere Verfaßtheit der Diegese seine Einschätzung verändern. Handelt es sich um eine nicht aufgrund von Allgemeinwissen erkennbare Gefahr, dann kann der Rezipient naturgemäß nur durch entsprechende Informationen durch die Erzählung zur entsprechenden Einschätzung gelangen - der Rezipient kann nicht wissen, daß diese spezielle Figur unter einer lebensgefährlichen Allergie auf jenes spezielle Gewürz leidet, solange ihm das nicht erzählt wird, denn üblicherweise sind Menschen nicht darauf allergisch.

Bei Wissensvorsprungsfristen, bei denen der Rezipient keine Bestätigung der Einschätzung, ob ein bestimmter Zusammenhang als Bedrohung aufzufassen ist, durch die betroffene Figur erhält, ist dieser Aspekt in dramaturgischer Hinsicht besonders wichtig: Kann der Rezipient allein aufgrund seines - vermutlichen - Allgemeinwissens und/oder aufgrund der Informationen, die er durch die Erzählung bereits über die Diegese erhalten hat, zu der Einschätzung gelangen, daß es sich bei dem betreffenden Zusammenhang um eine Bedrohung für bestimmte Figuren handelt oder nicht?

Hinsichtlich der dramaturgischen Relevanz einer diegetischen Frist, ihrer Wirkung auf den Rezipienten dürfte es einen Unterschied machen, ob die Frist dem Protagonisten, dem Antagonisten oder etwa einer Nebenfigur gilt, welche Figur in der dramatischen Konstellation also durch die Frist bedroht wird. Da dieser Unterschied vor allem auf die ggf. vom Rezipienten empfundene Empathie Auswirkungen haben dürfte, handle ich ihn im Rahmen meiner Erörterungen der narrativen Voraussetzungen für die Entstehung von Empathie bei der Rezeption diegetischer Fristen ab (vgl. S.285ff).

4.2 Bestimmende Faktoren für das Ausmaß der Bedrohung

Das Ausmaß der tatsächlich von einer Frist ausgehenden Bedrohung ist ein Produkt mehrerer Faktoren:

Höhe des potentiellen Schadens

Zum einen ist sie bestimmt durch die von dem angekündigten Ereignis ausgehende Gefahr, also durch Art und Umfang des Schadens, den es anrichten wird, falls es denn tatsächlich eintritt. - "Does failing to meet the time limit put us in danger?" erwähnt Noble als eine der vom Autor beim Erzählen von einer diegetischen Frist zu beachtenden Fragen, welche allerdings, wie Noble später zugibt[287], mit 'us' etwas unscharf formuliert ist (bzw. bereits in Hinblick auf die Empathie, die der Rezipient empfinden soll).

Die Frage, die bei der Analyse dieses Aspekts zu stellen wäre, lautet: Was geschieht, wenn die Frist nicht eingehalten werden kann, wenn das angekündigte Ereignis tatsächlich eintritt bzw. wenn das an die Frist gebundene Ziel nicht (rechtzeitig) erreicht werden kann? Die genaueste Formulierung lautet aber: »Welcher Schaden wird entstehen, falls das Ende der Frist tatsächlich eintritt?« Denn genaugenommen besteht etwa im Fall der Erzählung von einer rechtzeitig zu entschärfenden Zeitbombe das angekündigte bedrohliche Ereignis nicht in der »Explosion der Bombe« sondern in der »Verletzung oder Tötung einer oder mehrerer Figuren durch die Explosion der Bombe« bzw. in der Zerstörung eines wertvollen Gebäudes etc.

Bei der Einschätzung dieses Faktors wird sich der Rezipient, dessen diesbezügliche Ansicht in dramaturgischer Hinsicht letztlich entscheidend ist, zunächst vor allem von den entsprechenden Ansichten der Figur, die den Schaden zu erleiden droht, leiten lassen, sofern Informationen darüber vorliegen. Wenn die Bedrohung keine unmittelbar erkennbare ist, sondern sich erst aus dem Wertesystem der betroffenen Figur ergibt, muß er das sogar. Allerdings müssen diese Ansichten nachvollziehbar sein, andernfalls kann es durchaus zu Differenzen zwischen der Einschätzung durch die betroffene Figur und jener des Rezipienten kommen (vgl. S.93f).

Dabei kann nach psychischen und physischen Bedrohungen differenziert werden. - "As the portrayal of physical injuries is usually more disturbing than, for example, a judicial decision (in scenes of court), such physical threats are likely to produce higher suspense

---

287 Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.141.

levels than a more abstract threat."[288]

Allgemeiner ließe sich auch fragen: Muß das Eintreten der Bedrohung unter allen Umständen verhindert werden (ist »alles aus«, falls das passiert, oder gibt es dann immer noch andere Optionen) oder nicht?

Die dramaturgische Relevanz des Ausmaßes des potentiellen Schadens kann für sich betrachtet werden: Roth übertreibt sicherlich, wenn er schreibt: "all will be lost"[289] bzw. "something devastating will happen if the protagonist does not prevent it in time"[290], denn auch wenn der potentielle Schaden nicht von so extremem Ausmaß ist, kann die betreffende Frist wohl dramaturgische Relevanz erhalten. Aber je größer der potentielle Schaden, umso größer dürfte das Interesse des Rezipienten am Zusammenhang sein, umso größer also das Ob- und Wie-Spannungspotential und umso intensiver wird jedenfalls die ggf. von ihm empfundene Empathie sein.

Umfang der Frist

Ein weiterer bestimmender Faktor für die von einer Frist insgesamt ausgehende Bedrohung ist der (noch verbleibende) Umfang der Frist - ist »noch genug Zeit«, dann ist die insgesamt von der Frist ausgehende Bedrohung - bei gleichbleibendem angekündigten Ereignis - geringer als wenn die Zeit bereits sehr knapp ist. - Die insgesamt durch eine Zeitbombe gegebene Bedrohung ist geringer, wenn sie erst in drei Tagen detonieren wird als wenn die Frist nur noch drei Stunden umfaßt.

Im Gegensatz zum zuerst genannten Faktor »potentieller Schaden« wird sich dieser im Verlauf der Erzählung von einer Frist typischerweise laufend verändern. - "Das bloße Verstreichen der Zeit [wird] zu einem bewußt realisierten, bedrohlichen Prozeß, der immer neue Hypothesenbildungen über die Chancen für einen erfolgreichen Abschluß des Vorhabens in Gang setzt."[291] - "Time [...] becomes an element of suspense in itself"[292]. Genauer gesagt *wächst* die Bedrohung durch das bloße Vergehen der diegetischen Zeit - sie rückt (zumindest zeitlich, oft auch räumlich) immer näher. Es bleibt immer weniger Zeit um eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens zu verhindern. - "The passing of

---

288 De Wied, "The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense", S.111.
289 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.65.
290 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25. Roths Buch, das eine Vielzahl von Auflistungen von Varianten und Möglichkeiten für die verschiedensten Elemente einer Geschichte enthält und ein "working partner for every writer who needs help in generating ideas" sein soll, enthält übrigens auch eine Auflistung von "things that might happen should time run out", um den Autor auf Ideen zu bringen (S.65f).
291 Pfister, *Das Drama*, S.145.
292 Brenner, *TV Scriptwriter's Handbook*, S.90.

time makes the chances of success less and less certain"[293], "das vom Zuschauer erhoffte Ergebnis wird unwahrscheinlicher, wodurch die Spannung gesteigert wird."[294] - allerdings stimmt diese Formel nur mit Einschränkungen.[295] Im Rahmen der Erzählung von einer Frist wird die vergehende diegetische Zeit zwangsläufig zur »auslaufenden Zeit«.[296] Roth beschreibt den Zusammenhang mithilfe des Symbol, nach dem er das dramaturgische Element auch benannt hat: "The clock [...] ticks louder and louder, the hands of the clock (the story action) getting closer and closer to the appointed time"[297].

Der Faktor »Umfang der Frist« steht in direktem Zusammenhang mit einem weiteren bzw. gilt die Regel »je größer der Umfang der Frist, umso geringer die von ihr ausgehende Bedrohung« nur, solange sich dieser dritte entscheidende Faktor nicht verändert:

Notwendige fristgebundene Zielverfolgungen bzw. Rettungsmaßnahmen

Wenn im Fall der noch dreitägigen Frist die Bombe erst gefunden werden muß, im Fall der dreistündigen aber bereits ein Spezialist an ihrer Entschärfung arbeitet, dann wird der Rezipient die Sache wohl anders sehen und die dreitägige Frist womöglich als die bedrohlichere einschätzen.

Die Frage, was alles für eine Einhaltung der Frist (noch) getan werden muß, welche Ziele erreicht werden müssen, um das Eintreten des bedrohlichen Ereignisses zu verhindern bzw. wie schwer oder leicht diese zu erreichen sind, ist also ein weiterer bestimmender Faktor für die insgesamt von einer Frist ausgehende Bedrohung. - Je umfangreicher bzw. schwieriger die noch vor Ende der Frist auszuführenden Aufgaben sind, umso größer ist die Gefahr, die insgesamt von der Frist ausgeht. Auch dieser Faktor wird sich im Verlauf der Erzählung von einer Frist typischerweise ändern, soferne es sich nicht um eine Wissensvorsprungsfrist handelt.

Der Faktor »notwendige fristgebundene Zielverfolgungen« und der »Umfang der Frist« stehen in einem direkten Zusammenhang: je länger die Frist, umso wahrscheinlicher wird, daß die an die Frist gebundenen Ziele noch rechtzeitig erreicht werden können, umso geringer ist also die Gefahr, die insgesamt von der Frist ausgeht, und umgekehrt. Bzw. steht die vorhin formulierte Regel in Abhängigkeit vom Umfang der Frist: Die insgesamt von der Frist ausgehende Gefahr ist nur dann umso größer, je umfangreicher die noch vor

---

293 Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.141.
294 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.
295 Vgl. S.102.
296 Vgl. dazu auch S.118.
297 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25.

Ende der Frist auszuführenden Aufgaben sind, solange sich der Umfang der Frist nicht (ausreichend) vergrößert.

Die insgesamt von einer Frist ausgehende Bedrohung ist also nicht nur bestimmt durch den potentiellen Schaden, der droht, sondern auch den Umfang der Frist und die (Anzahl bzw. den Schwierigkeitsgrad der) notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen.

Wenn z.B. eine Figur in drei Kilometer Entfernung ihre Feinde mit Tötungsabsicht heranreiten sieht, sich selbst aber nur drei Meter von dem offenen Tor und den Mauern einer schützenden Festung entfernt befindet, dann ist der potentielle Schaden zwar groß - das Leben der Figur ist bedroht, aber die insgesamt von der Anordnung ausgehende Bedrohung ist gering, da das fristgebundene Ziel (in die Festung laufen) innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit (bis die noch drei Kilometer entfernten Reiter herangekommen sind) offensichtlich leicht erreicht werden kann. Dementsprechend wird die Erzählung von diesem Vorgang dem Rezipienten wohl kaum Anlaß für ein dauerhaftes Interesse an der Frage, ob sich die Figur noch rechtzeitig in Sicherheit bringen kann, geben - die Antwort ist klar: die Figur wird sich leicht in Sicherheit bringen können, die insgesamt von der Frist ausgehende Bedrohung ist gering. Droeses - nicht weiter belegte - Aussage über "Deadlines": "Der Spannungsgrad steigt [...] mit der Größe des involvierten Risikos"[298] trifft daher nur zu, soferne man unter 'Risiko' nicht allein den potentiellen Schaden versteht, den eine Frist anrichten wird, falls ihr Ende denn eintritt, sondern ein Produkt aus allen drei von mir genannten Faktoren.

Aus der Aufschlüsselung der durch eine Frist insgesamt gegebenen Bedrohung in diese drei Faktoren ergibt sich außerdem, daß alle drei Faktoren im Verlauf der Erzählung von einer Frist geändert werden können, und zwar abgesehen von der bereits erwähnten laufenden Veränderung des verbleibenden Umfangs der Frist und der Aufgaben, die noch rechtzeitig zu erledigen sind (sofern von einer fristgebundenen Zielverfolgung erzählt wird). - Der Bombenentschärfer findet heraus, daß die Sprengkapazität der Bombe viel größer ist als ursprünglich angenommen (Veränderung des potentiellen Schadens), oder die Uhr des Zeitzünders kann, weil ein falsches Kabel durchgeschnitten wurde, plötzlich schneller laufen (Veränderung des Umfangs der Frist) oder der Bombenentschärfer kann erkennen, daß er nicht nur den einen Zünder entschärfen, sondern auch noch einen versteckten Reservezünder umgehen muß (Veränderung des Umfangs an notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen). All diese Varianten würden zu einer Erhöhung der insgesamt gegebenen Bedrohung führen. Und selbstverständlich sind auch bei alle drei Faktoren Veränderungen denkbar, in einer Verminderung der insgesamt gegebenen

Bedrohung resultieren.

Die korrekte Einschätzung der von einer Frist tatsächlich oder insgesamt ausgehenden Bedrohung durch den Rezipienten erfordert also nicht nur, daß der Rezipient über den potentiellen Schaden informiert wird, der entstehen würde, falls das Ende der Frist tatsächlich eintritt. Er muß darüberhinaus auch Hypothesen über den Ausgang der Situation, also Ob-Hypothesen, formulieren. Er muß einschätzen, wie wahrscheinlich es ist, daß »alle die an die Frist gebundenen Ziele« innerhalb der »noch zur Verfügung stehenden Zeit« erreicht werden können. Je genauer er darüber informiert wird, umso genauere diesbezügliche Einschätzungen kann er auch vornehmen. Außerdem verändert sich im Verlauf der Erzählung vom Ablaufen einer Frist und den daran gebundenen Zielverfolgungen das Datenmaterial, auf deren Grundlage er diese Einschätzung vornehmen kann, ständig. Der Rezipient wird also im Verlauf der Erzählung von einer Frist und daran gebundenen Zielverfolgungen ständig zur Neuformulierung solcher Ob-Hypothesen angeregt.[299]

Bei Wissensvorsprungsfristen ergibt sich die insgesamt hervorgerufene Bedrohung entweder nur aus den Faktoren »potentieller Schaden« und »Umfang der Frist« - je größer letzterer ist, umso wahrscheinlicher wird, daß noch irgendein die bedrohten Figuren rettender Umstand eintreten könnte. Liegt jedoch eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<[300] vor, so wären alle drei oben erwähnten Faktoren gegeben und hinsichtlich der insgesamt gegebenen Bedrohung relevant.

4.3 Dramaturgische Relevanz der Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens

Die insgesamt durch eine Frist gegebene Bedrohung ergibt sich also zum einen aus der Höhe des Schadens, der sich ergeben würde, falls denn das Ende des Frist tatsächlich eintritt, zum anderen aus der Wahrscheinlichkeit des Eintretens des Endes der Frist, die sich ihrerseits wiederum aus dem Verhältnis der Faktoren »Umfang der Frist« und »notwendige fristgebundene Zielverfolgungen« ergibt.

Hinsichtlich der dramaturgischen Relevanz der Wahrscheinlichkeit des tatsächlichen Eintretens des potentiellen Schadens, also des Endes der Frist, scheint mir die Differenzierung von drei Varianten sinnvoll:

---

298 Droese, *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S.54.
299 Vgl. S.260ff.
300 Vgl. S.245.

1. Es erscheint gewiß, daß der - mehr oder weniger hohe - potentielle Schaden *nicht* eintreten wird (»es geht sich locker aus«). Genaugenommen kann es bei dieser Variante allenfalls zur kurzzeitigen Bildung von Ob-Spannung kommen: Ich greife dafür zurück auf das oben gegebene Beispiel mit der vor noch weit entfernten Feinden in eine nahe gelegene schützende Festung fliehenden Figur: Besonders wenn der Rezipient prinzipiell am Schicksal dieser Figur interessiert ist, etwa weil er prinzipiell Empathie für sie empfindet, wird er nach einer ersten Erfassung der Situation »errechnen«, ob sich eine Flucht in die Festung noch rechtzeitig ausgeht, also eine Ob-Hypothese über den Ausgang der Frist-Anordnung formulieren. Diese Ob-Hypothese gründet zwangsläufig auf Ob-Spannung - der Rezipient macht sich überhaupt nur deshalb die »Arbeit«, eine solche Ob-Hypothese in bezug auf die Situation aufzustellen, weil er an ihrem Ausgang interessiert ist. Allerdings wird der Rezipient in diesem Fall bei seiner »Rechnung« zu einem sofortigen und als sicher erscheinenden Ergebnis gelangen: Es geht sich locker aus, die Figur wird keine Probleme haben, die Frist einzuhalten. Die Frage, als die die Ob-Spannung beschreibbar ist, kann also bereits vorab mit (großer) Sicherheit beantwortet werden, dementsprechend die Ob-Spannung bereits vorab (zum größten Teil) gelöst werden. Erscheint es also gewiß, daß der potentielle Schaden nicht eintreten wird, dann kommt es genaugenommen lediglich zu einer bloß punktuellen Bildung von Ob-Spannung, die aber durch die Formulierung einer entsprechenden und als sicher erscheinenden Ob-Hypothese sofort wieder und damit bereits vor der Auflösung der Situation in der Erzählung gelöst werden kann. Für den Rest der Erzählung von diesem Vorgang bis zur Auflösung (bis die Figur die schützende Festung erreicht hat), würde sich der Rezipient also langweilen. Die Anordnung vermag also nicht dauerhaft bzw. nicht lange genug zur Produktion von Spannung anzuregen. Dies gilt auch für Spannung im Form von Empathie: Aus der sicheren Ob-Hypothese ergibt sich für den Rezipienten, daß er keinen bzw. nur geringen Grund hat, um die Figur zu fürchten. Allerdings ist hier anzumerken, daß eine entsprechend ausführliche Beschäftigung der Erzählung mit einem derartigen Vorgang wohl an sich bereits zur Ankündigung des Umstands werden würde, daß die Dinge wohl doch nicht so verlaufen werden, wie es derzeit den Anschein hat. - Wird ausführlich genug von einem solchen vorhersehbaren und daher langweiligen Vorgang erzählt, dann könnte der Rezipient den Verdacht bekommen, daß das einen Grund hat, sprich: gleich etwas passieren und die Situation für die Figur doch noch gefährlich wird.

2. Erscheint es aber ungewiß, ob der potentielle Schaden eintreten wird, sieht die Sache anders aus: Ich bleibe beim Beispiel mit der Festung und vergrößere den Umfang der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung: Stellen wir uns vor, die erwähnte Figur

ist so weit von der schützenden Festung entfernt, daß es ungewiß erscheint, ob sie noch rechtzeitig vor ihren Feinden dorthin gelangen können wird. Auch hier wird der Rezipient aufgrund von Ob-Spannung eine Ob-Hypothese aufstellen. Doch hier kann er kein sicheres Ergebnis ermitteln, die Ob-Spannung kann also nicht bereits vorab mithilfe einer als sicher erscheinenden Ob-Hypothese gelöst werden. - Ihrem und dem Weiterbestehen entsprechender Empathie bis zur Auflösung der Situation in der Erzählung steht also diesbezüglich nichts im Weg. Die hier beschriebene »Ungewißheit des Ausgangs« ist übrigens zu unterscheiden von einer Ungewißheit, die daher rührt, daß ungewiß ist, ob die Frist bzw. der Prozeß, der sie hervorbringt, tatsächlich so wie zunächst angekündigt ablaufen wird und eher zur Ausbildung einer Mischform von dramaturgisch relevanter Frist und »bloßer« Ankündigung führt. Während der Rezipient bei der hier beschriebenen Form von Ungewißheit durchaus Anlaß zur Produktion der für dramaturgisch relevante Fristen typischen Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« erhält, erhält er im Fall einer Ungewißheit hinsichtlich des Verlaufs des die Frist hervorbringenden Prozesses auch Anlaß für ein Interesse genau daran. So könnte etwa im Fall des Beispiels mit der Festung aufgrund früherer Begebenheiten unklar sein, ob die Feinde überhaupt zur Festung reiten werden, dadurch erhält der Rezipient Anlaß für ein Interesse genau daran (»werden sie zur Festung reiten?«) und dieses Interesse würde dann in direkte Konkurrenz zu einem ggf. vorhandenen Interesse an der Frage »kann die Figur die Festung noch rechtzeitig bevor die Feinde da sind, erreichen?« treten - je stärker der Rezipient daran zweifelt, daß die Feinde zur Festung reiten werden, umso weniger Anlaß ergibt sich für ihn, sich für die zuletzt genannte Frage zu interessieren.

3. Es erscheint gewiß, daß der potentielle Schaden eintreten wird (»es geht sich sicher nicht aus«). - Die Figur ist so weit von der Schutz verheißenden Festung entfernt und ihre Feinde so nahe bei ihr, daß eine Einhaltung der Frist »die Festung erreichen, bevor die Feinde da sind« bereits auf den ersten Blick als völlig unwahrscheinlich einzustufen ist. Auch hier erscheint also der Ausgang der Situation vorhersehbar, ggf. vorhandene Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht?« kann mithilfe der entsprechenden und sicher scheinenden Ob-Hypothese sofort wieder gelöst werden. Die Situation verliert den dramaturgischen Charakter einer Frist und wird zur >bloßen< Ankündigung: der Rezipient erhält im Wesentlichen Anlaß für ein Interesse an den Ereignissen *nach* Ablauf der Frist - »was wird geschehen, wenn die Feinde bei der Figur angekommen sind - Werden sie sie töten? Oder wird sie gefangen genommen? etc.«
   Zwar gibt auch diese Variante Anlaß zur Produktion von Empathie, doch handelt es sich dabei nicht um jene Art von Empathie, die ich bisher als Möglichkeit in

Zusammenhang mit diegetischen Fristen beschrieben habe: Statt Hoffnung, daß die Figur die Frist noch einhalten kann bzw. Angst, daß sie das womöglich nicht mehr kann, gibt diese Anordnung dem Empathie für die Figur empfindenden Rezipienten eher Anlaß für Verzweiflung darüber, daß sie die Frist nicht mehr einhalten können *wird* und Angst oder Mitleid hinsichtlich der Dinge, die ihr dann widerfahren werden. In diesem Sinne wird hier die Unterscheidung zwischen fristspezifischer und nicht fristspezifischer Empathie notwendig: Während die Hoffnung, daß etwas *noch rechtzeitig* gelingen möge bzw. die Angst, daß dies nicht mehr der Fall sein könnte, fristspezifische empathische Empfindungen sind, sind dies die Verzweiflung darüber, daß etwas bestimmtes geschehen wird bzw. entsprechendes Mitleid nicht. - Sie beziehen sich nicht auf den diegetischen Zeitabschnitt vor Ablauf der Frist und die Frage, ob diese noch eingehalten werden kann, sondern basieren auf der Überzeugung, daß dies nicht der Fall sein wird und beziehen sich dementsprechend auf den diegetischen Zeitabschnitt nach Ablauf der Frist. Sie beziehen sich auf das Ergebnis eines für die betroffene Figur negativen Ausgangs der Frist und nicht auf die Frist selbst. Sie werden nicht durch die Befürchtung, daß ein bestimmter Schaden für eine bestimmte Figur eintreten *könnte* hervorgerufen, sondern durch die Überzeugung, daß dieser eintreten *wird*.

Bei dieser Variante ist also zwar die durch die Frist gegebene Bedrohung am größten, aber es handelt sich - in dramaturgischer Gesamtsicht - eben um keine Frist mehr. Trifft diese Überlegung zu, dann stimmt Eders Formel (die er übrigens ebensowenig belegt wie ich meine Vermutungen) nur teilweise: "Wenn der Held sein Problem in einer bestimmten Zeit lösen muß, sinken mit verstreichender Zeit die Chancen, daß es ihm gelingt. Das vom Zuschauer erhoffte Ergebnis wird unwahrscheinlicher, wodurch die Spannung gesteigert wird."[301] - Ab einem gewissen Punkt wird bei dieser Entwicklung mit großer Sicherheit vorhersehbar, daß das 'erhoffte Ergebnis' einfach nicht mehr eintreten *kann*, die logische Folge davon müßte sein, daß der von Eder beschriebene Rezipient die 'Hoffnung' verliert, mithin die auf die Frist bezogene Spannung sinkt bzw. - wie vorhin beschrieben - durch eine auf die Ankündigung bezogene Spannung abgelöst wird. Allerdings scheint mir in diesem Zusammenhang eine Behauptung von Vale durchaus von Relevanz zu sein:

> "Im Unterbewußtsein wägt jeder Zuschauer das Für und Wider der Erfolgschancen ab. Dieser instinktiv ablaufende Prozeß wurde jedoch vom Film größtenteils zerstört, weil üblicherweise die "Ende gut, alles gut"-Methode angewendet wird. Wir sind schon so sehr an den Sieg des Helden gewöhnt, daß in jeder noch so hoffnungslosen Lage immer noch ein winziger Hoffnungsschimmer flackert. Wir empfinden dabei sogar

---

301 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.

> noch Spannung, auch wenn es keinerlei Zweifel an der Vereitelung der Absicht des Filmhelden mehr geben kann."[302]

Zusammenfassend läßt sich schreiben: Der vom Rezipienten vermutete Ausgang der betreffenden Situation sollte zumindest knapp sein, um ihm ausreichend Anlaß zur - fortgesetzten - Produktion von Ob-Spannung und fristspezifischer Empathie zu geben. Optimal ist vermutlich eine Anordnung, bei der ein positiver Ausgang bereits weniger wahrscheinlich erscheint als ein negativer, jedoch nicht als vollkommen unwahrscheinlich, bei der also die in dieser Hinsicht größtmögliche Bedrohung durch die Frist gegeben ist und der Rezipient dadurch den größtmöglichen Anlaß für ein Interesse daran erhält, »ob x noch erreicht werden kann bevor y geschieht« bzw. für die Produktion entsprechender Empathie. Der diesbezügliche Schwellwert wäre dann jenes Maß an Aussichtslosigkeit, ab dem der Rezipient die Situation eher als Anlaß für ein Interesse daran empfindet, was mit der Figur nach Ablauf der Frist (die sie sowieso nicht mehr einhalten kann) geschehen wird, bzw. ab dem der Empathie empfindende Rezipient aufhört zu hoffen, die Figur möge das fristgebundene Ziel noch rechtzeitig erreichen, weil die Situation eben völlig aussichtslos erscheint (vgl. dazu auch S.284).

Die Ergebnisse einer von Comisky und Bryant durchgeführte empirische Studie bestätigen diese Einschätzung:

> "there is wide disagreement as to the optimal level of viewer uncertainty regarding the hero's fate [...] to produce a maximal level of suspense. To test competing claims, different versions of an audio-visually presented chase sequence were produced. Experimental materials were varied in a factorial design featuring the five levels of perceived outcome-uncertainty (hero's chances of success/survival = 0/100, 1/100, 25/100, 50/100, 100/100) [...] Degree of experienced suspense was assessed in viewer ratings. [...] Rated suspense was at a maximum when the hero's chances of success/survival were perceived to be about one in 100 and minimal when either success or failure seemed absolutely certain."[303]

Hinsichtlich der insgesamt durch eine Frist gegebenen Bedrohung stehen potentieller Schaden und Gewißheit des Ausgangs wie gesagt in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis: Der potentielle Schaden kann noch so groß sein, wenn sich der Rezipient sicher ist, daß dieser nicht eintreten wird, wird er die Anordnung insgesamt nicht als besonders bedrohlich empfinden, und wenn er sicher ist, daß der Schaden eintreten wird, wird ihm die Anordnung dennoch kaum Anlaß zur Produktion *fristspezifischer* Spannung geben. Und umgekehrt gilt: Wenn es zwar möglich scheint, daß der drohende Schaden eintreten wird, dieser aber lediglich in einer Lappalie besteht, wird insgesamt ebenfalls keine besonders große Bedrohlichkeit zustande kommen.

---

302 Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, S.180.
303 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.49.

Von den insgesamt sechs möglichen Varianten, die sich bei einer Differenzierung des potentiellen Schadensausmaßes in »hoch« und »niedrig« und der Möglichkeit des Eintretens dieses Schadens in »gewiß«, »ungewiß« und »gewiß nicht« ergeben, dürfte also lediglich eine einzige dauerhaft zur Konstitution einer dramaturgisch relevanten Frist führen: Nur wenn der potentielle Schaden ausreichend hoch ist, um den Rezipienten überhaupt für die Angelegenheit zu interessieren und das Eintreten dieses Schadens ungewiß bis wahrscheinlich, jedoch nicht sicher, ist, dürfte sich der Rezipient veranlaßt sehen, (dauerhaft) Spannung im Sinne der Frage »kann x noch rechtzeitig erreicht werden bevor y geschieht?« zu produzieren.

Bei derart bedrohlichen Anordnungen, bei denen ein für die bedrohte Figur negativer Ausgang bereits wahrscheinlicher erscheint als ein positiver ist auch zu beachten, daß bei einem dann doch noch erfolgenden positiven Ausgang die dramaturgische Gefahr der Unglaubwürdigkeit droht: Ist sich also der Rezipient etwa im Fall des Beispiels mit der Festung bereits sicher, daß die bedrohte Figur nicht mehr rechtzeitig dorthin gelangen wird und die Figur schafft es dann doch noch, dann wird er die Anordnung vermutlich für unglaubwürdig halten, mithin auf ihre Gemachtheit, auf die erzählende Instanz aufmerksam und insofern von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt werden. Und diese Aufmerksamkeit auf die Gemachtheit der Erzählung wird - für die Dauer ihres Bestehens - verhindern, daß der Rezipient weiterhin oder wieder Empathie für die Figuren dieser Erzählung empfindet. Denn Emotionen in bezug auf die diegetischen Abläufe zu empfinden heißt, die Diegese zumindest in genau dem Maß und solange man diese Emotionen empfindet, für wahr zu nehmen. Wie kann ich um eine Figur Angst haben, wenn mir gleichzeitig (und ich meine hier exakte Gleichzeitigkeit) bewußt ist, daß es sie nie gegeben hat, geschweige denn gibt, daß alles was sie tut und was ihr geschieht nur die Simulationen eines Schauspielers sind? Wenn ich hoffe, daß eine Figur ihr Ziel noch rechtzeitig erreichen möge oder etwa um sie fürchte, dann impliziert das, daß ich sie (zumindest in diesem Moment) für real existent halte. Oder anders ausgedrückt: insofern ich Emotionen für sie empfinde, ist sie für mich real existent.

4.4 Unklare Bedrohung

Wird im Rahmen der Erzählung von einer Frist nur unklar über die von ihr ausgehende Bedrohung Auskunft gegeben, ist also dieser für das Zustandekommen einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist grundlegende Faktor nur undeutlich erkennbar, dann bleibt die dramaturgische Relevanz der Frist dementsprechend gering - es ergibt sich lediglich eine undeutliche Frist. Wobei eine derartige Unklarheit hinsichtlich jedes einzelnen oder auch mehrerer der drei Faktoren bestehen kann, die die insgesamt

von einer Frist ausgehende Bedrohung konstituieren. Ich berücksichtige hier jedoch zunächst nur den Faktor »Ausmaß des potentiellen Schadens«. Undeutliche Fristen, die sich aus einer Unklarheit hinsichtlich des »Umfangs der Frist« bzw. der »notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen« ergeben, behandle ich im Rahmen der entsprechenden Abschnitte (vgl. S.150ff bzw. S.234ff).

Undeutliche Fristen, Teil 1: Potentieller Schaden unklar

Wird der Rezipient über den Schaden, der am Ende der Frist einzutreten droht, die Höhe des auf dem Spiel stehenden Einsatzes nicht oder nur unklar informiert, ergibt sich auch nur eine unklare oder undeutliche Frist, m.a.W.: die dramaturgische Relevanz der Frist bleibt gering.

Stellen wir uns etwa vor, eine Figur sagt: »Ich muß diesen 100seitigen Text in zwei Stunden gelesen haben«, dann wird damit zwar über den Umfang der Frist (zwei Stunden) und auch über die innerhalb dieser Frist auszuführenden Aufgaben (100 Seiten lesen) informiert, aber nicht darüber, was geschieht, wenn die Frist nicht eingehalten werden kann. Dementsprechend scheint mir eine derartige Anordnung auch vor allem Anlaß für ein Interesse genau daran zu geben und nicht so sehr daran, ob die Frist eingehalten werden kann. Freilich ergibt sich aus dem Verhalten der Figur, daß es wohl einen Grund dafür gibt, daß sie diese Frist einzuhalten versucht, daß also ein »potentieller Schaden« gegeben ist. Da der Rezipient aber keinerlei Information darüber hat, fehlt hier zwangsläufig auch der Aspekt der »Nachvollziehbarkeit des fristgebundenen Verhaltens«, der mir von grundlegender Bedeutung für die Entstehung einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist zu sein scheint (vgl. S.93f) - soferne überhaupt von einer fristgebundenen Zielverfolgung erzählt wird und es sich nicht um eine Wissensvorsprungsfrist handelt.

Während bei dem zuvor gegebenen Beispiel (durch das Verhalten der Figur) klar erkennbar war, *daß* ein Schaden am Ende der (klar definierten) Frist droht und lediglich dessen Höhe unbekannt war, sind auch Anordnungen anzutreffen, bei denen unklar ist, ob überhaupt irgendein Schaden am Ende der betreffenden >Frist< einzutreten droht. So verliert etwa in *Forrest Gump* (1:12f) der an den Rollstuhl gefesselte Lt. Dan (Gary Sinise) auf einer steilen und eisig glatten Rampe die Kontrolle über sein Gefährt. Wenn er den Rollstuhl nicht rechtzeitig wieder unter Kontrolle bekommt, wird er vermutlich spätestens am Ende der Rampe stürzen oder mit einem Hindernis kollidieren. Aber wie groß ist die Verletzungsgefahr, die ihm hier droht? Die dramaturgische Wirkung dieser Frist wird stark von den - individuell wohl differierenden - diesbezüglichen Vermutungen abhängen.

Der österreichische Film *Hannah* beginnt mit der Schilderung des Versuchs der Titelfigur

(Elfi Eschke), noch rechtzeitig zu einem Vorstellungsgespräch zu erscheinen (0:00-03). Es ist zu erfahren, daß es Hannah viel bedeutet, den Job zu bekommen, daß also tatsächlich etwas für sie auf dem Spiel steht (0:02). Da die Erzählung nicht darüber informiert, was passieren wird, wenn sie zu spät kommt, ob sie dann den Job tatsächlich nur deshalb nicht bekommen wird, hängt die dramaturgische Wertigkeit der Sequenz stark von der entsprechenden Einschätzung des Rezipienten ab: Ist er sicher, daß sie dann ihre Chancen von vorneherein verspielt hat, handelt es sich klar um eine dramaturgisch relevante Frist. Ist er sich dessen nicht sicher, handelt es sich bloß um eine unklare Frist bzw. sogar eher um eine »bloße Ankündigung« - die Aufmerksamkeit wird dann eher auf genau diese Frage und insofern weniger auf die Frage, ob sie noch rechtzeitig ankommen wird, gelenkt, also eher auf das Ende der Frist bzw. die Zeit danach. Ist der Rezipient hingegen sicher, daß ein Zuspätkommen keinen Einfluß auf ihre Einstellungschancen haben wird, dann dürfte ihn die Frage, ob Hannah noch rechtzeitig ankommen wird, wohl kaum interessieren. Aus filmanalytischer Perspektive handelt es sich hier also lediglich um eine undeutliche Frist, obwohl im alltagssprachlichen Sinn eindeutig von einer Frist erzählt wird. Durch einen Umbau des Beispiels läßt sich illustrieren, daß diese »Unklarheit« von einer »unzureichenden« Information des Rezipienten über den potentiellen Schaden herrührt: Angenommen, der Rezipient bekäme bis zum Bewerbungsgespräch selbst nicht nur Hannah, sondern auch den Direktor zu sehen, der etwa zu seiner Sekretärin sagt: "Wenn sie zu spät kommt, kann sie gleich wieder gehen", dann wäre angekündigt, daß es zu keinem Bewerbungsgespräch kommen wird, wenn Hannah zu spät kommt, der potentielle Schaden also wesentlich klarer definiert und der Rezipient durch die Anordnung wesentlich stärker veranlaßt, sich zu fragen, ob Hannah noch rechtzeitig ankommen wird.

Im Film *2001* verkündet der Bordcomputer des Raumschiffs, HAL 9000, daß die "AE35-Einheit [...] in 72 Stunden zu 100% ausfallen" wird (1:07). Da zunächst noch nicht einmal klar ist, wozu diese Einheit dient und ob eine Bedrohung mit ihrem Ausfall verbunden ist, handelt es sich hier in dramaturgischer Hinsicht zunächst eher um eine Ankündigung - der Rezipient erhält Anlaß für eine Interesse daran, was passieren wird, wenn die Einheit ausfällt. Aus dem Umstand, daß sich die Astronauten in der Folge daran machen, die Einheit rechtzeitig auszutauschen (1:09ff), kann geschlossen werden, daß sie von Bedeutung für den Betrieb des Raumschiffs ist. - Es ergibt sich ein gewisser Anlaß für ein Interesse daran, ob ihnen dies gelingen wird. Allerdings erfolgt hier keine Information darüber, wieviel Zeit noch zur Verfügung steht, sodaß die Anordnung auch aus diesem Grund als Frist nur sehr vage dramaturgische Relevanz erhalten dürfte. Wenn dann Astronaut Bowman "beim besten Willen keinen Fehler" in der nunmehr ausgebauten Einheit finden kann (1:16), erhält HALs oben zitierte Äußerung sogar noch stärker den

Charakter einer Ankündigung: die Erzählung gibt dem Rezipienten Anlaß für die Frage, was zu dem angekündigten Zeitpunkt passieren wird, ob überhaupt etwas passieren wird oder ob sich, wie die Bodenkontrolle meint, der Computer tatsächlich "geirrt" hat (1:17).

In *Krieg der Sterne* sind Luke Skywalker und Obi-Wan Kenobi auf der Flucht vor imperialen Soldaten. In einer Bar vereinbart Kenobi mit dem Piloten Han Solo den Preis für ihren Transfer zu einem anderen Planeten. Unmittelbar nachdem Kenobi mit Solo handelseinig geworden ist, betreten imperiale Soldaten die Bar, in der die Szene spielt (0:47), und fragen nach dem Mann, "der den Streit angefangen hat" (Kenobi verteidigte Luke zuvor gegen einen streitlustigen Außerirdischen, 0:45). Der befragte Barkeeper weist in Richtung Luke und Kenobi, die Soldaten gehen auf den Tisch zu, an dem Luke und Kenobi sitzen. So betrachtet, gibt diese Anordnung für etwa sieben Filmsekunden - während man die Soldaten durch das Lokal gehen sieht - Anlaß zur Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage, »ob sich die beiden noch rechtzeitig in Sicherheit bringen können« bzw. zur Produktion von Wie-Spannung (»wie wollen sie nun den Soldaten noch entkommen«) bzw. zur Formulierung einer Wie-besser-Hypothese (»Ihr solltet euch besser aus dem Staub machen«) etc. In Kombination mit dem Umstand, daß die >bedrohten< Figuren nicht bei der Verfolgung eines entsprechenden fristgebundenen Ziels zu sehen sind wird dieses Spannungspotential jedoch durch den Umstand beeinträchtigt, daß wenige Filmminuten zuvor (0:41) zu beobachten war, wie Kenobi eine Befragung durch imperiale Soldaten beendete, indem er sie mithilfe der "Macht" manipulierte. Der Rezipient hat also guten Grund für die Erwartung, daß Kenobi dieses Problem wiederum auf diese Weise lösen wird. Er könnte dementsprechend der Meinung sein, daß das Näherkommen der imperialen Soldaten gar keine Bedrohung darstellt, mithin durch es gar keine dramaturgisch relevante Frist konstituiert, sondern bloß eine heikle Situation angekündigt wird. Umfang der Frist (»bis die Soldaten bei ihrem Tisch angekommen sind«) und Ausmaß der notwendigen fristgebunden Zielverfolgung (»Flucht«) wären hier zwar ungefähr bekannt, doch es ist unklar, ob der potentielle Schaden (»Verhaftung«) am Ende der >Frist< überhaupt eintreten *kann*, mithin, ob die erwähnte fristgebundene Zielverfolgung überhaupt notwendig ist, mithin, ob hier überhaupt eine relevante Frist vorliegt.

5. *Ankündigung* des potentiellen Schadens

Nun zum grundlegenden dramaturgischen Faktor der *Ankündigung* eines gefährlichen Ereignisses, zur Erzählung davon, daß ein (gefährliches) »Ereignis y zu einem - mehr oder weniger - bestimmten Zeitpunkt eintreten wird«, wie ich oben[304] formuliert habe.

Diese Formulierung kann nun - ausgehend von den vorangegangenen Erörterungen - präzisiert werden: Damit der Rezipient Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« produzieren kann, muß offensichtlich ein Ereignis y für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt als *Möglichkeit* angekündigt werden. - Es muß von einem *potentiellen* Schaden erzählt werden, davon, daß ein bestimmter Schaden an einem bestimmten diegetischen Zeitpunkt eintreten *könnte*. Die allgemeinste Definition für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ließe sich dementsprechend auch umformulieren - eine solche liegt dann vor, **wenn für bestimmte Figuren ein potentieller Schaden für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt angekündigt wird**.

Diese Formulierungen implizieren bereits, daß jener Zeitpunkt in der diegetischen Zukunft liegen muß - von dem diegetischen Zeitpunkt aus gesehen, an dem sich der Erzählfluß derzeit, also in dem erzählzeitlichen Moment befindet, in dem die Ankündigung in der Erzählung erfolgt. Die obigen Formulierungen implizieren außerdem, daß die Erzählung von einer Frist, um dramaturgische Relevanz zu erlangen, im Prinzip chronologisch erfolgen muß. - Wenn sich der Rezipient dafür interessieren können soll, ob das Eintreten eines bestimmten potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann oder wie das versucht wird, dann darf ihm das zum Erzählzeitpunkt der Ankündigung nicht bereits erzählt worden sein (wenn zuerst von der Explosion der Bombe erzählt wird, dann vom Versuch ihrer Entschärfung und dann die Szene, in der der Sprengstoffspezialist den Auftrag zur Entschärfung erhält, dann hat der Rezipient bei dieser letzten Szene keinen Anlaß mehr für ein Interesse an der Frage, ob die Bombe noch rechtzeitig entschärft werden kann oder wie das versucht wird). Es muß sich also nicht (nur) in den Augen der Figuren sondern auch bzw. vor allem in den Augen des Rezipienten um einen noch *potentiellen* und nicht um einen bereits aktualen Schaden handeln. (Die betroffenen Figuren könnten - wie im Fall einer Wissensvorsprungsfrist - sogar gar nichts von der Bedrohung wissen).

Die Erzählung von der historischen Schiffskatastrophe in dem Film *Titanic* und der Aufbau dieser Erzählung scheinen diese These zu widerlegen bzw. scheint die These zu

implizieren, daß es sich dabei nicht um die Erzählung von einer dramaturgisch relevanten Frist handelt - die meisten Rezipienten dürften bereits vorab wissen, daß das Titelgebende Schiff sinken, mithin der >potentielle Schaden< Aktualität erlangen wird. Darüberhinaus wird der Rezipient bereits in der Rahmenerzählung, also noch vor Beginn der den größten Teil des Films bildenden Rückblende, in der von der unglücklichen Jungfernfahrt der Titanic erzählt wird, durch eine Computersimulation über diesen Schaden informiert (0:17).

ABB. 1: *TITANIC*, 0:17: VORWEGNAHME DES POTENTIELLEN SCHADENS? - LEWIS BODINE (LEWIS ABERNATHY) ERLÄUTERT DEN SINKVORGANG DER TITANIC MITHILFE EINER COMPUTERSIMULATION.

Dennoch ergeben sich in diesem Film auch in Zusammenhang mit dem Untergang des Schiffs zahlreiche dramaturgisch relevante Fristen. Denn es ist zwar allgemein bekannt und wird durch die erwähnte Computersimulation bekräftigt, daß das Schiff sinken wird, aber nur wenige Rezipienten dürften wissen, welche der näher dargestellten historisch verbürgten Figuren die Katastrophe überleben werden und welche nicht (abgesehen vom Kapitän vielleicht). Und kein Erstrezipient kann - sofern er nicht bereits aus anderen Quellen vorab informiert wurde - wissen, welches Schicksal die fiktiven Figuren ereilen wird. Der »potentielle Schaden«, der auch hier immer wieder zur Ausbildung dramaturgisch relevanter Fristen führt, besteht also im *möglichen* Tod dieser einzelnen Figuren im Zuge des Schiffsunglücks.

Diese Überlegung läßt sich übrigens auch auf das zuletzt konstruierte Beispiel mit der Bombe übertragen: Auch wenn bereits von der Explosion der Bombe erzählt wurde, kann dies auf eine Weise geschehen sein, aus der nicht hervorging, welche Figuren durch sie getötet oder verletzt wurden und wer davonkam, sodaß sich selbst bei einem derartigen, achronologischen Aufbau der Erzählung immer noch eine dramaturgisch relevante Frist

304 Vgl. S.92.

ergeben kann, da der betreffende Schaden - Tod oder Verletzung dieser Figuren - im Verlauf der Erzählung vom Entschärfungsversuch dennoch potentiellen Charakter hat.

Die Frage, mit der die für diegetische Fristen charakteristische Ob-Spannung beschreibbar ist, läßt sich nun ebenfalls präzisieren: Ausgehend von der Annahme, daß ein drohender Schaden eine grundlegende Voraussetzung für das Zustandekommen der Spannung ist, sollte diese wohl eher mit der Frage »Kann das Eintreten des potentiellen Schadens noch verhindert werden?« beschrieben werden oder mit »Wird noch rechtzeitig etwas geschehen, das eine Aktualisierung des derzeit bloß potentiellen Schadens verhindert?«. Genaugenommen bezieht sich die Ob-Spannung, zu deren Produktion die Erzählung von einer Frist Anlaß gibt, also typischerweise darauf, ob etwas (noch) verhindert werden kann bzw. die entsprechende Empathie darauf, *daß* etwas (noch) verhindert werden soll.

Dementsprechend ist die fristspezifische Wie-Spannung durch die Frage »*Wie* kann eine Aktualisierung des (derzeit noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?« beschreibbar.

5.1 Fristgebender Prozeß

Prinzipiell bietet zwar bereits eine *einmalige* Ankündigung eines potentiellen Schadens für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor das Ereignis eintritt?« bzw. »kann der Schaden noch verhindert werden?« - Auch wenn z.B. eine Figur zu einer anderen sagt: »Komm schnell, unter dem Tisch im Besprechungszimmer, in dem Huber und Meier gerade konferieren, liegt eine Bombe, die in fünf Minuten hochgehen wird!« kann das dem Rezipienten zunächst Anlaß genug sein, Spannung im Sinne der Fragen »Kann die Bombe noch rechtzeitig entschärft werden? Können Huber und Meier noch gerettet werden?« zu produzieren. Doch wenn in der Folge nicht davon erzählt wird, wie genau das versucht wird und währenddessen unaufhaltsam die Zeit verstreicht oder zumindest davon, daß die Zeit für eine Rettungsaktion immer knapper wird, wird sich diese Spannung vermutlich rasch wieder verflüchtigen und lediglich ein Restbetrag in Form des mehr oder weniger bewußten Eindrucks, daß die Erzählung etwas offen gelassen hat, zurückbleiben. Voll und dauerhaft zur Entfaltung gelangen kann die erwähnte Spannung also erst dann, wenn von einem *Fristverlauf* erzählt wird, wenn also davon erzählt wird, wie die Frist abläuft, die Zeit immer knapper wird, die für die betroffenen Figuren gegebene Bedrohung dementsprechend steigt. In diesem Sinne ist es notwendig, in der Erzählung wiederholt darauf zu verweisen, daß das Ereignis y zu einem bestimmten, immer näher rückenden Zeitpunkt eintreten wird, und insofern eben vom *Ablaufen der*

Frist zu erzählen. - "Wiederholte Erwähnungen dieses Zeitpunkts und wiederholte Hinweise darauf, wie weit fortgeschritten die Zeit, und wie nahe dieser Termin bereits gerückt ist, erneuern dieses Spannungspotential immer wieder."[305] "To make sure the audience knows that time is running out" ist also nicht bloß "one variation" einer "ticking clock"[306], wie Cooper meint, sondern eine notwendige Voraussetzung für ihre mehr als bloß punktuelle dramaturgische Relevanz.

Die wiederholten Verweise auf das zeitlich immer näher rückende Ereignis y werden in Serie zur Erzählung von der immer knapper werdenden Zeit, von der Verringerung der Frist als Vorgang. Dramaturgisch entscheidend ist also, daß das Ablaufen der Frist in seiner Prozeßhaftigkeit dargestellt wird.

Im Spielfilm *Hinter dem Horizont* soll Protagonist Chris (Robin Williams) "3 Minuten und nicht länger" beim Geist seiner Frau bleiben, die er nach langer Suche in der Hölle endlich gefunden hat, "sonst verlierst du den Verstand" warnt ihn sein Begleiter (Max von Sydow) - "sollte ihre Realität auch deine werden, gibt es keinen Weg mehr zurück" (1:19). Hier erfolgt zwar zunächst eine explizite Zeitangabe über den Umfang der betreffenden Frist, doch im Verlauf der nun folgenden Begegnung zwischen Chris und seiner Frau wird lediglich ein weiterer - indirekter - Hinweis auf den Zeitdruck gegeben, wenn Chris sagt: "Ich muß dir noch was sagen und mir bleibt nicht viel Zeit dafür." (1:29). Aber es ist nicht erkennbar, ob und inwieweit Chris seinen Verstand zu verlieren droht, der Prozeß, aus dem sich die Frist ergibt, ist nicht erkennbar, geschweige denn sein Voranschreiten. Dieser Umstand ist hier von besonderer dramaturgischer Tragweite, weil überdies der potentielle Schaden unklar ist - was genau bedeutet es, wenn eine Figur, die sich bereits im Jenseits befindet, 'den Verstand verliert' - ist das überhaupt schlimm? Und auch eine Einschätzung dieses potentiellen Schadens durch die bedrohte Figur ist nicht erkennbar - will Chris überhaupt wieder 'zurück', würde es ihn überhaupt stören, wenn er den Verstand verlöre bzw. wenn 'ihre Realität auch seine' würde? Vor allem aus diesem zuletzt genannten Grund erhält die Anordnung eher die dramaturgische Wertigkeit einer >bloßen< Ankündigung: Der Rezipient erhält durch sie vor allem Anlaß für ein Interesse daran, ob sich Chris sich überhaupt an die Frist gebunden fühlt oder ob er (länger) bei seiner Frau bleiben wird. Und der Ankündigungscharakter der Anordnung wird durch die Vorenthaltung einer Erzählung vom Prozeß, aus dem sich die Frist ergibt, noch verstärkt: Der Rezipient erhält durch sie - in Verbindung mit der vorangehenden, expliziten Nennung der Frist - Anlaß für ein Interesse daran, ob ein derartiger Prozeß überhaupt am Laufen ist oder nicht - wird etwas passieren, wenn die erwähnten 3 Minuten vorbei sind oder nicht?

---

305 Pfister, *Das Drama*, S. 368f.

Eine Frist ergibt sich letztlich immer (auch) aus einem Prozeß - ein Asteroid, der auf die Erde zurast, das Uhrwerk einer Zeitbombe etc. Diesen Prozeß, der die Frist hervorbringt, werde ich in der Folge als »fristgebenden Prozeß« bezeichnen. Der fristgebender Prozeß ist jener Prozeß, der den »potentiellen Schaden« (mit) zu verursachen droht. An seinem - dramaturgischen - Ende wird der bis dahin potentielle Schaden aktuell, es ereignet sich jenes Ereignis y, auf das sich die Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« bezieht. Das »dramaturgische Ende« des Prozesses kann von seinem physikalischen differieren, z.B. könnte der erwähnte Asteroid die Erde nur streifen, den angekündigten Schaden verursachen und danach weiter durchs All rasen. Daß das Ablaufen einer Frist stets etwas Prozeßhaftes an sich hat, resultiert also aus dem Umstand, daß Fristen entweder zur Gänze bzw. direkt durch Prozesse hervorgebracht werden oder aber sich zumindest in ihrer Bemessung auf solche stützen. Es liegt also nahe, das »Ablaufen der Frist in seiner Prozeßhaftigkeit« durch eine Erzählung vom fristgebenden Prozeß zu vermitteln. Und da dieser die Frist hervorbringt (oder zumindest mitkonstituiert), sind außerdem selbst kalendarische oder uhrzeitliche Angaben über den noch verbleibenden Umfang der Frist letztlich nichts anderes als indirekte Verweise auf ihn, eine indirekte Art der Erzählung von ihm.

Aber werden Fristen tatsächlich immer (auch) durch Prozesse hervorgebracht? - Bei einer ganzen Reihe von fristgebundenen Situationsvarianten ist der fristgebende Prozeß mühelos erkennbar: Ein Asteroid, der auf die Erde zurast[307], ein herabfallender Gegenstand, dem noch rechtzeitig ausgewichen werden soll[308], sich schließende automatische Türen[309], eine sich schließende hydraulische Müllpresse, die darin gefangene Figuren zu zerquetschen droht[310], ein sinkendes Schiff bzw. steigendes Wasser[311], eine riesige Kugel, die durch eine Höhle rollt[312], das »Heranrollen« der Schockwelle nach einer Explosion[313] etc. Hier besteht der fristgebende Prozeß im räumlichen Herannahen der Bedrohung und ist daher klar erkennbar. Aber auch wenn der fristgebende Prozeß nicht in der räumlichen Annäherung einer Bedrohung besteht, wird seine Benennung meist keine Probleme bereiten: Im Fall eines digitalen Terroranschlags ist es der Hacker, der an seinem Computer sitzt, im Fall einer Zeitbombe das Laufen der

---

306 Cooper, *Writing Great Screenplays for Film and TV*, S.81.
307 Vgl. z.B. *Armageddon* (siehe Abb. 4 u. Abb. 6, S.130f meiner Arbeit) und *Deep Impact*.
308 Vgl. z.B. *Vertical Limit*, 0:03.
309 Vgl. z.B. *Krieg der Sterne*, 1:26 (siehe Abb. 25, S.196 meiner Arbeit) u. 1:29; *James Bond 007*: *Goldfinger*, 1:34; *Independence Day*, 2:06; *X-Men*, 1:02; *Auf der Flucht*, 1:18.
310 Vgl. *Krieg der Sterne*, 1:18-21 bzw. S.225ff meiner Arbeit.
311 Vgl. z.B. *Titanic*, 1:50ff.
312 Vgl. *Jäger des verlorenen Schatzes*, 0:08.
313 Vgl. z.B. *Dinosaurier*, 0:18f.

Uhr, die den Zeitzünder steuert und die Bombe auslösen wird.

Doch wie ist das im Fall einer von einer Figur gesetzten Frist, wenn diese z.B. ankündigt, am 1. Jänner um 12h eine andere Figur töten zu wollen, falls diese bis dahin nicht eine bestimmte Geldsumme beschafft hat, also im Fall einer typischen Erpressungssituation. Hier wird die Frist durch die Absicht der die Frist setzenden Figur hervorgebracht, diese Absicht ist, sofern sie nicht bestimmter Vorbereitungen zu ihrer Ausführung bedarf, nicht als Prozeß darstellbar. Es scheint hier also keinen fristgebenden Prozeß zu geben. Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, daß der geplante Zeitpunkt der Ausführung des Mordvorhabens wesentlicher Teil der Absicht ist, aus der sich die Frist ergibt. Die Ausführung der Absicht basiert also zwangsläufig auf einer Messung der Zeit - um sein Vorhaben wie angekündigt ausführen zu können braucht der Erpresser Uhr und Kalender. Genaugenommen wird hier also das Funktionieren der Uhr, nach der sich der Erpresser richtet, zum fristgebenden Prozeß. Da Uhren aber typischerweise die gleiche Zeit anzeigen (oder das zumindest die Idee der Sache ist), kann er sich tendenziell nach jeder (richtiggehenden) Uhr richten, wodurch der Vorgang einen abstrakten Charakter erhält. - Das Verstreichen der Zeit bzw. unsere allgemein verbreitete Methode der Messung desselben wird hier also zum fristgebenden Prozeß. - Allerdings nur in gewissem Maß, denn letztlich entscheidet doch die jeweilige konkrete Uhr, nach der sich der Erpresser richtet - sie könnte auch falsch gehen oder der Erpresser könnte seinen Gehilfen fragen, wie spät es ist und dieser ihm eine falsche Zeit nennen, weil er dem Opfer unbedingt Leid zugefügt wissen will etc.

Fristen implizieren also tatsächlich stets entsprechende fristgebende Prozesse. Eine dramaturgisch relevante Frist wird durch die Ankündigung konstituiert, daß nach Ablauf einer bestimmten Zeitspanne ein bestimmter Schaden einzutreten droht. Und die Zeitspanne ergibt sich entweder aus einem Prozeß, der den Schaden zu verursachen droht oder aber aus einem Prozeß, den eine Figur, die den Schaden zu verursachen droht, zur Messung der Zeit heranzieht.

Die zuletzt genannte Art von Fristen sollte nicht, wie ich das bisher der Einfachheit halber getan habe, »von Figuren gesetzte Fristen« genannt werden sondern genauer »von Figuren *exekutierte* Fristen«, da eine von einer Figur gesetzte Frist nicht unbedingt auch von dieser (oder einer anderen Figur) exekutiert werden muß. Im Film *Flammendes Inferno* (2:18-21) z.B. bringen Michael O'Hallorhan (Steve McQueen) und Doug Roberts (Paul Newman) einen Sprengsatz mit Zeitzünder an den Wassertanks am Dach eines brennenden Hochhauses an und müssen sich anschließend rechtzeitig in Sicherheit bringen. Sobald sie den Zeitzünder gestartet und sich davon entfernt haben, haben sie keine Möglichkeit der unmittelbaren Einflußnahme auf diesen fristgebenden Prozeß mehr,

obgleich sie ihn selbst gestartet haben. Sie haben die betreffende Frist also zwar selbst gesetzt - den Zeitzünder auf 5 Minuten gestellt, die Frist wird aber nicht durch sie oder andere Figuren exekutiert, sondern durch die Uhr des Zeitzünders. Nur wenn der potentielle Schaden tatsächlich *von Figuren* hervorgerufen zu werden droht, kann m.E. davon gesprochen werden, daß sie die Frist »exekutieren«. Faßt man die Begriffe »gesetzt« und »exekutiert« so auf, dann werden oder wurden von Figuren exekutierte Fristen stets auch von Figuren gesetzt. Umkehrt muß es sich aber bei einer von einer Figur gesetzten Frist nicht zwangsläufig auch um eine von einer Figur exekutierte handeln. Andererseits bringt die Bezeichnung »von Figuren exekutierte Fristen« den Nachteil mit sich, daß genauer jener Aspekt, der bei dieser Art von Fristen in dramaturgischer Hinsicht besonders auffällig ist, nivelliert bzw. in einer bestimmten Weise vorweggenommen wird, nämlich die Frage, ob die betreffende Figur, die ja typischerweise zunächst bloß ankündigt, eine Frist exekutieren zu wollen, diese auch tatsächlich exekutieren wird.[314] Die Bezeichnung »von einer Figur exekutierte Frist« wäre ja streng genommen nur auf tatsächlich exekutierte Fristen anzuwenden und nicht auch auf solche, deren Exekution bloß angedroht, später aber nicht ausgeführt wird. Hinsichtlich der dramaturgischen Relevanz beider Varianten ist jedoch entscheidend, daß die Exekution einer Frist angedroht wird (und die Frage, für wie wahrscheinlich der Rezipient diese hält). Die ggf. tatsächlich eintretende Exekution ereignet sich ja erst am Ende des betreffenden Abschnitts der Erzählung, stellt also eine bestimmte Variante der Auflösung der Erzählung von der Frist dar, die ihre dramaturgische Relevanz *davor* entfaltete. Um dieses Problem zu lösen, schlage ich die Bezeichnung »von Figuren *zu exekutierende* Fristen« vor.

Hinsichtlich einer dramaturgisch sinnvollen Einteilung der fristgebenden Prozesse in verschiedene Gruppen kann festgehalten werden: Der fristgebende Prozeß kann im »Verstreichen der Zeit selbst« bestehen oder nicht bzw. kann unterschieden werden zwischen »von Figuren zu exekutierenden Fristen« und »nicht von Figuren zu exekutierenden Fristen«, denn nur bei einer von einer Figur zu exekutierenden Frist kann das »Verstreichen der Zeit selbst« zum fristgebenden Prozeß werden. Umgekehrt impliziert jedoch eine von einer Figur zu exekutierende Frist nicht das Verstreichen der Zeit als alleinigen fristgebenden Prozeß: Wenn die Figur, um ihre Absicht zu verwirklichen/den Schaden am Ende der Frist verursachen zu können, noch Vorbereitungen treffen muß, dann werden diese Handlungen (ebenfalls) zum die Frist bestimmenden Prozeß: dauern die Vorbereitungen länger als von der Figur angenommen, wird sich das Ende der Frist verzögern.

---

[314] Vgl. S.161f.

Indem von dem Prozeß, der die Frist hervorbringt oder zumindest mitkonstituiert, erzählt wird, können mehrere wichtige dramaturgische Funktionen zugleich erfüllt werden:

- Ganz allgemein könnte man zunächst einmal festhalten, daß der Rezipient dadurch daran erinnert wird, daß eine Frist besteht, er dadurch also Anlaß erhält, (neuerlich) Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden, bevor y geschieht?« zu produzieren. Durch Informationen über die Entwicklung des Prozesses, der y hervorbringen wird, erhält er immer wieder Anlaß zur Neuformulierung der Frage bzw. zum Aufstellen entsprechender Hypothesen. Doch was heißt »eine Frist besteht« im dramaturgischen Sinn eigentlich: daß ein Schaden (für bestimmte Figuren) zu einem bestimmten zukünftigen Zeitpunkt in der Diegese einzutreten droht. Die Funktion der »Erinnerung daran, daß eine Frist besteht« kann also genauer analysiert werden:
  - Die Erzählung vom fristgebenden Prozeß kann den Rezipienten daran erinnern, daß *die Zeit vergeht*, mithin immer mehr drängt.
  - Der Rezipient kann dadurch über den noch verbleibenden Umfang der Frist informiert werden, *wieviel* Zeit also noch bleibt.
  - Und sie kann ihn an den Schaden erinnern, der am Ende der Frist einzutreten droht.

Abgesehen von der stets gegebenen Erinnerung daran, daß eine Frist besteht, hängt der Umstand, ob und wie gut diese Funktionen durch die jeweilige Erwähnung des fristgebenden Prozesses erfüllt werden, zum einen von der Art dieses Verweises ab, zum anderen aber auch vom Charakter des Prozesses. Außerdem ist gleich vorweg anzumerken, daß alle diese Funktionen auch mit anderen narrativen Mitteln als einer Erzählung vom fristgebenden Prozeß (selbst) erfüllt werden können.

5.2 Information über das Voranschreiten des fristgebenden Prozesses bzw. das Vergehen der diegetischen Zeit

Eine wichtige Möglichkeit, die »Ankündigung des potentiellen Schadens« im Verlauf der Erzählung von einer Frist zu erneuern, besteht im Hinweis darauf, daß die diegetische Zeit vergeht.

Wie bereits erwähnt[315], wird im Rahmen der Erzählung von einer Frist das bloße Verstreichen der diegetischen Zeit zur Bedrohung, zur »auslaufenden Zeit«. Die von der Frist insgesamt ausgehende Bedrohung wächst bereits durch das bloße Vergehen der

315 Vgl. S.99.

diegetischen Zeit, da der fristgebende Prozeß immer weiter voranschreitet, mithin immer weniger Zeit bleibt, um den Schaden zu verhindern, den er zu verursachen droht.

Insofern eine feste Verknüpfung des fristgebenden Prozesses mit der vergehenden diegetischen Zeit besteht, sprich: der fristgebende Prozeß tatsächlich läuft und nicht etwa stockt, werden die beiden Elemente austauschbar: das Vergehen der Zeit steht dann ebenso für das Ablaufen des fristgebenden Prozesses, also das zeitliche Heranrücken der Gefahr wie eine Schilderung dieses Prozesses selbst. In diesem Sinne wird die Erzählung von der vergehenden Zeit im Rahmen der Erzählung von einer Frist zur indirekten Erzählung vom fristgebenden Prozeß. Und durch diese Verknüpfung entsteht der Eindruck, es wäre die Zeit selbst, die gegen die betroffenen Figuren arbeitet und nicht der fristgebende Prozeß - "die Uhr wird zur Gegenkraft"[316], "the clock actually becomes the killer"[317]. Da es sich dabei aber nur um einen Eindruck handelt, ist Smethursts Einteilung von Konflikten in "Man versus elements", "Man versus time" und "Man versus himself" nicht schlüssig: Letztlich handelt es sich bei der Erzählung von der Frist nie um einen Kampf gegen die Zeit, sondern gegen andere Hindernisse, der unter Zeitdruck erfolgt. Ironischerweise weist Smethurst selbst darauf hin, wenn er als ein Beispiel für den Konflikttyp "Man versus time" anführt: "Can the hero struggling on foot through the blizzard (man versus elements) reach the girl in the wooden shack before the rapist arrives in his snowmobile?" Und das Beispiel "Can the cork-extracting man from New Jersey fight his way through the Zanzibar jungle in time?" findet sich - ohne Zeitdruck - auch als Beispiel für 'man versus elements': "Can the cork-extracting man from New Jersey fight his way on foot through the Zanzibar jungle?"[318] Eine Einteilung von Konflikttypen in diesem Sinn müßte also konsequenterweise zunächst anhand der Arten von Hindernissen erfolgen. Und zum Kampf gegen die verschiedenen Arten von Hindernissen kann dann jeweils noch Zeitdruck erschwerend hinzukommen.

Volker Klotz schreibt: "Der große Zeitraum im offenen Drama macht die Zeit zu einer weiteren Funktion frei. Sie wird selbständige, in die Ereignisse eingreifende Wirkungsmacht."[320]. Demgegenüber meint er über die 'geschlossene Form': "auch das Geschehen in 'Iphigenie' [auf Tauris von Goethe] und 'Maria Stuart' drängt dem Ende entgegen - doch weder Zeit noch Raum werden zum aktiven Handlungsfaktor. Zeit und

316 Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.43.
317 Hurley, *Soul in Suspense*, S.166.
318 Smethurst, *Writing for Television*, S.41.
~~319 Hurley, *Soul in Suspense*, S.166.~~
320 Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, S.114.

Raum sind nur Rahmen, in dem sich die Handlung vollzieht."[321]. Peter Pütz zitiert also eigentlich falsch, wenn er schreibt: "Wenn eine Frist gesetzt ist, wird die Zeit [...] zu einer 'selbständigen Wirkungsmacht'"[322] und sich dabei auf oben erwähnte Stelle in Klotz' Text bezieht, äußert damit aber etwas m. E. durchaus Zutreffendes. Denn auch wenn die Zeit knapp ist, der Zeitraum zu gering und nicht groß, wird die Zeit zur 'selbständigen Wirkungsmacht'. Entsprechende Äußerungen von unter Zeitdruck handelnden Figuren, ihre Rede davon, daß die Zeit knapp sei, nur noch wenig Zeit bleibe, etwas schnell gehen müsse etc. führen das vor Augen bzw. Ohren, so auch Thoas im 5. Aufzug des von Klotz erwähnten Goetheschen Dramas *Iphigenie auf Tauris*, wenn er versucht, den Fluchtversuch von Orest noch vereiteln zu lassen:

> "Es komme schnell die Priesterin herbei!
> Dann geht, durchsucht das Ufer scharf und schnell
> Vom Vorgebirge bis zum Hain der Göttin.
> Verschonet seine heilgen Tiefen, legt
> Bedächtgen Hinterhalt und greift sie an;
> Wo ihr sie findet, faßt sie, wie ihr pflegt."[323]

Und drei Szenen später bringt Orest den Zeitdruck zum Ausdruck, unter dem sein Fluchtversuch steht: "Geringer Raum bleibt uns zur Flucht. Geschwind!"[324]

Wirkung

Die Erinnerung daran, daß sich der Umfang der Frist weiter verkürzt, vermag den Rezipienten zur (neuerlichen) Produktion sämtlicher Spannungsarten anzuregen, die für die dramaturgische Effektivität der Frist relevant sind.

Wobei die Auswirkung auf die Ob-Hypothesenbildung von entscheidender Bedeutung für alle anderen Spannungsarten sein dürfte: Allein die Information, daß inzwischen, also seit das letzte Mal eine entsprechende Hypothese aufgestellt wurde, weitere diegetische Zeit verstrichen ist, die Frist sich also weiter verkürzt hat, ist bereits ein ausreichender Anlaß zur Revision dieser Hypothese - "das bloße Verstreichen der Zeit [wird] zu einem bewußt realisierten, bedrohlichen Prozeß, der immer neue Hypothesenbildungen [...] in Gang setzt"[325], "the passing of time makes the chances of success less and less certain"[326]. "In" Noel Carrolls "view, bombs attached to fizzling fuses or ticking timepieces work so well in generating suspense because, as each moment passes, time is running out on the good,

---

321 Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, S.40.
322 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.78.
323 Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V, 1.
324 Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V, 4.
325 Pfister, *Das Drama*, S.145.
326 Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.141.

and therefore evil is becoming ever more likely"[327]. "Wenn der Held sein Problem in einer bestimmten Zeit lösen muß, sinken mit verstreichender Zeit die Chancen, daß es ihm gelingt."[328] - Mit verstreichender Zeit sinken die Chancen, daß der potentielle Schaden noch abgewendet werden kann, sukzessive.

Diese nunmehr geringeren Chancen implizieren ein gesteigertes Interesse am weiteren Verlauf der Erzählung von der Frist. Durch die neuformulierte Ob-Hypothese, die einen noch knapperen Ausgang der Sache vorhersagt, kann also die entsprechende Ob-Spannung aufrechterhalten bzw. sogar noch gesteigert werden. Die neuformulierte Ob-Hypothese dürfte auch auf eine ggf. vom Rezipienten empfundene Wie-Spannung Einfluß haben: Je geringer der Umfang der Frist wird, umso mehr dürfte ihn auch interessieren, *wie* der potentiellen Schaden nun noch abgewendet wird bzw. werden kann, bzw. dürfte er dadurch zur Formulierung entsprechender Wie-Hypothesen angeregt werden. Und der Empathie für die betroffenen Figuren empfindende Rezipient erhält ebenfalls Anlaß für eine Intensivierung dieser Empathie - er hat nun Grund, sich noch mehr Sorgen um die Figuren zu machen - "das vom Zuschauer erhoffte Ergebnis wird unwahrscheinlicher, wodurch die Spannung gesteigert wird."[329] Hinsichtlich all dieser Spannungsarten erhält der Rezipient durch die bloße Information, daß diegetische Zeit vergangen ist, sich also die Frist weiter verkürzt hat, Anlaß zur ihrer Steigerung - bis zu jenem Punkt, an dem ihm sicher erscheint, daß >es sich nicht mehr ausgeht<, die entsprechende Ob-Hypothese also besagt, daß keine Chancen mehr bestehen, daß der potentielle Schaden noch abgewendet werden kann.[330]

Varianten

Grundsätzlich kann in Zusammenhang mit der Erzählung von einer Frist jede Art von Erinnerung daran, daß die Zeit vergeht, zu einem Verweis auf den fristgebenden Prozeß werden - vorausgesetzt, der Rezipient hat Grund für die Annahme, daß der Prozeß tatsächlich in Gang ist. Doch dieser Verweis auf den fristgebenden Prozeß kann unterschiedlich deutlich erfolgen.

Direkte Erzählung vom fristgebenden Prozeß

Da der fristgebende Prozeß den Umfang der Frist bestimmt, besteht die direkteste Variante der Information darüber, daß die Frist immer kürzer wird, in der Erzählung vom

---

327 Carroll, "The Paradox of Suspense", S.83.
328 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.
329 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95.
330 Vgl. S.102.

fristgebenden Prozeß selbst. Indem von der heranrollenden Flutwelle erzählt wird, vom auf die Erde zurasenden Asteroiden, von der Uhr, die die Zeitbombe steuert, vom Terroristen, der einen Anschlag ausführen will etc. kann der Rezipient in der direktestmöglichen Art daran erinnert werden, daß eine Frist am Laufen ist. In vielen Fällen wird dadurch nicht nur zu erkennen sein, daß die Frist immer kürzer wird sondern auch ihr aktueller Umfang[331].

Ist der Prozeß überhaupt erkennbar bzw. darstellbar?

Von entscheidender Bedeutung hinsichtlich der Vermittlung der Information, daß sich die Frist weiter verkürzt (hat), mithilfe der direkten Erzählung vom fristgebenden Prozeß ist, ob der Prozeß überhaupt als solcher erkennbar ist, also sein Voranschreiten, seine Entwicklung.

Bei fristgebenden Prozessen, die nicht nur im zeitlichen sondern auch räumlichen Näherkommen einer Gefahr bestehen, dürfte dies keine Probleme bereiten. Aber im Fall eines Terroristen etwa, der einen Anschlag auszuführen versucht, impliziert die Erzählung von seinem Tun noch nicht zwangsläufig die Information, daß sich der dadurch konstituierte fristgebende Prozeß weiterentwickelt - der Terrorist könnte mit seinen Vorbereitung auch >auf der Stelle treten< oder gar Rückschläge erleiden. Allerdings wird der Rezipient durch die Erzählung vom Tun des Terroristen jedenfalls daran erinnert, *daß* eine Frist am Laufen ist.

Unter Umständen ist der fristgebende Prozeß von einer Art, die in ihrer Prozeßhaftigkeit nur schwer direkt dargestellt werden kann. Man denke nur an die typische fristgebundene Situation der Rückverfolgung eines Anrufs: Eine Figur versucht einer anderen telefonisch eine Botschaft zu übermitteln und weiß, daß der Anruf von der sie suchenden Polizei rückverfolgt wird. Der fristgebende Prozeß wären hier die Rückverfolgungsmaßnahmen der Polizei, also elektronische Schaltvorgänge, die nur schwer direkt dargestellt werden können.[332]

Ein weiteres Beispiel für einen schwer darstellbaren fristgebenden Prozeß wäre der drohende Hirntod bei Atem- und/oder Herzstillstand einer Figur - Wiederbelebungsversuche sind eine in populären Erzählungen immer wieder zu findende, typische fristgebundene Situation[333]. Die Wiederbelebungsversuche haben nur für eine

---

331 Auf diese narrative Funktion werde ich weiter unten noch gesondert zu sprechen kommen - vgl. S.118ff.

332 Zur Austauschbarkeit von fristgebendem Prozeß und fristgebundener Zielverfolgung vgl. S.178.

333 Vgl. etwa *Abyss*, 1:36-41.

bestimmte Dauer Sinn, aber viele Rezipienten, die keine entsprechende Ausbildung genossen haben, kennen den Umfang dieser Frist vermutlich nicht genau und der fristgebende Prozeß selbst - das Eintreten des biologischen bzw. endgültigen Tods - läßt sich zumindest in einem Film nur schwer zeigen. Das Voranschreiten dieses Prozesses ist äußerlich nicht erkennbar. Aus diesem Grund erfolgen bei derartigen Szenen z.B. entsprechende explizite Hinweise durch Figuren. In *Stadt der Engel* (0:12) etwa sagt ein Kollege von Ärztin Maggie (Meg Ryan), während diese gerade eine Herzmassage durchführt: "Der geht hinüber" und deutet damit an, daß die Frist für eine Wiederbelebung am Ablaufen ist. Maggie antwortet, während sie weitermassiert: "Der geht mir nirgendwo hin!" Die Herzspezialistin ist also offensichtlich der Meinung, daß es noch nicht zu spät ist für eine Fortsetzung der Wiederbelebungsversuche.

Andererseits könnte der fristgebende Prozeß in seiner Entwicklung zwar prinzipiell darstellbar sein, der >durchschnittliche< Rezipient diese jedoch nicht ohne weiteres erkennen können. Es könnte also - je nach Art des fristgebenden Prozesses - notwendig sein, ihn erst über dessen Form aufzuklären, damit er sein Voranschreiten erkennen kann: Als sich einer der Protagonisten im Roman *Expedition Kongo* nach einem Absturz inmitten einer Gruppe feindseliger Gorillas wiederfindet, wird der nun ablaufenden Prozeß erläutert, damit auch die nicht in die Verhaltensweisen von Gorillas eingeweihten Leser nachvollziehen können, inwieweit hier eine Frist abläuft:

> "Dann ging ein Männchen unvermittelt wieder auf die seitliche Bewegung über, schlug auf den Boden und sah Elliot an. Elliot machte keine Bewegung. In Gedanken ging er die verschiedenen Stufen des Angriffsverhaltens noch einmal durch: Knurren, Seitwärtsbewegung, mit der flachen Hand auf den Boden schlagen, Gras ausreißen, auf die Brust trommeln ...
> Angreifen
> Das Gorillamännchen fing an, Grasbüschel auszureißen. Elliot spürte, wie sein Herz schneller schlug. Das Tier war riesig, es mochte gut und gern so viel wie ein Berggorillamann wiegen - an die hundertvierzig Kilogramm. Es richtete sich auf die Hinterbeine auf und trommelte mit den Fäusten auf seine Brust. Elliot fragte sich, was Munro dort oben wohl tat. Und dann hörte er ein Krachen [...]"[334]

Ohne die Erläuterung des Angriffsprozesses wäre für den mit dem Angriffsverhalten von Gorillas nicht vertrauten Leser nicht erkennbar, daß ein Angriff des Gorillas zuletzt unmittelbar bevorsteht und die Rettung, von der im Anschluß erzählt wird, im letzten Moment erfolgte.

Indirekte Hinweise auf den fristgebenden Prozeß

Auf den fristgebenden Prozeß kann auf verschiedene Weisen auch indirekt hingewiesen

---

334 Crichton, *Expedition Kongo*, 12. Tag, Abschnitt 4, S.294.

werden. In *E.T.: Der Außerirdische* (1:22) etwa wird auf den sich zunehmend verschlechternden Gesundheitszustand der Titelfigur u.a. durch das Verwelken von Blumen verwiesen, die E.T früher im Film (0:39) wieder zum Blühen brachte.

Neben der Erzählung von derartigen, mit dem fristgebenden Prozeß in direkter Verbindung stehenden Vorgängen, kann der Rezipient aber auch durch jede Art von expliziter Angabe der diegetischen Zeit indirekt daran erinnert werden, daß eine Frist am Laufen ist. Lediglich im Fall von von Figuren zu exekutierenden Fristen, die auf einer allgemeinen Messung der Zeit beruhen, sind allgemeine Hinweise auf die vergehende Zeit bzw. explizite Zeitangaben zugleich direkte Erzählungen vom fristgebenden Prozeß.

In einem entsprechenden Kontext können selbst unentzifferbare explizite Zeitangaben zur Erinnerung daran werden, daß die Frist am Laufen ist: Im Spielfilm *Screamers* wird während des Countdowns für eine Startsequenz (1:27-37) immer wieder sowohl akustisch, durch eine computergenerierte Stimme, die den aktuellen Stand des Countdowns nennt (1:28, 1:35, 1:35, 1:37, 1:37), als auch visuell, durch eine Digitalanzeige (1:27, 1:35, 1:35), auf die noch verbleibende Zeit verwiesen, während der Protagonist noch einen im Weg stehenden Kran entfernen und gegen zwei Widersacher kämpfen muß, bevor er endlich das rettende Raumschiff besteigen kann. Daneben erfolgen aber auch immer wieder Hinweise auf den fristgebenden Prozeß, ohne daß dabei der Zeitstand angegeben würde, indem etwa die Computerstimme sagt "Countdown für Startsequenz beginnt" (1:27) oder ähnliches (1:31, 1:32, 1:35) bzw. im Hintergrund unscharf die grellrote Digitalanzeige des Countdowns zu sehen ist (1:28, 1:29, 1:32, 1:34, 1:35). Der aktuelle Umfang der Frist ist dabei nicht erkennbar, dennoch wird dadurch daran erinnert, daß der Countdown läuft.

ABB. 2: *SCREAMERS*, 1:32: AUCH SO KANN EIN VERWEIS AUF EINEN FRISTGEBENDEN PROZEß AUSSEHEN - DIE DIGITALANZEIGE LINKS OBEN (VON MIR EINGEKREIST) IST ZWAR NICHT, WIE BEI ANDEREN GELEGENHEITEN IM VERLAUF DER SEQUENZ, LESBAR, ABER ALS ANZEIGE DES COUNTDOWNS FÜR DIE STARTSEQUENZ WIEDERERKENNBAR.

Eine weitere Variante, den Rezipienten kontextbezogen daran zu erinnern, daß eine Frist am Laufen ist, also die Ankündigung des potentiellen Schadens zu erneuern, besteht in der Erzählung von einer an diese Frist gebundenen Zielverfolgung. Das auf die Frist bezogene Handeln der Figuren unter Zeitdruck ist ein deutlicher indirekter Hinweis auf den fristgebenden Prozeß. Das fristgebundene Handeln ist ständige Erinnerung daran, daß das Ende der Frist ständig näherrückt (dies gilt freilich wiederum nur mit der Einschränkung, daß der fristgebende Prozeß tatsächlich in Gang ist).

Einerseits erhält das (weitere) Vergehen von diegetischer Zeit im Rahmen der Erzählung von einer Frist an sich bereits dramaturgische Relevanz, da es - wie oben erwähnt - an sich eine Bedrohung, eine Steigerung der durch die Frist gegebenen Bedrohung darstellt. In diesem Sinne kann jede Art von Information darüber, daß die Zeit vergeht, diese steigernde Wirkung haben, also auch die Erzählung von diegetischen Vorgängen, die mit der Frist nicht (direkt) zu tun haben. So könnte etwa im Rahmen der Schilderung des Versuchs, eine Zeitbombe noch rechtzeitig zu entschärfen, von einem Polizisten erzählt werden, der dem Bombenentschärfer zunächst zusieht, dann aber diesen Schauplatz verläßt und sich an einen anderen Ort begibt. Solange für den Rezipienten klar ist, daß die diegetische Zeit währenddessen weiter vergeht, würde auch durch diesen anderen Erzählstrang die Information vermittelt werden, daß die durch die Frist gegebene Bedrohung inzwischen weiter steigt, da die Frist immer kürzer wird.

Andererseits besteht die Gefahr, daß der Rezipient die Frist »aus den Augen verliert«, sich seine Aufmerksamkeit auf diese anderen Vorgänge, von denen da erzählt wird, konzentriert, wenn er zu lange nicht über die für die Frist relevanten Vorgänge, also den fristgebenden Prozeß und den Rettungsvorgang, informiert wird.

Bei obigem Beispiel >zweigt< der andere, durch den Polizisten konstituierte, Handlungsstrang direkt und kontinuierlich von der Schilderung des die Frist betreffenden Geschehens >ab<, wodurch klar ist, daß die diegetische Zeit weiter vergeht. Wird jedoch in Parallelmontage von einem anderen Handlungsstrang erzählt, also etwa in einem Film vom Schauplatz der Bombenentschärfung zu einem anderen Schauplatz geschnitten, dann dürfte die oben geforderte »Auskunft darüber, daß die diegetische Zeit inzwischen weiter vergeht« und nicht etwa eine Rückblende zu sehen ist (die Erzählung bei der Fortsetzung der Schilderung der Bombenentschärfung nicht am selben Punkt ansetzen wird, an dem sie zuletzt unterbrochen wurde), wohl nur mithilfe kalendarischer bzw. uhrzeitlicher Angaben der diegetischen Zeit zu bewerkstelligen sein, also durch indirekte Hinweise auf den fristgebenden Prozeß.

5.3 Information über den (noch verbleibenden) Umfang

der Frist

Wirkung

Eine weitere wichtige Möglichkeit, die »Ankündigung des potentiellen Schadens« im Verlauf der Erzählung von einer Frist zu erneuern und damit die Anregung des Rezipienten zur Produktion entsprechender Spannung, besteht in seiner Information darüber, wieviel Zeit noch bleibt, welchen Umfang die Frist (nun) noch hat.

Pfister beschreibt eine Möglichkeit der "Konkretisierung der Chronologie" im Drama als

> "Zeitangaben, [...] die Figuren dem Zeitdruck eines Termins unterstellen und damit Spannung erzeugen. Wiederholte Erwähnungen dieses Zeitpunkts und wiederholte Hinweise darauf, wie weit fortgeschritten die Zeit, und wie nahe dieser Termin bereits gerückt ist, erneuern dieses Spannungspotential immer wieder und erwecken zudem den Eindruck schnell verstreichender Zeit."

Ob allerdings dadurch "zudem der Eindruck schnell verstreichender Zeit"[335] erweckt wird, dürfte von der konkreten narrativen Umsetzung abhängen: vom Inhalt der jeweiligen Zeitangaben und deren Verhältnis zu den erzählzeitlichen Abständen, in denen sie erfolgen, also davon, ob die erzählte Zeit in Relation zur Erzählzeit gerafft oder gedehnt wird.

Pütz schreibt: "Auf dem Weg zum Endziel können die Zwischenzeiten genau angegeben werden, damit der Ablauf der Zeit und die stetige Verkürzung der Frist erkennbar sind." Und er bezeichnet dies als ein "für die Steigerung der Spannung sehr effektvolles Mittel"[336]. Noble lobt Gerald Greens Roman *The Hostage Heart*: "The author plays his time-limit scenario like a virtuoso, keeping us aware of the time every few pages [...] he keeps us guessing"[337]. Kievit und Elman weisen anhand der gleichen Situation auf die Wichtigkeit laufender Informationen über den noch verbleibenden Umfang der Frist hin; Kievit: "By introducing a deadline, for example by showing the viewer that the bomb will explode at one 'o clock precisely, high levels of suspense can be reached, especially

---

335 Pfister, *Das Drama*, S. 368f.

336 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.79. - Allerdings trifft Pütz' an dieser Stelle geäußerte Behauptung "dieses [...] Mittel benutzt Fontane in der dramatischen Ballade 'John Maynard'" nicht zu: Dort geht es nämlich darum, daß ein in Brand geratenes Schiff noch rechtzeitig bevor es völlig in Flammen aufgeht und die Insassen sterben, die rettende Küste erreichen soll. Die mehrfachen expliziten Zeitangaben - "noch zwanzig Minuten bis Buffalo [...] noch fünfzehn Minuten bis Buffalo [...] noch zehn Minuten bis Buffalo" beziehen sich also nicht etwa auf den Umfang der sich sukzessive verringernden Frist, sondern auf die Restdauer des Vorgangs, der Rettung bringen könnte bzw. auf die Zeit, die der Steuermann am bereits vom Rauch völlig verdeckten Heck des Schiffs noch ausharren muß, um das Schiff auf Kurs zu halten, also auf den Umfang der verbleibenden *Durchhalte*frist (vgl. S.89f).

337 Noble, *Conflict, Action and Suspense*, S.143.

when the clock is repeatedly shown to the viewer."[338] Elman: "If you have a bomb set to go off at noon, it's important to keep building suspense by calling the audience's attention to the inexorable march of time toward that fatal hour."[339] Dieser Anweisung kann allerdings nur mit Einschränkungen zugestimmt werden - ihre vollständige Beachtung müßte zu Erzählungen führen, bei denen der Rezipient ständig über den aktuellen Stand des fristgebenden Prozesses auf dem Laufenden gehalten wird. Doch vor allem im Zuge der Erzählung von an die Frist gebundenen Zielverfolgungen kann dem Rezipienten diese Information auch vorübergehend vorenthalten werden, um ihn genau darauf neugierig zu machen und seine Ungewißheit in bezug auf einen positiven Ausgang zu steigern (vgl. dazu S.216ff).

Wie die Information über das Voranschreiten des fristgebenden Prozesses kann dem Rezipienten auch die Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist zum Anlaß für die (neuerliche) Produktion sämtlicher relevanter Spannungsarten werden. Und auch hier kommt der Ob-Hypothesenbildung eine entscheidende Funktion zu: Erhält der Rezipient Informationen darüber, welchen Umfang die Frist zur Zeit noch hat, ergibt sich für ihn daraus eine wesentlich intensivere Anregung zur Neuformulierung von Hypothesen darüber, ob eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch verhindert werden kann, als wenn er lediglich die Information erhalten hat, daß weitere diegetische Zeit verstrichen ist. Und wie oben bereits erläutert[340], hat diese Hypothesenbildung Einfluß auf die Ob-Spannung und alle anderen ggf. vorhandenen Spannungsarten.

"The viewer [...] constructs the story using information not only about causality but about the duration and deadlines that govern the action."[341] Bei seinem Bemühen um ein Verständnis der erzählten Welt konstruiert der Rezipient nicht bloß die räumlichen und kausalen, sondern auch die zeitlichen Verhältnisse in der erzählten Welt und diegetische Fristen können dabei eine wichtige Rolle spielen - allerdings nur, wenn der Rezipient dabei ausreichend über die entsprechenden zeitlichen Verhältnisse informiert wird. Kristin Thompson schreibt in *Storytelling in the New Hollywood*: "temporal clarity is provided by the inclusion of one or more deadlines"[342] - aber aus der Existenz einer diegetischen Frist als solches ergibt sich noch keine 'temporal clarity' - vielmehr muß der Rezipient dazu ausreichend über den jeweiligen Entwicklungsstand des fristgebenden Prozesses informiert werden.

---

338 Kievit, "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre", S.96.
339 Elman, *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*, S.87.
340 Vgl. S.120.
341 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.40.
342 Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, S.16.

Varianten

"A deadline can be measured by calendars [...], by clocks [...], by stipulation ("You've got a week but not a minute longer"), or simply by cues that time is running out"[343]. - Ich kann die - zumal dramaturgische - Sinnhaftigkeit von Bordwells Einteilungsvorschlag nicht nachvollziehen: 'cues that time is running out' ermöglichen keine Messung ('measured') der deadline, sofern diese nicht erst recht in kalendarischen oder uhrzeitlichen Angaben oder direkten Darstellungen des fristgebenden Prozesses bestehen und die von Bordwell als Beispiel genannte 'stipulation' besteht in einer kalendarisch-uhrzeitlichen Information. Ich versuche also Klarheit in die Angelegenheit zu bringen: Welche Varianten der Information des Rezipienten über den (noch verbleibenden) Umfang der Frist wären in dramaturgischer Hinsicht sinnvollerweise zu differenzieren?

Direkte und indirekte Erzählung vom fristgebenden Prozeß

Direkte Erzählung vom fristgebenden Prozeß

Auch hinsichtlich des Umfangs der Frist besteht die direkteste Variante der Information darüber in der Erzählung vom Grund der Frist, also vom fristgebenden Prozeß. Eine wesentliche Voraussetzung dafür ist, daß der Prozeß überhaupt ein sich veränderndes Erscheinungsbild hat. Trifft dies zu, dann ist für den Rezipienten jedenfalls erkennbar, daß der fristgebende Prozeß am Laufen ist. Damit der Rezipient aus dem aktuellen Erscheinungsbild jedoch auch Rückschlüsse über den noch verbleibenden Umfang der Frist durchführen kann, muß er den Prozeß auch ausreichend gut kennen.

Diesbezüglich kann eine Differenzierung verschiedener Arten von fristgebenden Prozessen vorgenommen werden und - entsprechend der im Rahmen der allgemeinen Erörterung des fristgebenden Prozesses bereits angedeuteten Einteilung[344] - unterschieden werden zwischen

- Prozessen, die in einer zeitlichen und räumlichen Annäherung der Gefahr bestehen und
- Prozessen, die in einer bloß zeitlichen Annäherung der Gefahr bestehen.
    - Unter diesen ist wiederum zu unterscheiden zwischen von Figuren zu exekutierenden Fristen, die ausschließlich auf einer Messung der Zeit durch diese Figuren beruhen und allen anderen

Besteht der fristgebende Prozeß nicht bloß in einem zeitlichen, sondern auch in einem

---

343 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.157 bzw. Bordwell, "Classical Hollywood Cinema", S.19.

räumlichen Näherkommen der Gefahr, dann kann - vor allem in visuellen mimetischen Medien - anhand einer Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst der Umfang der noch verbleibenden Frist gut ablesbar sein. Dazu muß allerdings sein Entwicklungsstand in Relation zu seinem Endpunkt dargestellt werden, also die Entfernung, die die sich annähernde Bedrohung noch >zurückzulegen< hat.

ABB. 3: *DAS MERCURY PUZZLE*, 0:47: DER AUTISTISCHE JUNGE SIMON LÄUFT FASZINIERT AUF DIE SCHEINWERFER EINES HERANNAHENDEN ZUGES (FRISTGEBENDER PROZEß) ZU, ARTHUR JEFFRIES (LINKS) VERSUCHT IHN NOCH RECHTZEITIG VON DEN SCHIENEN ZU HOLEN - DER UMFANG DER NOCH VERBLEIBENDEN FRIST IST AM ENTWICKLUNGSSTAND DES FRISTGEBENDEN PROZESSES GUT ABLESBAR.

Aus der zuletzt genannten Forderung ergibt sich, daß eine direkte räumliche Veranschaulichung des noch verbleibenden Umfangs der Frist nur dann erfolgen kann, wenn der entsprechende räumliche Abstand nicht zu groß ist. Dementsprechend wird der Rezipient im Fall von *Armageddon*, wo der die Erzählung bestimmende fristgebende Prozeß in einem Asteroiden besteht, der auf die Erde zurast, zunächst nur durch explizite Zeitangaben, also mittels indirekter Verweise auf den fristgebenden Prozeß über den noch verbleibenden Umfang der Frist informiert (0:11, 0:16, 0:22). Aus der direkten Darstellung des fristgebenden Prozesses ist dessen Umfang zunächst noch nicht ablesbar:

344 Vgl. S.115.

ABB. 4: *ARMAGEDDON*, 0:23: DA DIE STRECKE, DIE DER FRISTGEBENDE PROZEß NOCH ZU BEWÄLTIGEN HAT, NOCH ZU GROß IST, GEHT AUS SEINER DARSTELLUNG DER UMFANG DER NOCH VERBLEIBENDEN FRIST NOCH NICHT HERVOR.

Es macht daher dramaturgisch Sinn, daß der Rezipient unmittelbar nach der Einstellung, der Abb. 4 entnommen ist, durch eine explizite Zeitangabe über den noch verbleibenden Umfang der Frist informiert wird:

ABB. 5: *ARMAGEDDON*, 0:23: UNMITTELBAR AUF DIE DIREKTE DARSTELLUNG DES FRISTGEBENDEN PROZESSES, AN DEM DER UMFANG DER NOCH VERBLEIBENDEN FRIST (NOCH) NICHT ABLESBAR IST, ERFOLGT EINE ENTSPRECHENDE EXPLIZITE ZEITANGABE.

Erst als der Asteroid der Erde bereits nahe genug ist, kann diese Information auch durch seine Visualisierung vermittelt werden:

ABB. 6: *ARMAGEDDON*, 0:41: DIREKTE DARSTELLUNG DES FRISTGEBENDEN PROZESSES UND DER STRECKE, DIE ER NOCH ZURÜCKZULEGEN HAT.

Allerdings ist der Umfang der Frist daran immer noch schwer ablesbar, da es noch um eine relativ lange Zeit- und Raumstrecke geht und eine entsprechend Schätzung allein anhand dieser Visualisierung daher wohl kaum möglich ist.

Die Vermittlung der Information darüber, wie nahe die Gefahr bereits ist, kann - etwa in einem Film - auch akustisch erfolgen. So kann man z.B. in *E.T.: Der Außerirdische* (0:38f) Keys und seine Männer, die bereits ganz in der Nähe von Elliots Elternhaus nach E.T. suchen, nur hören. Doch diese Information genügt, um den Rezipienten darüber zu informieren, daß die Zeit, bis sie E.T. gefunden haben werden, seit der letzten entsprechenden Information (0:35) knapper geworden ist.

Besteht der fristgebende Prozeß bloß in einer zeitlichen Annäherung der Gefahr und handelt es sich dabei nicht um eine von einer Figur zu exekutierende Frist, die dazu lediglich die Zeit zu messen hat, dann ist der Umfang der noch verbleibenden Frist nur dann anhand des fristgebenden Prozesses erkennbar, wenn dessen Ablauf, seine Entwicklungsform bekannt ist. Der Rückschluß auf den jeweiligen Entwicklungsstand des Prozesses kann hier nicht aufgrund von räumlichen Veränderungen erfolgen sondern nur ausgehend von anderen Veränderungen seines Erscheinungsbildes. Der Rezipient muß die Möglichkeit haben, aus dem jeweiligen Erscheinungsbild darauf zu schließen, in welcher Phase sich der Prozeß zur Zeit befindet und er muß wissen, aus wievielen Phasen der Prozeß besteht und wie lange diese Phasen dauern.

Ich greife zur Illustration zurück auf das Beispiel mit dem Terroristen, der einen Anschlag auszuführen versucht: Wenn der Rezipient weiß, welche Vorbereitungen der Attentäter noch ausführen muß und wie lange dies dauert, dann kann er anhand einer Darstellung der aktuellen diesbezüglichen Handlungen des Terroristen ermessen, wie lange es (in etwa) noch bis zum Anschlag dauern wird.

Und auch anhand des bereits erwähnten Beispiels aus *Expedition Kongo* läßt sich dies illustrieren: Der Rezipient wird über die Entwicklungsform des fristgebenden Prozesses informiert - "In Gedanken ging er die verschiedenen Stufen des Angriffsverhaltens noch einmal durch: Knurren, Seitwärtsbewegung, mit der flachen Hand auf den Boden schlagen, Gras ausreißen, auf die Brust trommeln ... Angreifen" - und weiß daher, daß nur noch wenig Zeit bleibt, wenn es heißt "Das Gorillamännchen fing an, Grasbüschel auszureißen." und das Ende des Prozesses unmittelbar bevorsteht, als erzählt wird: "Es richtete sich auf die Hinterbeine auf und trommelte mit den Fäusten auf seine Brust."[345]

Ein typisches Beispiel für einen fristgebenden Prozeß, der bloß in einem zeitlichen

Herannahen einer Gefahr besteht und dessen genaues Voranschreiten - für einen nicht medizinisch ausgebildeten Rezipienten - schwer erkennbar ist, wären Krankheiten oder Vergiftungen: Im Film *Tiger & Dragon/Crouching Tiger, Hidden Dragon* (1:39ff) etwa wird einer der Protagonisten von einem vergifteten Pfeil getroffen. Eine andere Figur eilt davon, um ein Gegengift zuzubereiten und zu bringen, währenddessen wird der Verletzte schwächer und schwächer. Der Rezipient erhält also durch dieses sich verändernde Erscheinungsbild wohl die Information, daß der fristgebende Prozeß (die voranschreitende Wirkung des Gifts) in Gang ist, aber den Umfang der noch verbleibenden Frist kann er daran nicht ablesen - es könnte auch noch Tage dauern, bis das Gift die Figur so weit geschwächt hat, daß sie daran sterben wird. Hinsichtlich einer Erhöhung des dramaturgischen Effekts dieser Frist macht es also Sinn, daß der Rezipient gleich bei ihrer Exposition explizit durch das Opfer über ihren Umfang informiert wird: "Spätestens in einer Stunde wird mein Blut aufhören zu fließen." (1:43)

Nun zu den Fristen, die ausschließlich auf einer allgemeinen Messung der Zeit beruhen, wenn also Figuren Fristen setzen und für deren Exekution keine weiteren Vorbereitungen zu treffen haben: Hier kann nur mithilfe entsprechender allgemeiner Zeitangaben auf den noch verbleibenden Umfang der Frist verwiesen werden. Die »Vermittlung des Umfangs der noch verbleibenden Frist mithilfe der Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst« ist in derartigen Fällen also zwangsläufig immer auch eine »explizite Zeitangabe« (vgl. S.133). Bezieht sich die die Frist exekutierende Figur bei ihrer Messung auf eine in der Erzählung konkret benannte Uhr (die auch falsch gehen könnte), dann bestünde die direktestmögliche Vermittlung der Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist in der Erzählung von dieser Uhr. Diese Information hätte dann ebenfalls zwangsläufig die Form einer »expliziten Zeitangabe«. Läßt die die Frist exekutierende Figur den Umfang derselben von einem anderen (darstellbaren) Prozeß abhängen - sie könnte z.B. sagen »wenn das Eis geschmolzen ist« - dann bestünde die direktestmögliche Variante der Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist in der Darstellung dieses Prozesses und es handelte sich dabei nicht zwangsläufig um eine »explizite Zeitangabe«.

Hat die die Frist exekutierende Figur dafür noch Vorbereitungen auszuführen, z.B. das potentielle Opfer aufzusuchen, dann bestünde der fristgebende Prozeß nicht bloß im allgemeinen Verstreichen der Zeit bzw. im Funktionieren der Uhr, nach der sich die Figur richtet, sondern auch in ihrer räumlichen Annäherung und auf diesen Vorgang träfen dann wiederum entsprechende obige Ausführungen zu.

---

345 Crichton, *Expedition Kongo*, 12. Tag, Abschnitt 4, S.294.

Bezüglich der hier vorgenommenen Differenzierung von Fristen hinsichtlich der direktestmöglichen Vermittlung der Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist nehmen Zeitbomben eine gewisse Sonderstellung ein: Fristgebender Prozeß ist die Uhr, die die Bombe steuert, also impliziert auch bei Zeitbomben eine direkte Erzählung vom fristgebenden Prozeß typischerweise eine explizite Zeitangabe, obwohl die Frist nicht von einer Figur exekutiert wird.

Explizite Zeitangaben

Da Fristen begrenzte *Zeit*räume sind, kann der Rezipient über den (noch verbleibenden) Umfang einer Frist stets (auch) in Form von uhrzeitlichen und/oder Datumsangaben informiert werden - durch Figuren, die Auskunft darüber geben; durch Uhren, Kalender oder andere schriftliche Informationen (z.B. Zeitungen), die in der Erzählung wiedergegeben, also z.B. in einem Film gezeigt werden, aber auch in einem Roman könnte es heißen »die Wanduhr zeigte nun 11:55 an«; oder der Erzähler könnte sich bei der Vermittlung dieser Information auch direkter an den Rezipienten wenden, indem er etwa in einem Film seine Stimme zu Wort kommen läßt, entsprechende schriftliche Informationen im Bild eingeblendet werden oder etwa in einem Roman darüber nicht mithilfe eines konkreten diegetischen Ereignisses informiert wird, es also z.B. statt »das Display zeigte 04:58« heißt: »ihm blieben nur noch knapp fünf Minuten«.[346]

Alle derartigen Informationen über den Umfang einer Frist in Form einer Angabe von Uhrzeit und/oder Datum fasse ich unter dem Begriff »explizite Zeitangaben« zusammen - gleichwohl ob damit der Zeitpunkt des Endes der Frist in Relation zur aktuellen diegetischen Zeit benannt wird oder der Umfang der Frist selbst in Form der Angabe einer Dauer. Weist eine Figur jedoch bloß auf eine Frist hin, ohne dabei auch eine konkrete Zeitangabe zu machen, sagt sie also z.B. »komm schnell, die Bombe wird jeden Moment explodieren«, dann kann dies zwar auch als ein »expliziter Hinweis auf die Frist« bezeichnet werden, nicht aber als eine »explizite Zeitangabe« hinsichtlich des Umfangs der Frist. So gesehen sind die »explizite Zeitangaben« also eine Teilmenge aller »expliziten Hinweise« auf die Frist.

Die Begriffswahl »explizit« scheint mir auch insofern sinnvoll, als dann von den »expliziten Zeitangaben« die »impliziten« unterschieden werden können, also Informationen über den (noch verbleibenden) Umfang der Frist, die sich implizit - etwa aus einer direkten Erzählung vom fristgebenden Prozeß - ergeben: Der Rezipient kann sehen, wie schnell der Zug fährt und wie weit er noch von Simon entfernt ist und aus diesem Zusammenhang

346 Vgl. dazu S.141ff.

ergibt sich für ihn - allerdings nur implizit - die Information, wie lange es (ungefähr) noch dauern wird, bis der Zug Simon erreicht hat (vgl. Abb. 3, S.129).

Bordwell und Staiger schreiben in *The Classical Hollywood Cinema* über den Film *Das China Syndrom*:

> "There are [...] deadlines, both explicit ('I want that film on my desk before he gets back') and implicit (the rush to stop the first turbine trip, Hector's race to get Jack's evidence to the hearing, the last-minute rescue situation in the control room)."[347]

Da in dem Buch keine weitere Erläuterung oder auch nur Verwendung dieser Begrifflichkeit erfolgt, bleibt unklar, ob die Autoren »von Figuren gesetzte Fristen« oder Fristen, auf die durch Figuren explizit hingewiesen wird, als 'explicit deadlines' betrachten - im Kontext einer genaueren Betrachtung der erwähnten Szenen von *Das China Syndrom* scheint eher ersteres der Fall zu sein. Zu dieser Unklarheit kommt noch hinzu, daß zumindest Bordwell den Terminus "explicit deadline" inkonsequent verwendet, denn er schreibt in *Narration in the Fiction Film*: "We have seen that the classical film focuses the spectator's expectations upon the ongoing causal chain by shaping the syuzhet's dramatic duration around explicit deadlines."[348] und aus dem Kontext wird deutlich, daß er hier nicht nur von Figuren gesetzte Fristen meint oder solche, auf die durch Figuren explizit hingewiesen wird.

Hinsichtlich Fristen, auf die durch Figuren explizit hingewiesen wird, von 'explicit deadlines' (oder »expliziten Fristen«) zu sprechen, halte ich insofern für unglücklich, als es hierbei ja nur um die *Form der Vermittlung der Information über den Umfang der Frist* geht und diese kann im Verlauf der Erzählung von einer Frist durchaus wechseln. Es erscheint mir diesbezüglich sinnvoller, von »expliziten und impliziten Zeitangaben« bzw. »expliziten und impliziten Hinweisen auf eine Frist« zu sprechen. Und es erscheint mir auch sinnvoller, von »Figuren gesetzte bzw. zu exekutierende Fristen« als solche und nicht als 'explicit deadlines' zu bezeichnen - zu groß wäre die Gefahr einer Verwechslung von »expliziten Hinweisen auf den Umfang einer Frist im Fall von von Figuren gesetzten Fristen« (»wenn du das Geld in zwei Tagen nicht beschafft hast, töte ich dich«) mit anderen expliziten Hinweisen (»du hast noch zwei Tage Zeit ihn zu finden, danach wird er verhungert sein«).

Im Prinzip kann der Umfang einer Frist stets in Form einer expliziten Zeitangabe ausgedrückt werden, ob es sich dabei nun um von Figuren gesetzte Fristen handelt oder

---

347 Bordwell/Staiger, "Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema", in: Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.371.

348 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.207.

nicht. Mit der Ausnahme von Fristen, die auf einer Messung der Zeit mithilfe von Uhren oder Kalendern basieren, sind explizite Zeitangaben jedoch immer nur indirekte Erzählungen vom fristgebenden Prozeß, also nur indirekte Verweise auf den die Frist bestimmenden Vorgang. Sie müssen sich nach dem Verlauf des fristgebenden Prozesses richten bzw. sind sie nur dann korrekt, wenn sie dies tun. - Vor allem bei von Figuren geäußerten expliziten Zeitangaben könnten hier durchaus Differenzen auftreten bzw. wird die dramaturgische Wirksamkeit der Information (hinsichtlich der Ob-Hypothesenbildung etc.) auch davon abhängen, ob der Rezipient die Einschätzung durch die Figur für glaubwürdig hält.

Dieser Differenz kommt etwa in *Independence Day* dramaturgische Relevanz zu, da die Frage, ob David mit seiner Theorie vom bevorstehenden Angriff der Außerirdischen recht hat, bis zuletzt in einem - wenn auch für die meisten Rezipienten vermutlich - geringen Maß offen bleibt. Erst als der Countdown auf Davids Notebook, der die seinen Berechnungen zufolge noch verbleibende Zeit bis zum Beginn des Angriffs zeigt, sein Ende erreicht hat, ist der Moment gekommen, wo sich endgültig herausstellen wird, ob er recht hatte bzw. seine Berechnung des Ablaufs des fristgebenden Prozesses zutraf.

ABB. 7: *INDEPENDENCE DAY*, 0:44: DER COUNTDOWN AUF DAVIDS NOTEBOOK ENDET, NUN WIRD SICH ZEIGEN, OB EINE DIFFERENZ ZWISCHEN DEM FRISTGEBENDEN PROZEß UND DAVIDS BERECHNUNG DESSELBEN BESTEHT BZW. OB DER VON DAVID VERMUTETE FRISTGEBENDE PROZEß ÜBERHAUPT EXISTIERT.[349]

Aber auch bei Anordnungen mit Zeitbomben kann diese Differenz dramaturgische Relevanz erhalten: In Nelson DeMilles Roman *Die Kathedrale* wird die Zeitbombe, die Terroristen in der St.-Patricks-Kathedrale in New York gelegt haben, durch einen simplen, von Hand aufzuziehenden Wecker gesteuert[350], der im Verlauf der Frist von 12 Stunden durchaus einen gewissen Fehlgang aufweisen könnte. Erst als ein Mitglied des Bombenkommandos die Bombe schließlich im letzten Moment findet, wird bestätigt, daß dies nicht der Fall ist: "Sie entfernte die Plastikmasse, erweiterte den Einschnitt und blickte auf das Zifferblatt eines Weckers. Der Zeiger zeigte auf 6.02 Uhr. »Auf meiner Uhr

349 Vgl. dazu auch S.311ff.
350 DeMille, *Die Kathedrale*, Kap.20, S.150.

ist es auch 6.02 Uhr, um 6.03 Uhr geht die Bombe hoch [...]«"[351]

Der Umfang einer Frist kann deshalb nur *im Prinzip* in Form einer expliziten Zeitangabe ausgedrückt werden, weil der fristgebende Prozeß, der den Umfang der Frist letztlich bestimmt, auch unregelmäßig ablaufen könnte. Andererseits trifft das *Prinzip* insofern zu, als die Frist - auch in dramaturgischer Hinsicht - umso undeutlicher wird, je unregelmäßiger der Prozeß abläuft - wenn unklar ist, ob die Titanic erst in drei Tagen oder schon in zwei Stunden untergegangen sein wird, dürfte dies massiven Einfluß auf die fristbezogenen Spannungsproduktionen des Rezipienten haben.[352]

Aus dieser in vielen Fällen bestehenden Differenz zwischen expliziten Zeitangaben und fristgebendem Prozeß ergibt sich auch, daß der Autor die Wahl hat, ob er den Rezipienten mithilfe einer direkten Erzählung vom fristgebenden Prozeß über den (noch verbleibenden) Umfang der Frist informiert oder mithilfe einer expliziten Zeitangabe.

Aus dem Umstand, daß explizite Zeitangaben über den Umfang der Frist in vielen Fällen bloß die - gegenüber der Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst - indirektere Variante der Vermittlung dieser Information darstellen, ergibt sich auch die Möglichkeit des Konstruktion eines Steigerungseffekts: Zunächst, im ersten Teil der Erzählung vom Ablaufen einer Frist, wird nur auf diese indirekte Weise über den Umfang der Frist informiert, später, wenn das Ende der Frist näherrückt, auch durch die Erzählung von fristgebenden Prozeß selbst. So hat der Umstand, daß in *Armageddon* zunächst immer nur mithilfe expliziter Zeitangaben über den noch verbleibenden Umfang der Frist informiert wird (0:11, 0:16, 0:22, 0:23, 0:37), nicht nur den technischen Grund, daß eine Vermittlung dieser Information durch die Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst gar nicht möglich ist, sondern auch den dramaturgischen Effekt einer Steigerung: solange die Information nur mithilfe expliziter Zeitangaben vermittelt wird, bleibt die Frist zwangsläufig relativ abstrakt, später, als ihr Ende bereits sehr nahe ist, kann ihr verbliebener Umfang mithilfe der Darstellung des sie hervorbringenden Prozesses selbst vermittelt werden[353].

Ein expliziter Hinweis auf eine Frist bzw. deren Umfang verleiht dieser noch nicht unbedingt dramaturgische Relevanz. So sagt etwa im Film *The Sixth Sense* (0:20) Lynn Sear (Toni Collette) zu ihrem Sohn, Protagonist Cole (Haley Joel Osment), als er von der Schule nach Hause kommt: "Dann mach ich Dir jetzt gefüllte Pfannkuchen, du hast eine Stunde." Cole hat eine Stunde - aber wofür? Hier wird zwar explizit der Umfang einer Frist formuliert, da Cole aber nichts Bestimmtes innerhalb dieser Zeit erreichen muß oder will,

---

351 DeMille, *Die Kathedrale*, Kap. "Der Angriff", S.507.
352 Vgl. S.150ff.
353 0:41, vgl. Abb. 6 bzw. S.131 meiner Arbeit.

erhält diese Frist ebenfalls keine dramaturgische Relevanz. Der Protagonist erhält keinen Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht« bzw. »ob eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann«, da von keinem potentiellen Schaden erzählt wird.

In *Vergessene Welt* sagt Tembo zu Ian und Ajay über den Rest des Teams: "Wir lassen sie noch schlafen, 'ne Stunde vielleicht, dann geht's weiter" (1:17). Diese Ankündigung stellt zwar eine explizit formulierte Frist dar, bleibt jedoch als Frist dramaturgisch völlig irrelevant: Die betroffenen Figuren verfolgen aktiv kein Ziel, das innerhalb der geäußerten Frist erreicht werden soll - sie schlafen. Dementsprechend kann sich der Rezipient die für eine dramaturgisch relevante Frist typische Frage (»kann x erreicht werden, bevor y eintritt?«) stellen bzw. entsprechende Spannung empfinden. Er könnte sich allenfalls fragen, ob sie dann auch ausgeschlafen sind. Aber diese Frage bezieht sich - anders als die oben formulierte - nicht auf die Zeitspanne vor dem angekündigten Zeitpunkt, sondern auf jene danach. Anders gesagt: Die explizit formulierte Frist wird es nicht spannender machen, den Figuren beim Schlafen zuzusehen.

In *Hard Rain* (0:15) sagt Räuber Jim (Morgan Freeman) zu den Fahrern eines Geldtransporters, die sich hinter diesem verschanzt haben, nach einem ersten Schußwechsel: "Wir wollen nur das Geld haben, und ihr - ihr könnt einfach weggehen. Wir wollen euch nicht töten [...] Ich lasse Euch 30 Sekunden Zeit. Geht einfach weg!" Nach einiger Zeit gehen Jim und seine Komplizen auf den Geldtransporter zu. Der Rezipient erhält durch diese Anordnung und obwohl hier von einer Figur explizit eine Frist gesetzt wird, mithin eine explizite Zeitangabe über den Umfang der Frist erfolgt, so gut wie keinen Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« bzw. »ob eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann«, da zum einen durch Jims Formulierung unklar ist, worin hier der »potentielle Schaden« überhaupt bestehen soll, andererseits aber klar, daß Jim selbst die Entstehung eines solchen vermeiden will - selbst wenn Fahrer Tom (sein Kollege wurde durch eine Kugel getötet, doch davon wissen die Räuber zu diesem Zeitpunkt noch nicht) erst nach jenen 30 Sekunden zu den Verbrechern sagen würde: »ok, ich gehe weg« und sich dann mit erhobenen Händen entfernen würde, würden sie ihn vermutlich noch ziehen lassen. Und außerdem ist ungewiß, ob die Figur, der die Frist gilt, auf diese überhaupt eingehen wird. Der Rezipient erhält durch die Anordnung also eher Anlaß für ein Interesse an genau dieser Frage - wird Tom auf die Frist eingehen oder wird er sich auf eine Auseinandersetzung mit der Räuberbande einlassen? Allenfalls in Zusammenhang mit der ersten Variante kann sich dann auch die Frage ergeben, ob er sich noch rechtzeitig entfernen wird, aber diesbezüglich gilt eben die zuvor erwähnte Einschränkung - wenn er überhaupt darauf eingeht, dürfte er keine Eile haben. Die Frage nach einer Rechtzeitigkeit

steht also nicht im Vordergrund und insofern handelt es sich hier auch um keine dramaturgisch relevante Frist, sondern eher um eine Ankündigung (von Toms Entscheidung).

Vgl. auch *Kopfgeld*, 1:22 bzw. S.162 meiner Arbeit.

Wie die angeführten Beispiele bereits nahelegen, ergeben sich »explizite Zeitangaben in bezug auf dramaturgisch irrelevante Fristen« häufig bei von Figuren gesetzten Fristen, da solche fast zwangsläufig eine »explizite Zeitangabe« über den Umfang der Frist, die gesetzt wird, mit sich bringen, jedoch nicht unbedingt dramaturgische Relevanz erhalten müssen. Selbst wenn in Verbindung mit Ihnen konkrete Drohungen ausgesprochen werden tendieren von Figuren gesetzte Fristen zur Unklarheit, da bei ihnen immer - mehr oder weniger - ungewiß ist, ob die die Frist setzende Figur ihre Drohungen auch tatsächlich wahr machen wird.[354]

In diesem Sinne ist es besonders verwunderlich, daß Jens Eder am Schluß seiner Beschäftigung mit "Deadlines" über den Film *Twister*, der ihm als Musterbeispiel für seine dramaturgischen Erörterungen dient, schreibt:

> "Bei *Twister* besteht die *deadline* nur [in?] der schwachen Form einer Fristsetzung ohne Risiko. Zwar sagt Bill zu Jo am Anfang: 'Ich gebe dir einen Tag, um Dorothy hochzubringen...' (gemeint ist:...länger werde ich dich nicht dabei unterstützen), aber bereits weit vor Ende ist klar, daß er diese selbstgesetzte Frist nicht einhalten würde, weil er sich wieder in Jo verliebt hat."[355]

Er erwähnt also gerade eine, zwar durch eine konkrete Zeitangabe explizierte, jedoch dramaturgisch kaum relevante, wie er selbst schreibt 'schwache Fristsetzung ohne Risiko'. Dabei ist dieser Film geradezu voll von m.E. dramaturgisch überaus relevanten Fristen: Gleich zu Beginn wird von Figuren erzählt, die sich rechtzeitig vor einem herannahenden Sturm in Sicherheit zu bringen versuchen (0:02f). Die Handlung des Films besteht dann im wesentlichen aus mehreren Tornado-Jagden, aus Versuchen, an einen dafür günstigen Ort zu gelangen und das Meßgerät "Dorothy" aufzustellen, *bevor* der Tornado weitergezogen ist, so in den Abschnitten 0:15-17, 0:23-29, 0:34-40, 0:49-58, 1:22-24 und 1:27-33. Zu Beginn dieser Sequenzen, wenn wieder ein Tornado geortet wurde, bricht bei den Tornadojägern regelmäßig große Aufbruchshektik aus - Ausdruck des Zeitdrucks der dann offensichtlich besteht. Die durch die Tornadojagdversuche gegebenen Deadlines gehen mehrmals unmittelbar in eine Frist entgegengesetzter Ausrichtung über: die Figuren, die eben noch den Tornado gejagt haben, versuchen sich dann vor diesem *rechtzeitig* in Sicherheit bringen, z.B. 0:29-31, 0:41 oder 0:58-1:01 - hier

---

354 Vgl. S.162ff.

etwa herrschte etwa zuvor noch große Hektik beim Versuch, Dorothy *rechtzeitig* aufzustellen, dann ruft Protagonist Bill plötzlich: "Scheiße, wir müssen hier weg!" (0:58) und streitet mit Protagonistin Jo, die diese Frist noch nicht für gegeben hält und noch bleiben möchte, um Dorothy aufzustellen - ist der Rezipient Bills Meinung, dann ergibt sich hier ein starker Anlaß für eine »Lösungsvorsprungsfrist«[356]: er könnte Bill und Jo geradezu zurufen wollen, daß sie sich endlich aus dem Staub machen sollen, *bevor* sie der Sturm erwischt. Bei 1:24-27 besteht die Deadline auch in dem Versuch, den derzeitigen Aufenthaltsort zu verlassen, *bevor* ein durch den Sturm emporgewirbelter Tanklastwagen genau an dieser Stelle vom Himmel fällt und explodiert. Bei 1:28f versucht Bill seinen Konkurrenten Jonas Miller - naturgemäß *rechtzeitig* - zu warnen bzw. zu überreden, seine Fahrtrichtung zu ändern, da der Tornado drehen und dann direkt auf ihn zukommen wird, doch es gelingt ihm nicht, Jonas fährt weiter und wird vom Tornado hochgeworfen und getötet. Und auch nachdem Jo und Bill Dorothy endlich erfolgreich plazieren konnten und die Sensoren tatsächlich Daten übertragen haben, müssen sie noch einmal vor dem Tornado, der seine Bewegungsrichtung geändert hat, fliehen (1:34-37). Bei 1:07-9 versuchen neben den Tornadojägern auch die Besucher eines Autokinos, sich vor einem herannahenden Tornado in Sicherheit zu bringen, bei 1:13f wird angekündigt, daß sich der Sturm einer Ortschaft nähert, in der eine Tante von Jo lebt, die Tornadojäger wollen ihr zu Hilfe eilen, brechen eilig auf. Doch die nächste Szene spielt bereits in dem vom Tornado zerstörten Ort, sie kommen also fürs erste zu spät, doch dann erfährt diese Frist eine Fortsetzung: Bill und Jo versuchen Tante Meg und ihren Hund aus dem halb eingestürzten Haus zu retten, *bevor* dieses ganz zusammenbricht (1:16-19) - dies geschieht denn auch unmittelbar nach ihrer Rettung (1:19). Und der Natur der Vorgänge, von denen hier erzählt wird, gemäß, finden sich in dem Film auch viele Deadlines kürzerer Dauer, so versuchen die Figuren z.B. mit ihren Autos plötzlich vom Himmel gefallenen Gegenständen auszuweichen *bevor* sie mit ihnen kollidieren (z.B. 0:32 und 1:31).

Im Vergleich mit all diesen Fristen ist die von Eder erwähnte dramaturgisch relativ unbedeutend. Durch die Äußerung - die sich übrigens nicht 'am Anfang' des Films sondern erst bei 0:20 findet und tatsächlich "Einen Tag, ich gebe dir einen Tag. Ob sie fliegt oder nicht ist egal, ich werde gehen." lautet - erhält der Rezipient zwar theoretisch Anlaß für ein Interesse daran, ob Dorothy innerhalb dieses Tages zum Fliegen gebracht werden kann, also für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?«, doch es handelt sich um hierbei 'eine Fristsetzung ohne

---

355 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.96, vgl. auch S.124.
356 Vgl. S.272ff.

Risiko', wie Eder selbst schreibt, es gibt keinen »potentiellen Schaden« - Jo wird vermutlich auch ohne Bill mit ihren Forschungen und dem Versuch, Dorothy in die Luft zu bringen, fortfahren, schließlich ist sie auch davor bereits ohne ihn ausgekommen.

Hinzu kommt, daß die Frist nach der erwähnten Äußerung Bills nie wieder in irgendeiner Form thematisiert wird, sodaß sie also auch in Ermangelung einer Erzählung von ihrem *Verlauf*, in Ermangelung *wiederholter* Hinweise auf den fristgebenden Prozeß bzw. den noch verbleibenden Umfang der Frist bald nach ihrer Exposition durch Bills Aussage jegliche dramaturgische Relevanz verlieren dürfte.[357]

In Anbetracht all dessen stellt sich die Frage, ob Eder unter 'Deadlines' wohl nur von Figuren gesetzte Fristen oder Fristen, auf deren Umfang durch eine »explizite Zeitangabe« verwiesen wird, versteht. Auf den 1½ Seiten, die Eder exklusiv dem dramaturgischen Element widmet, wird seine Begriffsauffassung nicht klar und die abschließende, oben zitierte Äußerung über *Twister*[358] legt eine dieser beiden Auffassungsvarianten nahe[359], während ein an anderer Stelle gegebenes Beispiel ("das Monster rast heran, die Helden fliehen"[360]) dem zuwiderläuft. Auch Seger scheint unter "ticking clocks" ausschließlich Fristen, auf deren Umfang durch eine »explizite Zeitangaben« verwiesen wird, zu verstehen, zumindest erwecken die Beispiele, die sie als einzige Erläuterung des Begriffs gibt, diesen Eindruck: "'Well, James Bond, you have six hours or I blow up Paris!' Or 'If you don't do what I ask in twenty-four hours, I'll report you to the police.' Or: 'At noon, they'll come looking for you!'"[361]

Doch welchen Sinn hätte es, den Begriff auf von Figuren gesetzte Fristen oder Fristen, auf deren Umfang durch eine »explizite Zeitangabe« verwiesen wird, zu beschränken - zumal im Rahmen einer Studie über die *Dramaturgie* des populären Films, in der "Deadlines" sogar "als Merkmal der populären Dramaturgie" bezeichnet werden und die

---

357 Vgl. meine grundsätzlichen Aussagen zur Notwendigkeit einer Erzählung vom Fristverlauf, S.113.

358 Auch im Rahmen seiner fünfseitigen Analyse von *Twister* im Anhang seines Buches erkennt Eder nur diese "deadline" (Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.124).

359 Dadurch verfälscht Eder das von Bordwell referierte statistische Ergebnis, demzufolge "over three-quarters" der von ihm und seinen beiden Co-Autoren untersuchten Filme "one or more clearly articulated deadlines" (Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.45) enthielten, tendenziell nochmals (bei Eder sind es bereits schlicht "über 80%" [Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.95]) und diesmal auf katastrophale Weise: Ein aufmerksamer Leser von Eders Text und Kenner des Films *Twister* könnte nun annehmen, daß Bordwell, Staiger und Thompson in 'über 80%' der von ihnen untersuchten Filme von Figuren gesetzte Fristen gefunden haben. - Wie bereits zitiert, unterscheiden die Autoren in ihrer Studie sogar ausdrücklich zwischen 'implicit' und 'explicit deadlines' (vgl. S.134 meiner Arbeit) ... ein Lehrbeispiel dafür, daß sich die Verantwortung des Zitierenden nicht bloß auf eine getreue Wiedergabe des zitierten Wortlauts beschränkt.

360 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.75.

Regel "Das Sujet des populären Films enthält eine oder mehrere *deadlines*."[362] formuliert wird? Eder würde damit die dramaturgische Bedeutung des Phänomens weitgehend verkennen: Damit sich bei der Rezeption einer diegetischen Frist ein Anlaß für die Produktion der oben beschriebenen Spannungsarten[363] ergibt, muß diese weder unbedingt von einer Figur gesetzt worden sein, noch müssen dafür »explizite Zeitangaben« über ihren Umfang erfolgen. Explizite Zeitangaben sind in vielen Fällen sogar bloß eine indirekte Variante der Vermittlung dieser Information (gegenüber der Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst) und von Figuren gesetzte Fristen tendieren - wie bereits erläutert - dazu, nur eine relativ geringe dramaturgische Relevanz zu haben, da oft ungewiß erscheint, ob die Frist auch tatsächlich exekutiert wird[364].

Varianten

Wie bereits erwähnt, können explizite Zeitangaben über den Umfang der noch verbleibenden Frist auf verschiedene Weisen erfolgen. Welche dramaturgischen Implikationen ergeben sich bei den jeweiligen Varianten?

Die wichtigste diesbezügliche Differenzierung dürfte diejenige zwischen mehr oder weniger direkten Wendungen des Erzählers an den Rezipienten sein: Der Erzähler kann dem Rezipienten >direkt<, also ohne den Umweg über eine Beschreibung oder Abbildung entsprechender diegetischer Zusammenhänge mitteilen, wieviel Zeit noch bleibt oder auch nicht - er kann dem Leser in einem Roman direkt mitteilen: »bis zum Ende der Frist blieben nur noch ...« oder in einem Film diese Information durch "superimposed insert titles"[365], also >über das Bild gelegte<, mithin nicht der Diegese angehörende Schrift vermitteln:

---

361 Seger, *Making a Good Script Great*, S.31.
362 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.96.
363 Vgl. S.28ff.
364 Vgl. S.160f.
365 Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*, S.425.

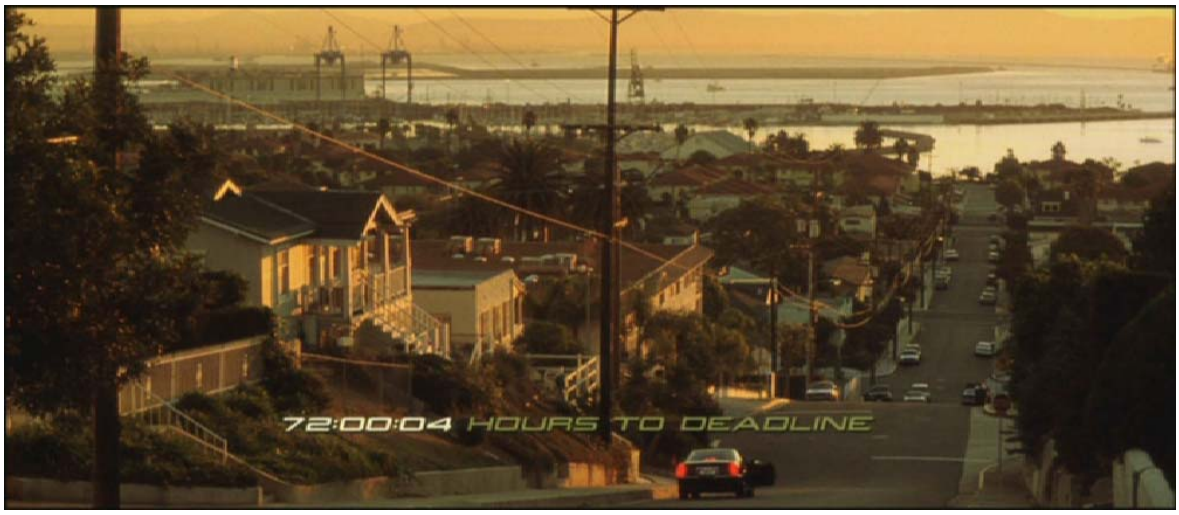

ABB. 8: *NUR NOCH 60 SEKUNDEN*, 0:16: DER REZIPIENT WIRD DURCH NICHT ZUR DIEGESE GEHÖRENDE SCHRIFT ÜBER DEN NOCH VERBLEIBENDEN UMFANG DER FRIST INFORMIERT.

Durch derartige >direktere Wendungen an den Rezipienten< gibt sich der Erzähler deutlicher als solcher zu erkennen, als wenn er etwa eine Figur zu Wort kommen läßt oder entsprechende Teile der Diegese gezeigt bzw. beschrieben werden (Uhren, Kalender etc.). Für den Film kann formuliert werden: Die Konstruktion der Diegese allein aufgrund photo- und phonographischer, also mimetischer Abbildungen der Diegese durch den Rezipienten wird dadurch unterbrochen, da er nun auch auf nicht-mimetische Weise Informationen über die Diegese erhält.

Katherine Atwell Herbert schreibt dazu:

> "Telling the reader, and ultimately the viewer, where and when the action's taking place through the use of on-screen titles is usually unnecessary.
> The setting and costumes should tell the audience when the story's taking place. Occasionally, if the story hinges around something happening within a given space of time, say a bomb must be found before it explodes, then using screen titles to indicate how much time remains, may be useful. In most cases it's not necessary. [...] Usually the reader/viewer will learn from the dialog and description what is necessary to know about the dramatic time period."[366]

Atwells Kritik entspricht dem häufig propagierten Prinzip "show, don't tell"[367], also die diegetischen Zusammenhänge besser zu zeigen bzw. (im Fall verbalsprachlich vermittelter Erzählungen) konkret zu beschreiben als auf abstraktere Weise über sie zu informieren.

Im Fall von verbalsprachlich vermittelten Erzählungen dürfte diese Unterscheidung - für

366 Herbert, *Writing Scripts Hollywood Will Love*, S.53.

367 Noble, *Show, Don't Tell*, passim; vgl. auch Abel, *Wie schreibt man einen Film?*, S.50ff; Catron, *Playwriting*, S.14f; Edelstein, *1,818 Ways to Write Better & Get Published*, S.43; Hampe, *Video Scriptwriting*, S.23ff; Rubie, *The Elements of Storytelling*, S.43 u. 97; Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, Vorwort S.14.

sich genommen - jedoch kaum von dramaturgischer Relevanz sein: es dürfte kaum einen Unterschied machen, ob es etwa in einem Roman heißt: "Um 5.50 Uhr fragte Baxter [...]"[368] oder "Er blickte auf seine Uhr: 5.54 Uhr."[369] Das Beispiel führt jedoch vor Augen, daß diese Informationsvarianten dramaturgisch durchaus Relevantes mit sich bringen können: Bei der ersten Variante ist im Gegensatz zur zweiten nicht klar, ob die erwähnte Figur über die Uhrzeit Bescheid weiß, und: die Uhr der im zweiten Zitat erwähnten Figur könnte auch falsch gehen - eine Variante, die bei populären Erzählungen wesentlich häufiger gegeben sein dürfte oder in den Bereich des Möglichen fällt als eine Falschinformation, die direkt vom Erzähler kommt, daß also die Uhrzeit bei 'Um 5.50 Uhr fragte Baxter' auch falsch sein könnte. Die filmische Entsprechung des ersten Zitats bestünde jedoch beispielsweise darin, daß 'Baxter' seine Frage stellt, und dabei durch superimposed insert titles '5.50' eingeblendet wird, für das zweite Zitat aber darin, daß zu sehen ist wie 'er auf seine Uhr blickt' und dann etwa in einer Detailaufnahme die Uhr zu sehen ist, die '5.54' zeigt. - Hier ist (neben den beschriebenen dramaturgischen Implikationen, die sowohl für die Roman- wie für die Filmvariante gelten) auch die durch das Prinzip 'show, don't tell' gemeinte Differenz erkennbar.

Das Prinzip 'show, don't tell' betrifft auch noch die nächste Differenzierungsebene: Bei den durch eine konkrete Beschreibung diegetischer Zusammenhänge bewirkten Vermittlungen des Umfangs der noch verbleibenden Frist kann unterschieden werden zwischen der indirekteren Variante, diesbezüglich eine Figur zu Wort kommen zu lassen, die Information also berichten zu lassen und der direkteren, die der Diegese angehörende Vorrichtung zur Messung der Zeit (nach der sich ja auch eine darüber Auskunft gebende Figur richtet) selbst zu zeigen bzw. zu beschreiben. Bei einer insgesamt verbalsprachlich vermittelten Erzählung, also etwa einem Roman, dürfte diese Unterscheidung wiederum kaum von Relevanz sein - ob es darin nun heißt "Er blickte auf seine Uhr: 5.54 Uhr."[370] oder "Er blickte auf ihre Uhr. »5.36 Uhr. [...]«"[371] dürfte sich genommen und in dramaturgischer Hinsicht keinen großen Unterschied machen - abgesehen, von der damit einhergehenden Information, daß im zweiten Fall nicht nur 'er' weiß, wie spät es ist. Die filmische Entsprechung für das erste Zitat habe ich bereits beschrieben, für das zweite Zitat bestünde sie wohl darin, daß zu sehen ist, wie 'er auf ihre Uhr blickt' und dann sagt '5.36 Uhr ...', jedoch nicht die Anzeige der Uhr in einer Detailaufnahme zu sehen ist. Diese Differenz betrifft die Frage nach dem Primat visuell vermittelter Informationen über akustische Vermittlungen, die etwa bereits Horaz in seiner *Ars Poetica* angesprochen hat:

---

368 DeMille, *Die Kathedrale*, S.494 (Kapitel "Der Angriff").
369 DeMille, *Die Kathedrale*, S.492 (Kapitel "Der Angriff").
370 DeMille, *Die Kathedrale*, S.492 (Kapitel "Der Angriff").

"Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verläßlichen Augen gebracht wird"[372].

Ich habe bisher nicht näher zwischen expliziten Zeitangaben in Form einer Information über den aktuellen diegetischen Zeitpunkt in Verbindung mit jener über den Zeitpunkt des Endes der Frist und solchen in Form von Angaben der Dauer der noch verbleibenden Frist selbst unterschieden. Dieser Unterscheidung dürfte jedoch ebenfalls eine gewisse dramaturgische Relevanz zukommen, da die erste Informationsvariante eindeutig die indirektere ist. Es macht also einen Unterschied, ob etwa in einem Film Uhren oder Kalender gezeigt werden und der Rezipient in Relation dazu immer erst die noch verbleibende Dauer der Frist errechnen muß ...

ABB. 9: *MORD IM WEIßEN HAUS*, 1:20: IN EINER RADIOMELDUNG WIRD NOCH EINMAL DER ENDZEITPUNKT EINER DRAMATURGISCH RELEVANTEN FRIST GENANNT, GLEICHZEITIG KANN DER REZIPIENT SEHEN, WIE SPÄT ES IN DER DIEGESE GERADE IST.

... oder ob er direkt darüber informiert wird, z.B. indem ihm ein Countdown gezeigt wird. Dementsprechend illustriert und unterstreicht David (Jeff Goldblum) in *Independence Day* (0:39), nachdem er dem Präsidenten erklärt hat, warum er glaubt, daß die Aliens einen Angriff auf die Erde planen, seine Worte "die Uhr tickt" mit einem Countdown auf dem Bildschirm seines Notebooks:

371 DeMille, *Die Kathedrale*, S.469 (Kapitel "Der Angriff").
372 Horaz, *Ars Poetica/Die Dichtkunst*, Vers 180f.

ABB. 10: *INDEPENDENCE DAY*, 0:39: DAVID VERANSCHAULICHT SEINE WARNUNG "DIE UHR TICKT" DURCH EINEN COUNTDOWN (VGL. DAZU AUCH ABB. 7, S.135).

Countdowns sind - abgesehen von einer Erzählung vom fristgebenden Prozeß selbst - die deutlichste Variante, die Prozeßhaftigkeit des Fristablaufes zu vermitteln, also vom Frist*verlauf* zu erzählen. Ist der Countdown selbst der fristgebende Prozeß bzw. wird er von diesem unmittelbar hervorgebracht, so ist seine Wiedergabe sogar die direktestmögliche Erzählung vom fristgebenden Prozeß überhaupt und die direkteste Variante der Information über den Umfang der noch verbleibenden Frist. Zeitbomben und andere maschinell ablaufende Prozesse mit entsprechender Anzeige wären typische Beispiele dafür.

Neben visuell vermittelten Countdowns sind in Filmen immer wieder auch akustische zu finden, etwa das mündliche Auszählen einer Frist durch die die Frist setzende Figur, wobei es in dramaturgischer Hinsicht freilich kaum einen Unterschied macht, ob die Figur abwärts oder aufwärts zählt, es sich also wortwörtlich um einen Count*down* handelt. Die akustische Entsprechung zu den Uhren an Zeitbomben oder anderen maschinell ablaufenden Prozessen sind stimmliche Ausgaben des Countdowns durch die die Frist hervorbringende Maschine, also von Computerstimmen gesprochene Countdowns. Sie haben den Vorteil, daß auf der akustischen Ebene immer wieder über den Umfang der noch verbleibenden Frist informiert werden kann und das kontinuierliche Ablaufen der Frist wie bei einem visuellen Countdown vor die Sinne, diesfalls die Ohren, geführt werden kann, während gleichzeitig die fristgebundene Zielverfolgung gezeigt werden kann bzw. wie die betroffenen Figuren auf den Countdown reagieren.

Im Film *Event Horizon* droht der unheilvolle Gravitationsantrieb des Geisterraumschiffes, auf dem die Figuren festsitzen, in wenigen Minuten aktiviert zu werden. Die Figuren versuchen, den Antriebsteil des Schiffes noch rechtzeitig vor der Aktivierung abzusprengen. Währenddessen werden sie mehrmals durch eine Computerstimme über

die Zeit, die noch verbleibt, informiert (1:18, 1:19).

Grafische Darstellungen des fristgebenden Prozesses

Ein Variante zur Vermittlung von Informationen über den Umfang der (noch verbleibenden) Frist, die sich in visuellen mimetischen Medien anbietet, sind grafische Darstellungen des fristgebenden Prozesses. In Filmen oder etwa auch Comics kann der Rezipient auch durch sie anschaulich über den Umfang der Frist bzw. - im Fall von bewegten Bildern - über dessen sukzessive Verringerung informiert werden. Grafische Darstellungen des fristgebenden Prozesses sind zwar - wie explizite Zeitangaben - eine indirekte Variante der Information über den fristgebenden Prozeß, mithin über seine Restdauer, aber durch die mimetische Verfahrensweise bleiben gewisse Vorteile der direkten Erzählung vom fristgebenden Prozeß erhalten oder können sogar - im Fall von fristgebenden Prozessen, die nur schwer direkt dargestellt werden können - noch besser genutzt werden.

So erhalten etwa in *Krieg der Sterne* sowohl die Rebellen (1:40, 1:45, 1:51) als auch der imperiale Gouverneur Tarkin (1:37, 1:43, 1:46, 1:51) und mit ihnen stets auch die Rezipienten während der Schlacht um den Todesstern (1:40-52) immer wieder Informationen in grafischer Form über die Frist, bis sich der Todesstern in Schußweite befinden wird, um den Stützpunkt der Rebellen zerstören zu können:

ABB. 11: *KRIEG DER STERNE*, 1:40: REBELLEN WIE REZIPIENT WERDEN AUCH AUF GRAFISCHE WEISE ÜBER DEN UMFANG DER NOCH VERBLEIBENDEN FRIST, BIS DER TODESSTERN (LINKS) DEN MOND (MITTE) UMKREIST HAT UND AUF DEN STÜTZPUNKT DER REBELLEN (RECHTS) SCHIEßEN KANN, INFORMIERT .

In Relation mit weiteren Wiedergaben dieser grafischen Reproduktion bzw. durch deren Animation vermittelt die Darstellung auch auf visuell eindrückliche Weise (ungefähre) Hinweise über den noch verbleibenden Umfang der Frist.

Auf ähnliche Weise werden die Rezipienten von *Independence Day* über den Annäherungsvorgang eines Alien-Raumschiffs an die Area 51 informiert:

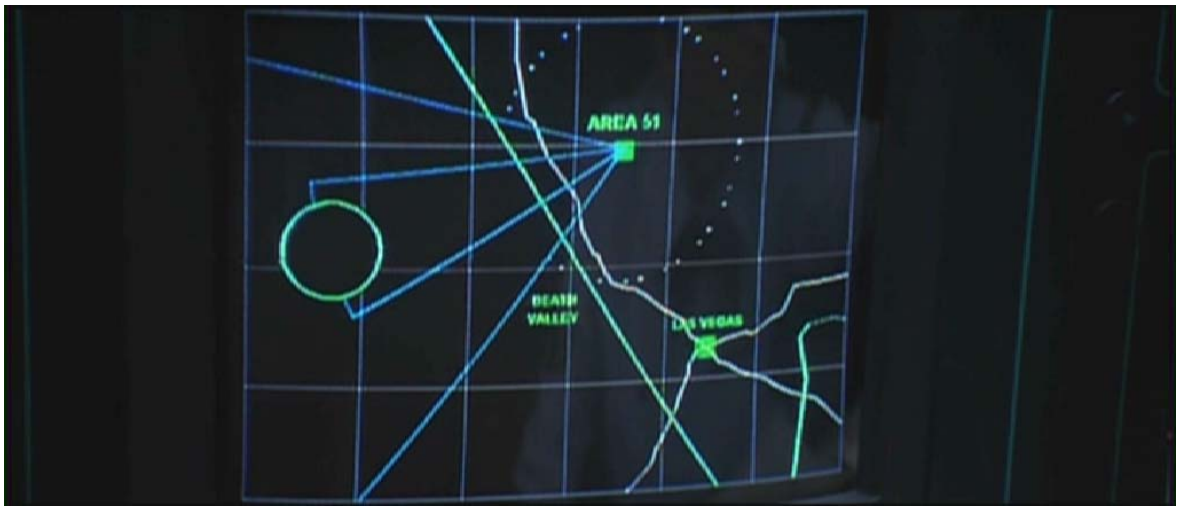

ABB. 12: *INDEPENDENCE DAY*, 1:49: GRAFISCHE DARSTELLUNG DES DURCH DIE ANNÄHERUNG EINES FEINDLICHEN RAUMSCHIFFES (LINKER KREIS) AN DIE AREA 51 KONSTITUIERTEN FRISTGEBENDEN PROZESSES.

Doch nicht jede grafische Darstellung eines Annäherungsprozesses steht in Zusammenhang mit einer dramaturgisch relevanten Frist. So findet sich etwa später im selben Film ein weiteres Beispiel für eine computeranimierte Illustration einer Annäherung, in diesem Fall jener Rakete, die nach Davids und Steves Versuch, das Schutzschild-System der Außerirdischen zu stören, als erstes auf eines der feindlichen Raumschiffe abgeschossen wird. Hier ist lediglich - und selbst dies ist fraglich - eine Frist für die Antagonisten gegeben, doch die Frage, die hier für die protagonistischen Figuren ebenso im Vordergrund steht wie dies beim Rezipienten der Fall sein dürfte, lautet: Wird die Rakete wieder an einem Schutzschild abprallen oder das Raumschiff treffen? Hier wird also durch die Animation kein dramaturgisch relevanter fristgebender Prozeß illustriert, sondern eine Ankündigung verstärkt: Die Ankündigung der Detonation der Rakete.

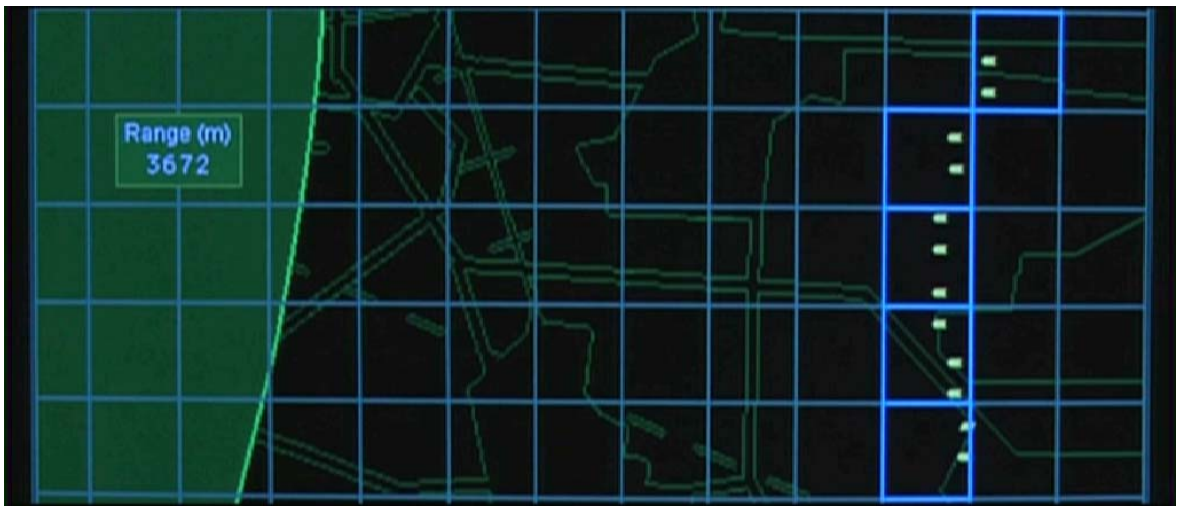

ABB. 13: *INDEPENDENCE DAY*, 0:53: VERSTÄRKUNG EINER »BLOßEN ANKÜNDIGUNG« DURCH DIE GRAFISCHE DARSTELLUNG EINES ANNÄHERUNGSVORGANGS.

Relative und absolute Information über den Umfang

Eine weitere dramaturgische relevante Unterscheidung verschiedener Arten von Information über den Umfang der noch verbleibenden Frist kann mithilfe der Frage, ob »absolut« oder bloß »relativ« darüber informiert wird, vorgenommen werden.

In der absoluten Variante wird der Rezipient direkt über den Umfang der noch verbleibenden Frist informiert, etwa

- indem er eine entspreche explizite Zeitangabe erhält, sei es in Form der Angabe einer Zeitdauer - »noch 3 Stunden«, sei es in Form einer Information über den aktuellen diegetischen Zeitpunkt in Verbindung mit der Information über den Endzeitpunkt der Frist - »die Bombe explodiert um 12 Uhr und jetzt ist es 11.20 Uhr«,
- oder indem in geeigneter Weise direkt vom fristgebenden Prozeß erzählt wird - der Rezipient erfährt, welche Strecke noch zurückzulegen ist, welche Phasen noch zu durchlaufen sind etc.

In der relativen Variante erfährt der Rezipient lediglich, wie weit der fristgebende Prozeß fortgeschritten ist, seit er das letzte Mal darüber informiert wurde (»nach drei Tagen«). Er kann daraus freilich nur dann auf den Umfang der noch verbleibenden Frist schließen, wenn er irgendwann einmal absolut darüber informiert wurde und diese Information (und die vorhergehenden relativen Informationen) behalten hat. Auch bei einer relativen Information über den Umfang der noch verbleibenden Frist muß es sich nicht unbedingt um eine explizite Zeitangabe handeln, auch hier könnte z.B. in einem Film gezeigt werden, wie weit der fristgebende Prozeß mittlerweile fortgeschritten ist (»das Wasser steht bereits bei der dritten Marke«), ohne daß dabei auch gezeigt wird, welche Strecke er noch zurückzulegen hat (wie hoch das Wasser noch steigen kann, bis der Damm überläuft).

Es ist evident, daß die relative Variante die indirektere ist und dem Rezipienten mehr an geistiger Mitarbeit abverlangt (wenn er die entsprechenden Zusammenhänge verstehen will). Zu beachten ist auch, daß der Rezipient bei einer zu langen Serie von bloß relativer Information über den Umfang der noch verbleibenden Frist, den Überblick verlieren könnte. Ein Umstand, von dem durchaus auch absichtlich Gebrauch gemacht werden könnte, etwa um den Rezipienten zunehmend darüber zu verunsichern, wie knapp die Zeit bereits ist.

So erhält der Rezipient der ersten Folge der TV-Serie *Profiler*, die von der Jagd der Polizei nach einem "Wochenendkiller" (0:03) erzählt, der immer samstags zuschlägt, nach dem ersten diesbezüglichen Hinweis ("Ich weiß nur, daß [...] wir sechs Tage Zeit haben, bevor er wieder zuschlägt.", 0:05) erst nach 19 Filmminuten wieder eine absolute

Information über den verbleibenden Umfang der Frist ("Nur noch vier Tage.", 0:24), der nächste diesbezüglich Hinweis erfolgt wiederum erst nach 13 weiteren Filmminuten ("wir haben Freitag", 0:37) - hinsichtlich der Gesamtdauer des Films von 43 Minuten sind das relativ lange Zeiträume, in denen der Rezipient sich lediglich über das Voranschreiten der diegetischen Woche am Laufenden halten könnte, indem er den Wechsel von Tagen und Nächten mitzählt. Zumal aufgrund der stark elliptischen Erzählweise - von einer diegetischen Woche wird in ca. 40 Filmminuten erzählt - erscheint mir dies jedoch eher unwahrscheinlich.

Relative und absolute Fristen?

Peter Pütz verwendet an einer der wenigen Stellen, an denen er sich in seinem Buch *Die Zeit im Drama* überhaupt über Fristen äußert, den Terminus "relative Frist": "Bezeichnend für die futurische Bedeutung des Schwurs ist die relative Frist, die der Schwörende setzt"[373]. Als Beispiel dafür nennt er den Racheschwur, den Verrina in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* dem Schänder seiner Tochter Bertha schwört:

> "VERRINA. Wenn ich deinen Wink verstehe, ewige Vorsicht, so willst du Genua durch meine Bertha erlösen! *er tritt zu ihr, indem er den Trauerflor langsam von seinem Arm wikelt, darauf feierlich*. Eh das Herzblut eines Doria diesen häßlichen Fleken aus Deiner Ehre wäscht, soll kein Stral des Tags auf diese Wangen fallen. Bis dahin - *er wirft den Flor über sie*. Verblinde!"[374]

Verrina bestimmt also, daß ein bestimmter Zustand bestehen bleiben soll, solange nicht Rache geübt wurde. Er nimmt damit zwar eine Begrenzung eines Zeitraums vor, eine >Befristung<, doch es geht nicht darum, daß innerhalb dieses Zeitraums etwas erreicht werden soll, sondern daß er endet, sobald etwas Bestimmtes getan ist: 'Eh das Herzblut eines Doria diesen häßlichen Flecken aus Deiner Ehre wäscht'. Er verhängt also, wenn man so will, eine >befristete< Sanktion. Die für eine dramaturgisch relevante diegetische Frist typische Ob-Spannung könnte sich für den Rezipienten allenfalls im Sinne der Frage »kann Berthas Schändung gerächt werden, bevor sie es nicht mehr aushält den Trauerflor zu tragen oder ihn selbst abwirft« o.ä. ergeben. Doch der Zeitraum, um den es geht, die Frist, wäre dann durch Berthas Ausharrungsvermögen bestimmt und nicht durch Verrinas Schwur. Pütz schreibt aber von der 'relativen Frist, die der Schwörende setzt'.

Pütz erläutert nicht weiter, was genau er unter einer 'relativen Frist' versteht. Ich kann daher nur vermuten, daß er damit entweder solche meint, deren Umfang von einem Vorgang abhängen (»bis der Asteroid auf der Erde einschlägt«) im Gegensatz zu solchen, deren Ende explizit genannt wird (»bis zum 31. Dezember«) und die dementsprechend

---

373 Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.72.

dann als absolut bezeichnet werden. Aber eine Frist wird - wie bereits erörtert[375] - immer durch einen fristgebenden Prozeß konstituiert, ist mithin zwangsläufig und immer >relativ<. Auch und gerade, wenn eine Figur eine Frist »bis zum 31. Dezember« setzt, hängt die (dramaturgische) Bedeutung derselben davon ab, ob sie diese auch tatsächlich (rechtzeitig) exekutieren wird.

U.U. bezieht sich Pütz bei der Unterscheidung von 'relativen' und (dementsprechend) absoluten Fristen aber auch auf die Variabilität des fristgebenden Prozesses, also die Frage, wie wahrscheinlich es ist, daß der fristgebende Prozeß tatsächlich (mit der zunächst exponierten Geschwindigkeit) ablaufen wird - relative Fristen wären dann wohl solche, bei denen dies unwahrscheinlich ist (die Anreise des Killers, die sich auch noch verzögern könnte etc.), absolute solche, deren Ablaufen unabänderlich scheint (das unbeirrbare Rasen des Asteroiden auf die Erde zu etc.). Doch wie ich in dem diesbezüglichen Abschnitt zu zeigen versuchen werde, ist es treffender, diesbezüglich an ein breites Spektrum unterschiedlicher Abstufungen zu denken und nicht bloß an einen binären Gegensatz von relativ und absolut.[376]

Undeutliche Fristen, Teil 2: Umfang der Frist unklar

Neben einer Unklarheit des Schadens, der am Ende einer Frist einzutreten droht,[377] ist eine Unklarheit bezüglich des Umfangs einer Frist ein weiterer möglicher Grund für das Zustandekommen von in dramaturgischer Hinsicht undeutlichen Fristen. Der Rezipient kann mehr oder weniger genau über den (noch verbleibenden) Umfang der Frist informiert werden. - Erfährt der Rezipient lediglich, daß eine Bombe irgendwann innerhalb der nächsten 3 Tage explodieren wird, dann wird sich daraus für ihn ein geringerer Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »ob eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann« als wenn er weiß, daß sie in genau 30 Minuten explodieren wird. Im ersten Fall erhält er auch starken Anlaß für ein Interesse daran, wann genau die Bombe nun explodieren wird und dieses tritt hinsichtlich seiner Aufmerksamkeit zwangsläufig in Konkurrenz zu einem Interesse daran, ob die Explosion noch verhindert bzw. bedrohte Figuren in Sicherheit gebracht werden können. Prinzipiell kann dementsprechend formuliert werden, daß eine diegetische Frist als solche umso geringere dramaturgische Relevanz haben wird, je ungenauer die Information über ihren Umfang ist. Dabei kann in dramaturgischer Hinsicht unterschieden werden zwischen

---

374 Schiller, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, I, 12 bzw. S.34.
375 Vgl. S.113f.
376 Vgl. S.164ff.
377 Zu den undeutlichen Frist aufgrund eines unklaren potentiellen Schadens vgl. S.108f.

- Anordnungen bei denen die Information über den Umfang der Frist durch die Erzählung vorenthalten wird, aber dennoch klar ist, daß es einen fristgebenden Prozeß gibt, der (invariabel) ablaufen wird
- und solchen, bei denen der fristgebende Prozeß variabel erscheint und der Umfang der Frist aus diesem Grund unklar ist.

Vorenthaltung der Information über den Umfang der Frist

Nachdem es in *Krieg der Sterne* Luke Skywalker, Obi-Wan Kenobi, Han Solo, Chewbacca und beiden Androiden R2D2 und C3PO auf den Todesstern verschlagen hat, findet R2D2 heraus, daß sich Prinzessin Leia ebenfalls im Todesstern befindet und daß ihre Exekution "bereits angesetzt" ist (1:08). Hinsichtlich ihrer Befreiung, die Luke nun durchführen möchte, besteht also eine Frist, aber der Rezipient erfährt nicht, wann ihre Exekution stattfinden soll. Bei dieser Anordnung sind also von den drei Faktoren, die die insgesamt durch eine Frist hervorgerufene Bedrohung konstituieren, zwei bekannt: der potentielle Schaden (Leias Tod) und die Aufgabe, die noch vor Ablauf der Frist erledigt werden muß, nämlich Leias Befreiung, ist zumindest prinzipiell bekannt. Der Umfang der Frist, wie lange dafür also noch Zeit bleibt, ist jedoch unbekannt.

Zwar erhält der Rezipient auch allein durch die Information darüber, daß prinzipiell eine Frist Leias Leben bedroht, einen gewissen Anlaß, sich zu fragen, ob sie noch rechtzeitig gefunden und befreit werden kann, also für die Produktion der für dramaturgisch relevante Fristen charakteristischen Ob-Spannung, aber dieser Anlaß dürfte relativ schwach sein: Es ist unklar, ob es überhaupt sinnvoll ist, sich die Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht?« zu stellen bzw. entsprechende Spannung zu produzieren, da aufgrund der fehlenden Information über den Umfang der Frist keine Ob-Hypothese über den Ausgang der Situation aufgestellt werden kann, also in keinerlei Weise eingeschätzt werden kann, wie eilig die Sache bereits ist, wie großer Anlaß zur Sorge um Leia diesbezüglich besteht. Auch der Anlaß für den Rezipienten, entsprechende Empathie zu produzieren, ist also wesentlich geringer als wenn die Suche von Han, Luke und Chewbacca nach Leia im Todesstern (1:09f) von Szenen unterbrochen würde, in denen Leia bereits für die Exekution vorbereitet wird.[378]

---

[378] Eine dramaturgische Funktion dieser - undeutlichen - Frist besteht darin, die Notwendigkeit einer sofortigen Befreiungsaktion zu motivieren. Wäre von dieser Frist nichts bekannt, so könnte Han gegenüber Luke in der Diskussion darüber, ob man Leia zu befreien versuchen soll, die Position vertreten, daß dies ja immer noch die Rebellen zu einem späteren Zeitpunkt tun könnten. So aber scheint eher nur eine Alternative zu bestehen zwischen einem sofortigen, selbst durchgeführten Befreiungsversuch oder aber sie sterben zu lassen. Wäre der Umfang der Frist jedoch bekannt, würde auch diese Motivation wesentlich deutlicher ausfallen.

Hier wird der enge Zusammenhang von Ob-Hypothesen und Ob-Spannung bzw. Empathie evident - die Bedeutung einer Einschätzbarkeit des Ausgangs einer fristgebundenen Situation durch den Rezipienten für die dramaturgische Relevanz der Frist. In dramaturgischer Hinsicht ist also eine »Ungewißheit des Ausgangs« einer fristgebundenen Situation aufgrund fehlender Informationen über den Umfang der Frist nicht mit einer »Ungewißheit des Ausgangs« zu verwechseln, die daher rührt, daß der Rezipient sehr wohl über den Umfang der Frist informiert ist, daher eine Ob-Hypothese über den Ausgang der Situation aufstellen kann, dabei aber zu dem »ungewissen« Ergebnis gelangt, daß es »sich knapp (nicht) ausgehen« könnte.

Herrscht Unklarheit über den Umfang der Frist, von der erzählt wird, dann kann der Rezipient anstatt Ob-Hypothesen zu bilden, also Einschätzungen über den Ausgang vorzunehmen, lediglich zu dem Urteil gelangen, daß das fristgebundene Ziel möglichst bald erreicht werden sollte bzw. entsprechende Empathie empfinden. Derartige Anordnungen geben also typischerweise Anlaß für die Produktion von Empathie im Sinne von »je früher ... um so besser«.

Typisch für die Erzählung von einer Frist, deren Umfang unklar bleibt, dürfte auch sein, daß dabei keine Verweise auf den die Frist hervorbringenden Prozeß erfolgen, da aus der Art dieses »fristgebenden Prozesses«[379] wohl in vielen Fällen auf seine vermutliche Dauer geschlossen werden kann. Würde man z.B. in der oben erwähnten Sequenz in *Krieg der Sterne* sehen, wie Leia zur Durchführung der Hinrichtung aus ihrer Zelle geführt wird, dann ließe sich daraus schließen, daß sie in den nächsten Minuten, höchstens Stunden getötet werden soll. Wenn aber im Rahmen der Erzählung von einer Frist keine (wiederholten) Verweise auf den fristgebenden Prozeß erfolgen, wenn dieser also nicht (in seiner Prozeßhaftigkeit) dargestellt wird, dann wird sich Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann x erreicht werden bevor y geschieht«, soferne überhaupt eine solche hervorgerufen wurde, im weiteren nur schwer aufrecht erhalten lassen - vgl. S.113.

Wahrscheinliche Fristen

In diesem Zusammenhang sind auch Fristen zu erwähnen, deren Umfang zwar insofern >unklar< ist, als von keinem konkreten fristgebenden Prozeß erzählt wird, auf einen solchen und seinen vermutlichen Umfang aber - mehr oder weniger eindeutig - geschlossen werden kann. Ich schlage für derartige Anordnungen den Begriff »wahrscheinliche Frist« vor. Ein typisches Beispiel für eine »wahrscheinliche Frist« ist der Lauf einer Figur durch einen Kugelhagel, wie etwa Prinzessin Amidalas und Captain

379 Vgl. S.113ff.

Panakas Versuch in *Star Wars, Episode I* (1:46), einen Korridor, der von feindlichem Feuer belegt wird, zu überqueren, ohne getroffen zu werden.

ABB. 14: *STAR WARS, EPISODE I*, 1:46: LEBENSBEDROHLICHE WAHRSCHEINLICHE FRIST: AMIDALA UND CAPTAIN PANAKA ÜBERQUEREN UNTER FEINDLICHEM BESCHUß EINEN BREITEN KORRIDOR.

Im Gegensatz zu dem oben zitierten Beispiel aus *Krieg der Sterne*, wo explizit erwähnt wird, daß Prinzessin Leias Exekution 'bereits angesetzt' ist, wird hier zwar von keinem konkreten fristgebenden Prozeß erzählt, etwa dem Versuch eines bestimmten Gegners, Amidala anzuvisieren und zu erschießen, während sie über den Korridor läuft. Dennoch kann mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf geschlossen werden, daß sie oder Panaka in den nächsten Sekunden(bruchteilen) getroffen werden, wenn sie den Korridor nicht schnell genug überqueren, während die in *Krieg der Sterne* erwähnte Frist auch noch Tage dauern könnte.

Weitere entsprechende Beispiele wären der Versuch der Titelfigur in *Forrest Gump* (0:47) Deckung zu finden, bevor ihn eine Kugel der Vietnamesen, die das Feuer auf seinen Platoon eröffnet haben, trifft oder etwa der Lauf der Protagonisten von *Fluchtpunkt Mars* (0:48f) durch einen Meteoritenhagel zu einem überdachten Bereich oder Mufasas Lauf quer durch eine wild vorbeitrampelnde Gnuherde, um seinen Sohn Simba zu retten (*König der Löwen*, 0:32f).

Wie für alle anderen Anordnungen, bei denen dem Rezipienten die Information über den Umfang der Frist vorenthalten wird, gilt auch hier, daß mit dem sukzessiven Verstreichen der diegetischen Zeit das Eintreten des Endes der Frist immer wahrscheinlicher wird. Dennoch schlage ich vor, den Terminus »wahrscheinliche Frist« nur auf Anordnungen anzuwenden, die »wahrscheinlich« durch einen fristgebenden Prozeß bestimmt sind, obwohl von einem solchen nicht konkret erzählt wird.

Allgemein kann in bezug auf wahrscheinliche Fristen formuliert werden: Je wahrscheinlicher die Existenz eines fristgebenden Prozesses und je genauer dessen

Umfang eingeschätzt werden kann, umso höher die dramaturgische Relevanz der betreffenden Anordnung als Frist - umso stärkeren Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?« erhält der Rezipient. Wie mir das Beispiel aus *Star Wars, Episode I* recht gut vor Augen zu führen scheint, kann die dramaturgische Relevanz einer solchen »wahrscheinlichen Frist« so hoch sein, daß es nicht mehr angemessen scheint, hier von einer »undeutlichen Frist« zu schreiben. Der Rezipient scheint mir hier überaus deutlich Anlaß zu erhalten für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »können Amidala und Panaka den Korridor überqueren, bevor sie getroffen werden?« bzw. für die Produktion entsprechender Empathie. Und umgekehrt gilt: Kann auf die Existenz eines fristgebenden Prozesses nur mit geringer Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, wird die betreffende Anordnung entsprechend geringere dramaturgische Relevanz als Frist erhalten bzw. wird dieser Umstand stark von der jeweiligen Einschätzung durch den einzelnen Rezipienten abhängen. Der Rezipient erhält dann durch die Erzählung lediglich einen gewissen Anlaß, die Existenz eines fristgebenden Prozesses zu vermuten. Die Wahrscheinlichkeit kann so gering sein, daß der Umfang der betreffenden Frist >absolut unklar< wird, ob also überhaupt eine solche existiert.

Ein weiteres Beispiel für eine m.E. sehr wahrscheinliche Frist findet sich in *Der Regenmacher* (1:32): Deck (Danny DeVito) behauptet gegenüber dem Portier einer Anstalt, der Bruder einer Frau zu sein, die sich in der Anstalt befindet und daß er sie sprechen möchte. Der Portier sagt: "Einen Augenblick bitte" und verläßt seinen Schalter. Daraufhin beginnt Deck, die Schubladen der Portiersloge zu durchsuchen. Auch hier wird der fristgebende Prozeß - die Rückkehr des Portiers - nicht direkt thematisiert, doch seine Existenz ist überaus wahrscheinlich wie auch ein Umfang desselben von wenigen Sekunden, bestenfalls Minuten. Hinzu kommt, daß im Hintergrund ein Wachmann zu sehen ist, der wohl auch bald einschreiten dürfte, falls Deck seine Suche noch allzu lange fortsetzt.

ABB. 15: *DER REGENMACHER*, 1:32: WAHRSCHEINLICHE FRIST - OBWOHL NICHT DAVON ERZÄHLT WIRD, IST ÜBERAUS WAHRSCHEINLICH, DAß DER PORTIER DEMNÄCHST IN DIE PORTIERSLOGE ZURÜCKKEHREN UND DECK IN SEINER KOMPROMITTIERENDEN LAGE ERTAPPEN WIRD.

In *Vergessene Welt* fliehen Sarah (Julianne Moore), Ian (Jeff Goldblum) und dessen Tochter Kelly vor angreifenden Raptoren. Für Sarah endet diese Flucht damit, daß schließlich zwei Raptoren gegeneinander kämpfen - sich vermutlich um sie als potentielle Beute streiten, die währenddessen fliehen kann (1:33). Während dieser Flucht Sarahs war für mich eine »wahrscheinliche Frist« gegeben: Mir erschien überaus wahrscheinlich, daß die beiden Raptoren demnächst bemerken werden, daß sich der Gegenstand ihres Streits verflüchtigt.

ABB. 16: *VERGESSENE WELT*, 1:33: WAHRSCHEINLICHE FRIST.

Sarah kann sich schließlich aus der näheren Umgebung der beiden Raptoren entfernen und läuft mit Ian und Kelly zu einem auf sie wartenden Hubschrauber, der sie von der Insel mit den Sauriern wegbringen soll (1:34). Obwohl hier keinerlei Verweis auf angreifende oder etwa im Hintergrund lauernde Raptoren mehr gegeben wird, wird der Rezipient auch diese Szene noch im Sinne einer »wahrscheinlichen Frist« wahrnehmen:

Solange sich die Figuren hier aufhalten, ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, daß sie abermals von Raptoren angegriffen werden. Ihre Eile beim Besteigen des Hubschraubers ist dementsprechend nachvollziehbar.

Im selben Film finden sich auch zwei Beispiele für weniger wahrscheinliche Fristen:

Der Trailer, in dem sich Nick, Sarah und Ian befinden, wird von Sauriern beinahe über eine nahegelegene Klippe gestoßen (0:54). Als der hintere Teil des großen, zweigliedrigen Fahrzeugs bereits über den Klippenrand hängt, lassen die Saurier plötzlich von ihm ab und entfernen sich (0:55). Die drei Figuren versuchen nun, im Inneren des senkrecht hängenden Fahrzeugteils nach oben zu klettern, bevor dieses endgültig in die Tiefe fällt. Doch ebensogut wie die Saurier plötzlich verschwunden sind, könnten sie nun wohl auch wieder auftauchen, um ihr Unternehmen fortzusetzen. Obwohl durch die Erzählung kein konkreter Hinweis darauf gegeben wird, besteht durch den diegetischen Kontext m.E. ein gewisser Anlaß für diese Vermutung. (Sie würde ggf. zu einer Addition von Fristen führen: die Figuren sollten nicht nur rechtzeitig bevor der Trailer endgültig in die Tiefe fällt, nach oben klettern, sie sollten sich auch rechtzeitig aus dem Staub machen, bevor die Saurier - womöglich - wieder auftauchen.) Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit, daß der Rezipient hier (durch womöglich wieder angreifende Saurier) eine Frist gegeben sieht, wesentlich geringer als im Fall der bisher angeführten Beispiele. Die geringere Wahrscheinlichkeit äußert sich auch darin, daß der Umfang dieser Frist ggf. wesentlich unklarer ist als bei den obigen Beispielen (während der Schaden, den dieser »weniger wahrscheinliche fristgebende Prozeß« hervorrufen könnte, einigermaßen klar ist - das Leben der Figuren ist bedroht).

Bei 1:25-27 geht Nick Van Owen in ein verlassenes Gebäude, um von dem dort installierten Sender aus ein Rettungsteam zu rufen, das ihn und die anderen auf der Insel befindlichen Menschen abholen soll. Der Rezipient erhält durch mehrere Elemente der Narration Anlaß für die Vermutung, daß Nick in dem Gebäude gleich von Raptoren angegriffen werden könnte:

- Zuvor (1:23f) erfolgten in der Nähe bereits Angriffe durch Velociraptoren.
- Nick durchstreift das Gebäude vorsichtig und vernimmt ein verdächtiges Geräusch (1:26).
- Die Szene ist mit - zumindest auf mich - bedrohlich wirkender Musik untermalt.
- Durch eine bewegte, unruhige Kamera und unscharfen Vordergrund wird angedeutet, daß die Aufnahme von Nick einen subjektiven Blick wiedergibt:

ABB. 17: *VERGESSENE WELT*, 1:26: GIBT DIE KAMERA HIER DEN SUBJEKTIVEN BLICK EINES SAURIERS WIEDER UND WENN JA: WIRD NICK DEN RETTENDEN FUNKSPRUCH NOCH ABSETZEN KÖNNEN, BEVOR ER ANGEGRIFFEN WIRD?

- Ein weiterer Anlaß für die Vermutung einer solchen Frist mag für Rezipienten, die *Jurassic Park* gesehen haben, darin bestehen, daß in jenem Film eine Figur unmittelbar nach dem Wiederanstellen der Stromversorgung von einem Raptor angegriffen wurde (1:39).

Hier wird also die durch den bisher geschilderten diegetischen Kontext gegebene Wahrscheinlichkeit des Bestehens einer Frist für Nick - womöglich lauert im Hinterhalt ein Raptor, der ihn gleich angreifen wird - durch entsprechende Andeutungen noch verstärkt. Dennoch dürften hier bei den einzelnen Rezipienten große Unterschiede hinsichtlich der Auffassung bestehen, wie konkret diese Gefahr ist. Es ist also einigermaßen unklar, wieviel Zeit Nick noch hat, um die potentiellen Retter zu verständigen, während auch hier der Schaden, der durch die Frist ggf. hervorgerufen werden könnte, einigermaßen klar ist: Nicks Tod.

In *Lake Placid* wird das Ruderboot, in dem Kelly Scott (Bridget Fonda) und Sheriff Hank Keough (Brendan Gleeson) sitzen, plötzlich umgeworfen und die beiden landen im Wasser (0:22). Alles deutet daraufhin, daß das Boot von dem Monster, nach dem sie auf der Suche waren, umgeworfen wurde. Kelly und Hank versuchen nun so rasch wie möglich aus dem Wasser und in das zweite Boot zu gelangen. Die Situation scheint mir doch eine starke Anregung zu dem für dramaturgisch relevante diegetische Fristen typischen Interesse im Sinne der Frage »können die beiden noch rechtzeitig bevor sie von dem Monster angegriffen werden aus dem Wasser gelangen?« zu sein bzw. zur Produktion von Empathie im Sinne von »schnell, raus aus dem Wasser, bevor Euch das Monster erwischt!« - Und das, obwohl hier die Existenz eines fristgebenden Prozesses nur angedeutet wird, obwohl lediglich angedeutet wird, daß ein für die beiden Figuren lebensbedrohliches Ereignis y bald eintreten könnte, obwohl etwa das zum Angriff

herbeischwimmende Monster gar nicht gezeigt wird. Aber von der Attacke, die bereits geschildert wurde (0:05f) kann geschlossen werden, daß das Monster die Menschen angreifen wird und daß es sehr schnell ist. Es besteht also Anlaß für die Annahme, daß das Monster das Boot umgeworfen hat, daß es die Menschen angreifen und töten oder schwer verletzen wird (dem ersten Opfer wurde der gesamte Unterkörper abgebissen) und daß es dies bald, innerhalb der nächsten Sekunden tun wird. Diese Annahmen erhalten vermutlich zusätzliche Nahrung durch die Musik, mit der die Szene unterlegt wurde - sie scheint mir in recht genrespezifischer Manier das Bestehen großer Gefahr zu signalisieren, am Ende der Szene etwa durch einen lauten, anhaltenden und dabei immer höher werdenden Ton.

Variabilität des fristgebenden Prozesses

In engem Zusammenhang mit dem Umfang der (noch verbleibenden) Frist bzw. der Information des Rezipienten darüber steht ein dramaturgisch wesentlicher Aspekt des fristgebenden Prozesses: seine Variabilität, also die Frage wie wahrscheinlich es ist, daß er tatsächlich wie angekündigt ablaufen oder sich noch verändern wird, also z.B. noch Verzögerungen eintreten könnten, seine (vom Rezipienten vermutete) Beharrlichkeit, seine Stärke, die Frage der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit seiner Veränderbarkeit, bis hin zu der Frage, ob sein Ende überhaupt eintreten wird oder er nicht vielmehr bereits vorher >verebben< wird oder aufgehalten werden kann. Die durch die Erzählung vom fristgebenden Prozeß gegebene Ankündigung des möglichen Eintretens eines Schadens kann also auch in dieser Hinsicht nur undeutlich vorliegen. Je unklarer diese Ankündigung ist, umso mehr wird die betreffende Anordnung in dramaturgischer Hinsicht zu einer Mischform von >bloßer< Ankündigung und Frist werden, umso stärkeren Anlaß wird der Rezipient erhalten, sich nicht nur dafür zu interessieren, ob eine Aktualisierung des betreffenden potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann sondern auch für die Frage, wie wahrscheinlich ein Eintreten dieses Schadens - unabhängig von entsprechenden Gegenbemühungen - überhaupt ist.

Auf das »Musterbeispiel« von der Bombe mit Zeitzünder übertragen, würde das bedeuten, daß unklar wäre, ob der Zünder bzw. die Bombe überhaupt funktionieren werden - etwa weil durch die Erzählung angedeutet wurde, daß der Bombenbauer schlampig vorging oder Fehler machte. Die abwechselnde Erzählung vom fristgebenden Prozeß (Zeigen des Countdowns, der Uhrzeit etc.) und von den Versuchen einer rechtzeitigen Entschärfung der Bombe als fristgebundener Zielverfolgung würden dadurch eine andere dramaturgische Wirkung entfalten also ohne diese Relativierung: Neben der Frage, ob das an die Frist gebundene Ziel wohl noch rechtzeitig erreicht werden kann, hätte der Rezipient dann nämlich auch Anlaß sich zu fragen, ob der fristgebende Prozeß überhaupt

bis zu seinem angekündigten Ende ablaufen wird, ob er also überhaupt existent ist oder bloß eine Täuschung vorliegt. Und diese Frage würde hinsichtlich ihrer dramaturgischen Relevanz in Konkurrenz zur zuerst genannten treten. - Je intensiver sich der Rezipient fragt, ob der fristgebende Prozeß überhaupt in der ursprünglich angekündigten Form ablaufen wird, umso weniger intensiv wird er sich dementsprechend fragen, ob das an diese Frist gebundene Ziel noch rechtzeitig erreicht werden kann.

Dieser Faktor der Wahrscheinlichkeit eines Ablaufens des fristgebenden Prozesses in der ursprünglich angekündigten Form ist nicht zu verwechseln mit der »Ausgangswahrscheinlichkeit«, also der Frage, wie wahrscheinlich eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens insgesamt ist. Die Variabilität des fristgebenden Prozesses ist vielmehr ein wesentlicher Teilaspekt der Ausgangswahrscheinlichkeit, genauer gesagt ein Teilaspekt des Faktors »Umfang der Frist«, der zusammen mit den »(noch) notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen« die Ausgangswahrscheinlichkeit bestimmt. - Für je wahrscheinlicher der Rezipient hält, daß sich der fristgebende Prozeß ohnedies verzögern wird, für umso weniger wahrscheinlich wird er eine tatsächliche Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens halten, und die entsprechenden Schlußfolgerungen hinsichtlich der Ausgangswahrscheinlichkeit kommen zum Tragen[380].

Ein typisches Beispiel für einen stark variablen fristgebenden Prozeß wäre etwa die Suche einer Figur nach einer anderen, um dieser etwas anzutun: In *Das Mercury Puzzle* (0:42f) suchen sowohl ein Auftragskiller als auch Arthur Jeffries (Bruce Willis) einen autistischen Jungen in einer Klinik, der Killer, um ihn zu töten, Jeffries, um ihn zu beschützen. Es wird also zwar klar von einem fristgebenden Prozeß erzählt - die Suche des Killers nach dem Jungen, aber der Umfang dieses Prozesses, wie lange der Killer also brauchen wird, um den Jungen zu finden, ist weitgehend offen. Die Anordnung gibt also nicht nur Anlaß für ein Interesse an der Frage, ob Jeffries den Jungen noch vor dem Killer finden wird, sondern auch an jener, ob der Killern ihn überhaupt finden wird. In diesem konkreten Fall kommt noch hinzu, daß auch der Rezipient noch nicht erfahren hat, wo der Junge steckt, wodurch auch ein Interesse daran in Konkurrenz zum erwähnten fristspezifischen Interesse tritt.

Hinsichtlich der Variabilität von fristgebenden Prozessen sind alle Abstufungen denkbar zwischen den Extremen »völlige Unabänderlichkeit/es erscheint ausgeschlossen, daß sich der fristgebende Prozeß noch verzögern oder beschleunigen könnte« und »der fristgebende Prozeß wird vor seinem Ende >verebben<«, wobei im Fall einer Gewißheit des Rezipienten über die zuletzt genannte Variante gar keine dramaturgisch relevante

Frist mehr vorliegen würde: wenn der Rezipient sicher ist, daß der fristgebende Prozeß sein Ende nicht erreichen und daher der drohende Schaden nicht eintreten wird, hat er auch keinen Anlaß für ein Interesse daran, ob der Schaden eintreten wird oder nicht.

Letztlich entscheidend hinsichtlich der Variabilität des fristgebenden Prozesses ist die entsprechende - individuelle - Einschätzung durch den Rezipienten. So könnte z.B. der eine Rezipient in Anbetracht von Han Solos Versuch in *Krieg der Sterne* (1:18), die Müllpresse, in der er und seine Gefährten gefangen sind und die sich nun zu schließen beginnt, mithilfe einer Stange zu stoppen[381], für völlig sinnlos halten, ein anderer sich aber sehr wohl fragen, ob das etwas bringen wird - die beiden Einschätzungen über eine Verzögerbarkeit des fristgebenden Prozesses führen also zu unterschiedlichen Wirkungen.

Der Rezipient wird typischerweise eine Einschätzung der Kraft bzw. des Selbstbeharrungsvermögens des jeweiligen fristgebenden Prozesses vornehmen bzw. muß er das sogar, wenn er eine Ob-Hypothese in bezug auf den Ausgang der Situation aufstellen will - seine Annahmen darüber, ob eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens verhindert werden kann, basieren zwangsläufig auf Annahmen über die Variabilität des fristgebenden Prozesses. Die jeweilige Einschätzung der Variabilität ergibt sich aus dem Wissen des Rezipienten

- aufgrund seiner Vorbildung, also aus seinem
  - Allgemeinwissen (»ein auf die Erde fallender Gegenstand wird durch die Luft kaum gebremst, wohl aber durch Wasser«),
  - oder auch aus seinen speziellen Kenntnissen des Genres bzw. genretypischer Klischees (»Laserstrahlen haben üblicherweise eine tödliche Wirkung und werden den Attentäter daher vermutlich stoppen können«) und sonstigem Wissen, das aus anderen Erzählungen stammt (»der Held der Serie hat übermenschliche Kräfte«)
- aufgrund der Informationen, die er durch die jeweilige Erzählung selbst erhält.

Hinsichtlich einer denkbaren Veränderung des fristgebenden Prozesses in seinem Verlauf sind in dramaturgischer Hinsicht zunächst drei mögliche Ursachen zu unterscheiden:

- Die Möglichkeit bzw. Wahrscheinlichkeit einer Veränderbarkeit des fristgebenden Prozesses durch die Figuren, also die Frage, ob der Prozeß noch rechtzeitig verzögert oder gar gestoppt werden kann,
- die Wahrscheinlichkeit einer Veränderung des fristgebenden Prozesses von sich aus

---

380 Vgl. S.102ff.
381 Vgl. Abb. 40 bzw. S.225 meiner Arbeit.

- und die Wahrscheinlichkeit seiner Verzögerung (oder Beschleunigung) durch die Umweltgegebenheiten unter denen er abläuft, ob also damit zu rechnen ist, daß sich ihm noch natürliche Hindernisse in den Weg stellen werden etc.

Die konkreten Umweltgegebenheiten sind jedenfalls ein Faktor, der nur durch die konkrete Erzählung vermittelt werden kann. In Hinblick auf die beiden zuerst genannten Faktoren können jedoch wiederum verschiedene Arten von fristgebenden Prozessen differenziert werden - manche Prozesse werden bereits ihrer Natur nach weniger variabel erscheinen als andere. Die wesentlichste hier zu treffende Unterscheidung scheint mir die zwischen von Figuren zu exekutierenden und anderen Fristen zu sein.

Durch Figuren zu exekutierende Fristen

Wie bei allen Arten von fristgebenden Prozessen ist auch hier zunächst einmal die Frage nach dessen Kraft oder Macht von Bedeutung - ist die Lawine überhaupt stark genug, um die Hütte, in der sich die Protagonisten befinden, wegzureißen, ist die Hydraulik der Müllpresse überhaupt stark genug, um die darin befindlichen Figuren zu zerquetschen etc. Bei von Figuren zu exekutierenden Fristen stellt sich dementsprechend die Frage, ob die jeweilige Figur überhaupt mächtig genug ist, um die Frist exekutieren zu können:

In *Phoenix* sagt Buchmacher Chicago (Tom Noonan) zu Protagonist Harry (Ray Liotta): "Du schuldest mir 16.000. Ich geb' dir 'ne Woche, dann mußt du alles gelöhnt haben." (0:26). Daraufhin schlagen die beiden Begleiter von Chicago Harry zusammen. Die Szene scheint zunächst zu unterstreichen, daß hier selbst Polizist Harry machtlos und damit an die genannte Frist gebunden ist. Doch bereits zwei Filmminuten später wird diese Annahme, die sich beim Rezipienten ergeben haben könnte (mir jedenfalls ging es so), relativiert: Ein Kollege schlägt Harry vor, Chicago einfach zu verhaften, da er doch schließlich ein illegaler Buchmacher sei (0:28) und in der darauffolgenden Szene schlägt ihm ein andere Kollege vor, Chicago einen "Denkzettel" zu verpassen (0:28). Harrys Position als Polizist scheint ihn also durchaus in die Lage zu versetzen, den die Frist hervorbringenden Zusammenhang ganz einfach aus der Welt zu schaffen, Chicago scheint doch nicht genug Macht zu besitzen, um seine Frist exekutieren zu können, der fristgebende Prozeß erscheint nun durchaus variabel. Harry lehnt die Vorschläge seiner Kollegen allerdings aus Gründen der Ehre ab (0:28). Dennoch läßt diese Relativierung die Bedeutung der Frist in den Hintergrund treten: Harry will seine Schulden zwar bezahlen, aber selbst wenn ihm das nicht gelingt, dürfte er als Polizist nicht wirklich etwas zu befürchten haben. Jedenfalls bleibt unklar, ob die durch Chicago gesetzte Frist für Harry eine ernstzunehmende Bedrohung darstellt.

Aus dem Umstand, daß Figuren (wie Menschen) alles mögliche behaupten oder androhen

können, damit aber keineswegs gesagt ist, daß sie auch zur Exekution ihrer Androhung imstande sind, ergibt sich bei von Figuren zu exekutierenden Fristen typischerweise die eigenartige Situation, daß einerseits das angebliche Ende der Frist exakt angekündigt wird (»ich gebe dir 8 Stunden«, »um 12 Uhr läuft die Frist ab« etc.), damit aber keineswegs gesagt ist, daß das Ende der Frist zum angekündigten Zeitpunkt auch tatsächlich eintreten wird.

Von Figuren zu exekutierende Fristen tendieren aber auch noch aus einem anderen Grund zu stärkerer Variabilität: Ihre Vollstreckung basiert im Gegensatz zu von Naturgewalten oder Maschinen hervorgebrachten Fristen auf der Willensstärke bzw. Konsequenz der sie exekutierenden Figuren, m.a.W.: Figuren können ihre Absichten jederzeit ändern. Hinsichtlich des Aspekts der Variabilität ergibt sich bei ihnen also auch die Frage, ob die Figur, die angedroht hat, eine Frist zu exekutieren, dies auch tatsächlich tun will bzw. wird.

Erpressungen sind ein typischer Fall von von Figuren gesetzten bzw. zu exekutierenden Fristen, bei denen dieser Aspekt dramaturgische Relevanz erhält. So versucht etwa Protagonist Robert Lewis (Ewan McGregor) im Film *Lebe lieber ungewöhnlich* (0:14) seinen ehemaligen Arbeitgeber mit vorgehaltener Pistole dazu zu zwingen, ihn wieder einzustellen: "Ich zähl' jetzt bis fünf - kommen Sie meiner Aufforderung nach oder Sie sind tot! - Eins - zwei - drei". Hier zögert Robert, der fristgebende Prozeß scheint also variabel, die die Frist exekutieren wollende Figur scheint nicht genug Konsequenz dafür zu haben. Konzernchef Naville beginnt zu grinsen, bei "vier" beginnt er sogar lauthals zu lachen, obwohl Robert den Hahn des Revolvers spannt, Robert macht einen eher verzweifelten Eindruck - das Interesse des Rezipienten dürfte nunmehr ganz und gar auf die Frage gelenkt sein, ob Robert bei "fünf" schießen wird oder nicht. Und insofern ist die Anordnung keine dramaturgisch relevante diegetische Frist (mehr), sondern »lediglich« eine Ankündigung. Die Auflösung der Situation erfolgt durch eine ironische Wendung: Die ebenfalls anwesende Tochter des Konzernchefs (Cameron Diaz) nimmt es Robert schließlich ab, "fünf" zu sagen. Dieser erschrickt dadurch und schießt Naville versehentlich ins Knie.

Der Umstand, daß zunächst nicht gesagt ist, daß die durch eine Figur gesetzte Frist auch exekutiert werden wird, daß es tatsächlich zu einer Aktualisierung des angedrohten Schadens kommen wird, führt typischerweise dazu, daß sich die betreffende Figur erst entsprechende Glaubwürdigkeit verschaffen muß:

Besonders virulent wird die Frage nach der Konsequenz des Erpressers im Fall von Entführungen bzw. Geiselnahmen, da der Erpresser mit einer Exekution der

typischerweise angedrohten Ermordung der Opfer sich ja die Grundlage für die Erpressung selbst entziehen würde. Dieser Umstand führt im Film *Kopfgeld* (1:22) dazu, daß Entführer Jimmy Shaker (Gary Sinise) nach mißglückten Übergabeversuchen des Lösegeldes, das er von Tom Mullen (Mel Gibson) für dessen Sohn erpressen will, beim Versuch, Mullen eine neue Frist zu setzen, scheitert. Shaker droht: "Wenn ich nicht in einer Stunde mein Geld kriege, ist der Junge tot." Doch Mullen antwortet:

> "Wenn ich meinen Sohn nicht bald zurückkriege, dann jagen Sie sich am besten gleich 'ne Kugel durch den Kopf. Wenn ich Sie nämlich erwische, dann nehm' ich mir verdammt viel Zeit. Sie werden sich wünschen, nie geboren worden zu sein, ich werde Ihren Kopf auf einem Pfahl durch die Straßen tragen!"

Durch diese Reaktion Mullens erhält die Anordnung eher den dramaturgischen Charakter einer >bloßen< Ankündigung (der Antwort auf die Frage, was Shaker nun tun wird) und weniger den der Frist, ob Mullen die Forderung noch rechtzeitig erfüllen wird, da Mullen explizit ausgeschlossen hat, dies überhaupt zu versuchen. Der Frage nach Shakers Konsequenz kommt dadurch entscheidende Bedeutung zu - ist die von Shaker gesetzte Frist tatsächlich variabel bzw. nichtig, da Shaker sich die Grundlage seiner Erpressung nicht selbst entziehen wird?

Ist der Rezipient allerdings davon überzeugt, daß Shaker seine Drohung wahr machen wird, er die Frist also für invariabel halten, dann erhält sie für ihn sehr wohl dramaturgische Relevanz, genauer gesagt ergibt sich dann Anlaß für eine »selbständige Lösungsvorsprungsfrist«[382] - die Frist würde sich aus der vom Rezipienten formulierten Wie-besser-Hypothese ergeben, daß Mullen »besser versuchen sollte, Shakers Forderung rechtzeitig zu erfüllen« und aus dem darauf basierenden Interesse daran, ob dies der Fall sein wird.

Im Film *Verhandlungssache* droht Geiselnehmer Danny Roman (Samuel L. Jackson), eine seiner Geiseln zu töten, falls der einzige Polizist, mit dem er zu verhandeln bereit ist, "nicht in 20 Minuten hier ist" (0:41). Er verweigert Verhandlungen über eine Verlängerung dieser Frist (0:44, 0:47) und bekräftigt das Ultimatum mehrmals durch explizite Informationen über die noch verbleibende Frist (0:47, 0:54: "Ihr habt noch 4 Minuten, um Sabian herzubringen, oder euch wird klar werden, wie verdammt ernst es mir ist."). Als eine der Geiseln, Commander Frost, der Roman gut kennt, sagt: "Danny, das willst du doch gar nicht" fragt ihn Roman: "Woher weißt du das? Wenn du denkst, daß ich Nate töten konnte, woher zum Teufel willst du wissen, daß ich das nicht will?" (0:57). Roman hat mehrere Geiseln, er würde sich also durch die Tötung einer Geisel seine Verhandlungsgrundlage nicht völlig entziehen. Trotz der entsprechenden Bekräftigungen

des Geiselnehmers, blieb für mich unklar, ob er seine Drohung tatsächlich wahr machen wird, falls seine Forderung nicht rechtzeitig erfüllt wird - und damit eine gewisse Variabilität dieser Frist gegeben, sodaß die Anordnung zumindest gleichermaßen den Charakter einer dramaturgisch relevanten Frist (»Wird Sabian noch rechtzeitig eintreffen?«) und einer >bloßen< Ankündigung (»Wird Roman die Geisel tatsächlich töten, falls dies nicht gelingt?«) hatte.

Im Film *Star Trek III* versucht ein Commander der Klingons eine Forderung innerhalb einer von ihm gesetzten Frist mithilfe von Geiseln durchzusetzen: Falls Kapitän Kirk und seine Mannschaft "sich nicht sofort ergeben", will er die drei Gefangenen die er hat "einen nach dem anderen exekutieren" lassen (1:04). Der Erpresser hat sich zuvor bereits als überaus aggressiv und kriegerisch präsentiert (vgl. 0:48). Der Rezipient hat also Anlaß anzunehmen, daß der Klingone seine Drohung wahr machen wird, die Frist für invariabel zu halten. Im Gegensatz zu dem Beispiel aus *Verhandlungssache* bestätigt der Erpresser hier jedoch seine Entschlossenheit, indem er, um "ein für alle Mal zu beweisen", daß er "nie leere Drohungen mache", befiehlt, einen der Gefangenen töten zu lassen (1:05). Als daraufhin Kirks Sohn getötet wird, wiederholt der Klingone seine Forderung: "Wir haben noch zwei Gefangene, Admiral. Sollen wir die etwa auch töten? - Übergeben Sie uns sofort Ihr Schiff!" (1:07). Eine mögliche Variabilität der betreffenden Frist aufgrund mangelnder Konsequenz Figur, die angedroht hat, sie zu exekutieren, ist damit wohl ausgeschlossen.

Durch Figuren gegen sich selbst zu exekutierende Fristen

Menschen und somit auch Figuren von Erzählungen können sich für ihre Ziele selbst Fristen setzen, sich z.B. vornehmen, etwas Bestimmtes bis zu einem bestimmten Zeitpunkt erreichen zu wollen und Selbstbestrafungen mit einem Versagen verknüpfen. So beschließen etwa die Hauptfiguren von *Wenn Lucy springt*, sich am Ende des laufenden Monats gemeinsam umzubringen, falls sie bis dahin nicht mit jemandem in einer "wundervollen intimen Beziehung mit ernsthaften Aussichten auf Familie stehen" (0:07). Im Sinne meiner Unterscheidung zwischen »von Figuren gesetzten« und »von Figuren zu exekutierenden Fristen«[383] handelt es sich hier genau genommen um eine Frist, die sich die Figuren selbst gesetzt haben und die auch von ihnen selbst zu exekutieren ist. Im Fall einer derartigen von Figuren sich selbst gesetzten und auch selbst zu exekutierenden Frist werden der fristgebende Prozeß und die fristgebundene Zielverfolgung durch die selbe Figur konstituiert. Die dramaturgische Besonderheit einer

382 Vgl. S.276ff.
383 Vgl. S.117.

derartigen Anordnung ergibt sich aus dem Umstand, daß die Frist durch jene Figur, die von ihr betroffen ist, jederzeit verlängert oder gar wieder aufgehoben werden kann. Durch Figuren gegen sich selbst zu exekutierende Fristen führen die dramaturgische Relevanz des Faktors »Wahrscheinlichkeit der Veränderbarkeit« oder »Variabilität« des fristgebenden Prozesses bzw. des Faktors »Glaubwürdigkeit der Figur, die die Frist exekutieren will« besonders deutlich vor Augen: Ob eine derartige Frist Spannung zu erzeugen vermag, dürfte in hohem Maß davon abhängen, ob der jeweilige Rezipient sie »ernst nimmt«, also tatsächlich annimmt, daß die betreffende Figur die selbstgesetzte Strafe im Fall eines nicht rechtzeitigen Erreichens des fristgebundenen Ziels anwenden wird, also etwa im Fall von *Wenn Lucy springt* annimmt, daß sich die beiden Figuren tatsächlich am Ende des Monats umbringen werden, wenn sie ihr Ziel nicht erreichen. Wenn der Rezipient nicht glaubt, daß die Figur die Konsequenz aus einem Nichterreichen des fristgebundenen Ziels tatsächlich ziehen wird, also nicht annimmt, daß der fristgebende Prozeß tatsächlich in der ursprünglich angekündigten Form ablaufen wird, dann besteht auch kein besonderer Anlaß zur Entstehung von Spannung im Sinne der Frage »kann das fristgebundene Ziel *rechtzeitig* erreicht werden« bzw. kein Anlaß für entsprechende Empathie. Zwar besteht dann immer noch ein Anlaß für ein Interesse daran, *ob* das Ziel erreicht wird, aber je unwahrscheinlicher eine tatsächliche Exekution der Frist ist, umso weniger wird dieses Interesse den Aspekt der Rechtzeitigkeit mit einschließen.

Bei »durch Figuren gegen sich selbst zu exekutierenden Fristen« wird noch stärker als bei anderen Arten von »von Figuren zu exekutierenden Fristen« immer auch Anlaß für ein Interesse daran gegeben, *ob* die Frist - im Fall eines Mißerfolgs bei der fristgebundenen Zielverfolgung - tatsächlich exekutiert werden wird, ob also die betreffende Frist überhaupt existiert. Da hier prinzipiell unklar ist, ob der potentielle Schaden im Fall eines Mißerfolgs überhaupt eintreten wird, handelt es sich stets um »unklare Fristen«.

Und wie bei allen anderen Varianten von von Figuren zu exekutierenden Fristen werden bei der Einschätzung der Wahrscheinlichkeit, ob die Frist tatsächlich exekutiert werden wird, Informationen über den Charakter der Figur, die sich die Frist gesetzt hat, eine wichtige Rolle spielen - gibt es Hinweise auf ein hohes Maß an konsequentem Verhalten oder handelt es sich eher um einen wankelmütigen Charakter. Im Fall von *Wenn Lucy springt* erschien mir die Wahrscheinlichkeit, daß die beiden - ansonsten recht lebensfrohen - Figuren sich tatsächlich am Ende des Monats umbringen könnten, eher gering. Im Lauf des Films allerdings erleidet Protagonist Joe eine schwere Enttäuschung in Liebesdingen (1:04-07) und sieht auch keine Möglichkeit mehr, die Frau zu gewinnen, die er nun als die Frau 'in seinem Herzen' erkannt hat, nämlich Lucy: "Ich hab's versaut"

(1:16). Ein Selbstmord Joes rückte für mich durchaus in den Bereich des Möglichen.

Konkrete Hinweise auf Variabilität durch die Erzählung

Abgesehen von Rückschlüssen auf eine mögliche Variabilität eines fristgebenden Prozesses, die der Rezipient bereits aus der Art dieses Prozesses ziehen kann, sind konkrete Hinweise auf seine Variabilität, die in der betreffenden Erzählung selbst gegeben werden, diesbezüglich von entscheidender Bedeutung. - Es können mehr oder weniger deutliche Hinweise darauf erfolgen, die dem Rezipienten dementsprechend einen mehr oder weniger starken Anlaß geben, auf eine Variabilität des Prozesses zu schließen.

Eine besondere Stellung nehmen diesbezüglich Anordnungen ein, bei denen die fristgebundene Zielverfolgung in dem Versuch besteht, den fristgebenden Prozeß zu verzögern oder gar anzuhalten. - Han Solos Versuch, die Müllpresse zu bremsen oder zu stoppen[384]; der Versuch, ein Auto rechtzeitig anzuhalten, bevor es jemanden überfährt; der Versuch, eine Hinrichtung noch hinauszuzögern etc. Bei solchen direkt gegen den fristgebenden Prozeß gerichteten fristgebundenen Zielverfolgungen wird die Frage nach einer möglichen Variabilität des fristgebenden Prozesses in der Erzählung zentral thematisiert.

Vor allem bei von Figuren zu exekutierenden Fristen kann diese Konstellation sogar zu einer Beeinträchtigung der dramaturgischen Relevanz der Frist führen: Z.B. kann eine Figur, die erpreßt wird, den Kampf gegen den Erpresser aufnehmen, anstatt zu versuchen, seine Forderungen rechtzeitig zu erfüllen, wie diese etwa bei der oben zitierten Szene in *Kopfgeld* (1:22)[385] der Fall ist: Anstatt auf die von Shaker gesetzte Frist einzugehen, setzt Mullen selbst eine - vage - Frist, setzt also Shakers Drohung eine eigene Drohung entgegen, nimmt den direkten Kampf (der Drohungen) mit ihm auf, sodaß sich für den Rezipienten nun nicht mehr die Frage stellt, ob etwas noch *rechtzeitig* erreicht werden kann[386], sondern wer diesen Kampf gewinnt, wodurch in dramaturgischer Hinsicht aus der Frist eine >bloße< Ankündigung wird.

Undeutliche Fristen, Teil 3: Umfang der Frist *und* potentieller Schaden unklar

Im Film *Blade* geht der Titelheld in den Laden eines Freundes und nimmt ein Fläschchen in Empfang, dabei sagt er: "Whistler sagt, ich werde allmählich resistent gegen das Serum." Der Freund entgegnet bloß: "Ja, ich hab' sowas befürchtet." (0:21). Etwas später

384 *Krieg der Sterne*, 1:18, vgl. Abb. 40 bzw. S.226 meiner Arbeit.
385 Vgl. S.163.
386 Mit der oben beschriebenen Ausnahme - vgl. S.163.

mischt jener Whistler den Inhalts des Fläschchens mit einer anderen Flüssigkeit, sagt: "Es ist eine höhere Dosis, es sind jetzt über 50 Milligramm, da wird's langsam gefährlich." (0:24) und injiziert Blade das Gemisch. Blade braucht also offensichtlich regelmäßig eine Medizin und er droht dagegen resistent zu werden. Doch es ist völlig unklar, was passiert, wenn er 'gegen das Serum resistent' wird, worin also der potentielle Schaden besteht und wie lange das noch dauern könnte. Letztere Unklarheit ist in dramaturgischer Hinsicht allerdings zweitrangig: Selbst wenn der Umfang der Frist bekannt wäre, Whistler z.B. sagen würde: »In zwei Monaten wirst du gegen das Serum resistent sein«, wäre der dramaturgische Charakter der Anordnung immer noch eher der einer >bloßen< Ankündigung denn einer Frist bzw. der Rezipient würde dadurch wohl vor allem Anlaß für ein Interesse daran erhalten, was denn dann, in zwei Monaten geschehen wird.

Im Spielfilm *Im Augenblick des Todes* (0:24) stiehlt der Protagonist ein Mittel, das er sich selbst verabreichen will, aus einem Labor. Als er das Labor verläßt, zeigt die Kamera eine Laborratte, der das Mittel bereits früher verabreicht wurde und die nun offensichtlich daran gestorben ist. Es wird also die Drohung formuliert, daß der Protagonist ebenso - einige Zeit nachdem er sich das Mittel verabreicht hat - daran sterben könnte, daß er also mit der Selbstverabreichung des Mittels eine lebensbedrohliche Frist für sich in Gang setzt. Insofern würde dem Rezipienten also Anlaß gegeben für ein Interesse an der Frage, ob eine Einnahme des Mittels noch rechtzeitig verhindert werden kann, also für die Produktion fristspezifischer Spannung. Allerdings ist ungewiß, ob dem Protagonisten das Mittel ebenso schaden wird wie der Ratte - schließlich ist er ein Mensch und keine Ratte. Es ist also unklar, ob ihm dieser Schaden überhaupt droht, *wie* potentiell dieser Schaden überhaupt ist, und es ist unklar, wie lange diese Frist, falls sie ihm überhaupt droht, dauert. Im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel wird hier allerdings das mögliche Ausmaß des potentiellen Schadens und der Umfang der Frist angedeutet: der Protagonist könnte - allein auf der Grundlage der diegetischen Zusammenhänge beurteilt - u.U. sogar sterben; in Zusammenschau mit dem Wissen über den Schematismus populärer Filme, das die meisten Rezipienten besitzen dürften, erscheint sein Tod an dieser frühen Stelle im Film allerdings unwahrscheinlich. Und der Umfang der Frist dürfte sich in der Größenordnung von einem oder mehreren Tagen bewegen. Dementsprechend scheint mir diese Anordnung dem Rezipienten schon etwas stärkeren Anlaß als die zuvor beschriebene für ein Interesse an Frage zu geben, ob eine Aktualisierung des - womöglich gegebenen - potentiellen Schadens - noch rechtzeitig verhindert werden kann. In Zusammenschau mit dem Umstand, daß ein so früher Tod des Protagonisten unwahrscheinlich ist, scheint mir jedoch auch diese Anordnung vor allem Anlaß für ein Interesse daran zu geben, ob hier überhaupt ein potentieller Schaden gegeben ist bzw. welcher, was also passieren wird, wenn der Protagonist das Mittel einnimmt. Insofern

würde es sich also auch hier eher um eine >bloße< Ankündigung handeln.

Überhaupt ist es naheliegend, daß sich im Zuge der Erzählung von Erkrankungen von Figuren undeutliche Fristen ergeben - aufgrund von Unklarheiten bezüglich des Schadens, der durch sie hervorgerufen werden könnte und/oder bezüglich des Umfangs der betreffenden Frist: Krankheiten können mehr oder weniger schlimmer Folgen haben und mehr oder weniger lang dauern. Ist die betreffende Krankheit dem Rezipienten also nicht bekannt, ergibt sich aus der bloßen Erzählung von Krankheitssymptomen also leicht die vage Andeutung einer Frist: der erkrankte Figur könnte womöglich einen ernsthaften Schaden erleiden, falls ihr nicht rasch genug geholfen wird. So findet etwa Mike in *E.T.: Der Außerirdische* eines Tages die Titelfigur ganz bleich und stöhnend in einem Bach liegend (1:11). Und sein Bruder Elliot, der eine Art symbiotischer Beziehung zu E.T. unterhält, sagt über sich und E.T.: "Wir sind krank - ich glaube, wir sterben." (1:13). Es wird also die Möglichkeit angedeutet, daß E.T. und Elliot bald sterben könnten, falls ihnen nicht rechtzeitig geholfen wird. Aber Elliot dürfte E.T.s Krankheit ebenso unbekannt sein wie dem Rezipienten, sodaß neben dem Umfang der durch die Krankheit konstituierten Frist auch unklar bleibt, ob überhaupt eine solche existiert.

Sind der Umfang einer Frist und der Schaden, der an ihrem Ende entstehen könnte, unbekannt und wird im betreffenden Zusammenhang aber dennoch von einer auf diese Frist bezogenen Zielverfolgung erzählt, so ergibt sich eine Erzählung von bloßem Zeitdruck[387].

5.4 Erinnerung an den potentiellen Schaden

Neben der Erinnerung daran, daß die diegetische Zeit weiter verstreicht, mithin das Ende der Frist immer näher rückt und der Information über den noch verbleibenden Umfang derselben muß der Rezipient zwecks Aufrechterhaltung der dramaturgischen Relevanz der Frist vor allem an den potentiellen Schaden erinnert werden bzw. erhalten die ersten beiden Funktionen erst und nur durch die zuletzt genannte dramaturgische Relevanz: Dem Verstreichen der diegetischen Zeit kommt deshalb besondere Bedeutung zu, *weil* zu einem bestimmten späteren Zeitpunkt ein bestimmter Schaden einzutreten droht und der Umfang des Zeitraums bis dorthin ist ebenfalls nur aus diesem Grund so interessant. Jede Erinnerung daran, daß das Ende der Frist immer näher rückt und jede Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist ist also zugleich immer auch eine - mehr oder weniger direkte - Erinnerung an den potentiellen Schaden. Ich möchte diesen Faktor hier jedoch isoliert betrachten, um auch in bezug auf ihn verschiedene

Vermittlungsvarianten differenzieren zu können. - Ausgehend von der Feststellung, daß der Schaden, der an ihrem Ende einzutreten droht, ein grundlegender Faktor der dramaturgischen Relevanz einer diegetischen Frist ist[388], stellt sich die Frage, mit welchen narrativen Mitteln dem Rezipienten dieser Schaden (am besten) vor (die geistigen) Augen geführt werden kann.

Bei einer solchen narrativen Bezugnahme auf den potentiellen Schaden handelt es sich zwangsläufig um eine Vorausdeutung - eine Ausweisung des Schadens als Möglichkeit, die eintreten könnte oder wird, wenn nicht entsprechende Gegenmaßnahmen gesetzt werden, impliziert, daß er noch nicht eingetreten ist.[389]

Direkte Vorausdeutungen auf den potentiellen Schaden

Am besten kann auf den Schaden, der am Ende der Frist einzutreten droht, sicherlich verwiesen werden, indem direkt und möglichst deutlich von ihm erzählt wird. In einem Film könnte etwa die Katastrophe, die am Ende der Frist einzutreten droht, bereits vorab gezeigt und dann in der Erzählung wieder zum aktuellen Geschehen zurückgekehrt werden. Deutlicher kann dem Rezipienten der potentielle Schaden wohl nicht vor Augen geführt werden - nämlich als gleichsam bereits aktueller. Doch genau darin liegt auch die Problematik der Anwendung dieses Mittels: Es ist schwierig, dem Rezipienten zugleich zu vermitteln, daß es sich hier lediglich um die Darstellung des *potentiellen* Schadens handelt, also die Vorausdeutung als "zukunftsungewiß"[390] zu kennzeichnen. Selbst wenn man z.B. versuchen würde, das Gezeigte deutlich als eine Vision einer Figur zu identifizieren, wäre noch immer nicht klar, ob die betreffende Figur in die Zukunft blicken kann oder ob lediglich eine Befürchtung dargestellt wird. Und diese Differenz ist von großer dramaturgischer Bedeutung: Geht der Rezipient davon aus, daß er hier die Zukunft sieht, dann wird er dementsprechend keinen Anlaß mehr für ein Interesse an der Frage, ob x noch erreicht werden kann bevor y eintritt, sehen. - Er hat ja bereits erfahren, daß >es sich nicht mehr ausgeht<. (Allerdings könnte er sich immer noch dafür interessieren, wie die Figuren sich in bezug auf die Frist verhalten). Nimmt der Rezipient jedoch an, daß hier bloß die Befürchtungen einer Figur gezeigt werden, bleibt dieser Anlaß weiter bestehen. Im Fall einer verbalsprachlich vermittelten Erzählung stellt sich dieses Problem nicht: Die Schilderung eines Schadens, der einzutreten droht, kann mühelos als die Befürchtung einer Figur, als eine >bloße< Vorausdeutung (im Gegensatz zu einer Vorwegnahme) gekennzeichnet werden - oder auch, wie etwa in Tom Clancys

---

387 Vgl. S.84ff u. S.236.
388 Vgl. S.92.
389 Vgl. S.107.

Roman *Das Echo aller Furcht*, als Hoffnung jener Figur, die den potentiellen Schaden hervorzubringen trachtet:

> "Auf dem Rückweg stellte Bock seine eigenen Berechnungen an. Laut Fromm sollte die Sprengleistung der Bombe mehr als vierhundertfünfzigtausend Tonnen TNT entsprechen; da er immer vorsichtig schätzte, ging er sicherheitshalber von 400 000 aus. Das Stadion und alle Menschen, die sich darin aufhielten, würden also verdampfen. Halt, korrigierte er sich, nicht ganz. Diese Bombe war keine Wunderwaffe, sondern nur ein großer Sprengsatz. Es war damit zu rechnen, daß das Stadion völlig zerstört wurde und daß die Trümmer vielleicht Tausende von Metern weit flogen. Der Boden am Detonationspunkt würde pulverisiert werden; Staub, an dem strahlende Partikel hafteten, wurde dann vom Feuerball hoch in die Luft gerissen. Die Detonation der Bombe am Boden würde den Fallout maximieren und zum größten Teil in Windrichtung bis zu dreißig Kilometern von der Stadt entfernt niedergehen lassen. Den Rest mochten die Winde dann bis Chicago, St. Louis oder gar Washington tragen. Wie viele Opfer würde das fordern?
> Gute Frage. Er rechnete mit 200 000 Toten durch Druck- und Hitzeeinwirkung und weiteren fünfzig- bis hunderttausend, die an der Strahlung oder an Krebskrankheiten, die sich erst nach Jahren entwickelten, sterben würden."[391]

Auch in einem Film kann eine verbalsprachliche Beschreibung des potentiellen Schadens erfolgen. In Anbetracht der oben vorgetragenen Bedenken wäre dies sogar die bessere Variante einer diesbezüglichen Vorausdeutung. - Indem man z.B. eine Figur den potentiellen Schaden beschreiben läßt kann dieser dem Rezipienten ebenfalls relativ deutlich vor Augen geführt werden. So fragt z.B. in dem Film *Armageddon* (0:10f), der von dem Versuch erzählt, den Einschlag eines riesigen Asteroiden auf der Erde zu verhindern, der Präsident der USA: "Was ist dieses Ding", ein NASA-Mitarbeiter antwortet ihm: "Das ist ein Asteroid, Sir." - "Um welche Größenordnung geht es da?" - [...] "etwa die Größe von Texas" [...] - "Mit welchem Schaden müßten wir rechnen?" - "[...] Totalschaden, Sir. Das bezeichnen wir als globalen Killer - das Ende der Menschheit. Es kommt nicht drauf an, wo er einschlägt, da würde nichts überleben, nicht mal Bakterien."

Indirekte Vorausdeutungen auf den potentiellen Schaden

Erzählung von vergleichbaren Schadensfällen

Die Wirkung der vorhin zitierten verbalsprachlichen Beschreibung des potentiellen Schadens in *Armageddon* dürfte sich vor allem in Zusammenhang mit der ersten Szene des Films ergeben: Dort wird von einem vergleichbaren Schadensfall wie dem nun drohenden visuell wie verbalsprachlich durch ein voice over erzählt:

---

390 Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S.175ff.
391 Clancy, *Das Echo aller Furcht*, S.402f (Kapitel 22).

ABB. 18: ARMAGEDDON, 0:01: "DIES IST DIE ERDE ZU DER ZEIT, ALS DIE DINOSAURIER DURCH DIE ÜPPIGEN WÄLDER DIESES FRUCHTBAREN PLANETEN STREIFTEN. EIN FELSBROCKEN VON KNAPP 10 KM DURCHMESSER SETZTE DEM EIN ENDE. SEIN AUFPRALL SETZTE DIE ENERGIE VON 10.000 ATOMBOMBEN FREI. EINE BILLION TONNEN STAUB WURDE IN DIE ATMOSPHÄRE GESCHLEUDERT UND WURDE ZU EINEM ALLES ERSTICKENDEN MANTEL, DEN AUCH DIE SONNENSTRAHLEN ÜBER 1000 JAHRE HINWEG NICHT ZU DURCHDRINGEN VERMOCHTEN. ES IST EINMAL GESCHEHEN, ES WIRD WIEDER GESCHEHEN. DIE FRAGE IST NUR - WANN?" (0:00F)

Der Schaden, der durch den Einschlag des Asteroiden auf der Erde droht, wird also gleich zu Beginn des Films durch die Erzählung von einem angeblich historischen Schadensfall vor Augen und Ohren geführt. Es handelt sich also klar um eine zukunftsungewisse Vorausdeutung und keine Vorausblende, die aber dennoch eine - indirekte und annähernde - Visualisierung des potentiellen Schadens erlaubt. Allerdings müßte eine derartige Vermittlung des potentiellen Schadens nicht unbedingt mithilfe einer Erzählung von einem vergleichbaren Schadens erfolgen, um sicherzustellen, daß die Darstellung nicht als eine Vorausblende aufgefaßt wird. Die Computersimulation könnte sich auch direkt auf den nun in der Diegese drohenden Schaden beziehen, etwa von einem Wissenschaftler der NASA angefertigt worden sein und nun vorgeführt werden - es wäre immer noch klar, daß es sich um eine Simulation, mithin um eine zukunftsungewisse Vorausdeutung und nicht eine Vorausblende handelt. Von dramaturgischem Interesse ist in diesem Zusammenhang jedoch auch, daß mit der Schilderung des historisch angeblich verbürgten vergleichbaren Schadensfalls zugleich auf die Realität (des Rezipienten) angespielt wird - 'es ist einmal - wirklich -geschehen', es könnte wieder - wirklich - geschehen. Diese Andeutung scheint mir ein Potential zur Erhöhung des Interesses des Rezipienten an der Erzählung zu bergen.

In *Armageddon* findet sich auch noch eine weitere Variante der Veranschaulichung des potentiellen Schadens mithilfe einer Erzählung von - im weitesten Sinn - vergleichbaren Schadensfällen: Es treten Vorboten der drohenden Katastrophe auf - Manhattan (0:06-09) und Schanghai (0:54) werden von Meteoriten getroffen:

ABB. 19: *ARMAGEDDON*, 0:09: METEORITENEINSCHLÄGE IN MANHATTAN ALS VORBOTEN UND ZWECKS VERMITTLUNG EINER ERSTEN AHNUNG VON DEM VIEL GRÖßEREN DROHENDEN SCHADEN.

Diese Vorboten vermitteln eine leise Ahnung von der drohenden größeren Katastrophe, vor allem in Verbindung mit Dan Trumans (Billy Bob Thornton) kurz darauf erfolgender Erläuterung des potentiellen Schadens: Kurz nachdem er in der Videokonferenz mit dem Präsidenten erklärt hat, daß der auf die Erde zurasende Asteroid "etwa die Größe von Texas" hat, wird er von General Kimsey gefragt: "Und diese Dinger heute morgen?" - Truman: "Ach, das waren Peanuts, so in der Größe eines Basketballs oder eines Volkswagens, so in der Größenordnung" (0:10).

In *Lola rennt* erläutert Manni die Bedrohung in Zusammenhang mit der Frist, die ihm noch bleibt, um das Geld, das er verloren hat, wiederzubeschaffen: Er erzählt seiner Freundin Lola, was sein Auftraggeber Ronni tun wird, falls er die Frist nicht einhalten kann: "der bringt mich um" (0:07). Und zur Untermauerung seiner Behauptung wird in einer kurzen Rückblende Ronnis Brutalität und Unerbittlichkeit demonstriert (0:08).

Erzählung vom fristgebenden Prozeß

Eine weitere wichtige Möglichkeit der Vorausdeutung auf den potentiellen Schaden besteht naheliegenderweise in der Erzählung von jenem Vorgang, der diesen Schaden hervorzubringen droht und aus dem sich daher die Frist ergibt.

Gegenüber den bereits erwähnten Formen der Vorausdeutung auf den potentiellen Schaden hat diese Variante zwar den Nachteil, lediglich ein indirekterer Hinweis auf denselben zu sein, andererseits können damit aber zugleich auch andere narrative Funktionen erfüllt werden: Die chronologische Erzählung von den diegetischen Ereignissen kann vorangetrieben, über den Umfang der (noch verbleibenden) Frist informiert und dabei zugleich die Erinnerung an den potentiellen Schaden aufrecht erhalten werden, während die zuvor erwähnten Vorausdeutungen lediglich immer wieder wiederholt werden könnten, ohne daß damit zugleich die Erzählung >vorangetrieben<

würde.

Prinzipiell kann jede Art der Erzählung vom fristgebenden Prozeß als ein Verweis auf den potentiellen Schaden betrachtet werden - wie bereits erwähnt, erhält dieser ja erst in Verbindung mit dem Wissen des Rezipienten um den potentiellen Schaden seine eigentliche dramaturgische Bedeutung. Jeder wie auch immer geartete direkte oder indirekte Verweis auf den fristgebenden Prozeß, sei es eine »explizite Zeitangabe«, die Erzählung von der an die Frist gebundenen Zielverfolgung oder der simple Hinweis einer Figur darauf, daß »die Zeit drängt«, vermögen den Rezipienten an den potentiellen Schaden zu erinnern.

Bei den Erzählungen vom fristgebenden Prozeß selbst können, je nachdem, wie deutlich der damit gegebene Hinweis auf den potentiellen Schaden ausfällt, verschiedene Arten von Prozessen differenziert werden:

Räumliche (und zeitliche) Annäherung der Bedrohung

Der fristgebende Prozeß kann, wie weiter oben bereits differenziert und durch Beispiele erläutert[392], im räumlichen Herannahen der Bedrohung bestehen - herabfallende Gegenstände, heranrasende Züge etc. Die Gefahr rückt nicht nur zeitlich, wie das bei einer Frist prinzipiell der Fall ist, näher, sondern auch räumlich bzw. rückt sie eigentlich sogar zeitlich näher *indem* sie räumlich näherkommt, die räumliche Annäherung konstituiert und bestimmt die zeitliche. Diese Art von fristgebendem Prozeß bietet vor allem für den Film den Vorteil, daß das Näherrücken der Gefahr visuell eindrücklich gezeigt werden kann.

ABB. 20: *KÖNIG DER LÖWEN*, 0:31: DEUTLICHER HINWEIS AUF DEN POTENTIELLEN SCHADEN DURCH DIREKTE DARSTELLUNG DES FRISTGEBENDEN PROZESSES: SIMBA AUF DER FLUCHT VOR DER STAMPEDE.

392 Vgl. S.115.

Wie die Abbildung vor Augen führt, fällt auch jede Art von Verfolgung in diese Kategorie von fristgebenden Prozessen.[393] Allerdings könnte dabei nochmals differenziert werden zwischen Verfolgungs- bzw. Fluchtsituationen, bei den der Schaden eintreten wird, sobald der Flüchtende eingeholt wurde, wie in Simbas Fall, und solchen, bei denen sich der potentielle Schaden erst mittelbar daraus ergeben wird:

ABB. 21: *MORD IM WEIßEN HAUS*, 0:44: NINA DROHT BEIM ENTWENDEN EINES BEWEISMITTELS ENTDECKT ZU WERDEN.

Auch in anderen nicht-transitorischen (audio-)visuellen Medien ist der Vorteil, den fristgebende Prozesse, die in einer räumlichen Annäherung der Gefahr bestehen, hinsichtlich der Erinnerung an den potentiellen Schaden bieten, von Relevanz (Bild, Comic, Computerspiel), wie das (Stand-)Bild aus *König der Löwen* bereits vor Augen führt, in dem die räumliche Annäherung einer Gefahr immer noch, obwohl es sich also bloß um ein (stehendes) Bild handelt, erkennbar ist. Am Theater sind derartige Prozesse aufgrund der bühnentechnischen Möglichkeiten nur mit großen Einschränkungen direkt darstellbar.

In nicht mimetisch verfahrenden Medien hingegen, etwa in der Literatur, dürfte dieser Vorteil kaum zum Tragen kommen, da dort lediglich Vorstellungen von der Annäherung mithilfe abstrakter Zeichen beim Rezipienten evoziert werden können. Tan behauptet, daß dieser Unterschied auch Auswirkungen hinsichtlich der emotionalen Reaktionen des Rezipienten hat: "Film has a distinct advantage when spatiotemporal aspects of the stimulus are major causes of emotion. The sight of a giant spider in a film evokes more fear than do the words `giant spider' in a written narrative."[394]

393 Zur dramaturgischen Bedeutung von Fristen in Verfolgungsjagden vgl. S.187ff.
394 Tan, "Film-Induced Affect as a Witness Emotion", S.12.

>Bloße< zeitliche Annäherung der Bedrohung

Eine von derartigen fristgebenden Prozessen logisch zu unterscheidende Variante wären fristgebende Prozesse, die >bloß< in einer zeitlichen Annäherung der Gefahr bestehen. Zwar muß der Zusammenhang mit dem Schaden, den der Prozeß hervorzurufen droht, hier nicht unbedingt geringer sein. - Ein entsprechendes Beispiel wäre etwa Spocks rapider Alterungsprozeß in *Star Trek III* (z.B. 1:15) - der fristgebende Prozeß ist hier visuell eindrücklich darstellbar und führt den potentiellen Schaden relativ direkt vor Augen, obwohl er nicht in einer räumlichen Annäherung besteht. In vielen Fällen jedoch kann das Herannahen der Gefahr bei fristgebenden Prozessen, die >bloß< in deren zeitlicher Annäherung bestehen, nicht durch ein simples Zeigen des Vorgangs visualisiert werden, ein typisches Beispiel dafür wären Anordnungen mit Zeitbomben - der potentielle Schaden ist hier anhand des Prozesses nicht erkennbar, der Uhrwerk bzw. die Anzeige der Uhr, die die Frist bestimmt, stehen in keinem unmittelbaren sinnlichen Zusammenhang mit dem Näherkommen der Gefahr. Die Einsicht, daß das Laufen der Uhr die bedeutet, erfordert vielmehr einen geistigen Übersetzungsvorgang, rationales Verstehen - man muß wissen, daß die Uhr einen Zünder auslösen wird, der einen Sprengstoff zur Detonation bringen wird, die eine Zerstörung verursachen wird.

6. Fristgebundene Zielverfolgung bzw. fristgebundener Prozeß

Gesteigerter Anlaß zur Spannungsproduktion durch fristgebundene Zielverfolgung

Aus meinen Erörterungen in Zusammenhang mit dem Versuch, eine möglichst allgemeine, filmanalytisch anwendbare Definition für eine dramaturgisch relevante Frist zu finden, ging bereits hervor, daß die Erzählung von einer an diese Frist gebundenen Zielverfolgung keine notwendige Voraussetzung dafür ist.[395] - Auch die Ankündigung des möglichen Eintretens eines Schadens für eine bestimmte Figur zu einem bestimmten späteren diegetischen Zeitpunkt (in der chronologischen Erzählung) allein gibt dem Rezipienten bereits Anlaß für die Produktion von Spannung im Sinne der Frage »Kann x noch erreicht werden, bevor y geschieht?« bzw. genauer: »Kann eine Aktualisierung dieses - noch - potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?«. Mit anderen Worten: allein die Erzählung von einem fristgebenden Prozeß, der einen Schaden für eine bestimmte Figur hervorzubringen droht, reicht für das Zustandekommen einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist.

Es gibt dementsprechend auch Wissensvorsprungsfristen, bei denen von keiner fristgebundenen Zielverfolgung erzählt wird, weil die von der Frist bedrohten Figuren bzw. andere, die als potentielle Retter auftreten könnten, nicht von der Bedrohung wissen (vgl. etwa die von Hitchcock beschriebene Situation mit der Zeitbombe unter dem Tisch, von der die am Tisch sitzenden Figuren nichts wissen[396]). Und es sind auch Situationen vorstellbar, in denen eine Figur weiß, daß sie oder eine andere Figur durch eine Frist bedroht wird und dieser Bedrohung auch entkommen möchte bzw. die andere Figur retten möchte, aber dennoch kein an diese Frist gebundenes Ziel verfolgt, einfach weil sie dazu nicht in der Lage ist.

So könnte das Opfer z.B. gefesselt in einem Verließ sitzen, neben ihm eine tickende Zeitbombe, es aber keine Möglichkeit haben, irgend etwas dagegen zu unternehmen. Auch hier erhält der Rezipient einen gewissen Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage, ob eine Aktualisierung des - noch - potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann. Allerdings unterscheidet sich diese Anordnung in dramaturgischer Hinsicht doch wesentlich von einer, in der etwa in Parallelmontage von Suchtrupps erzählt wird, die von der Zeitbombe wissen und das Opfer noch rechtzeitig zu

---

395 Vgl. S.53ff.

finden versuchen. Auch die von Hitchcock beschriebene Situation könnte in dieser Art um eine fristgebundene Zielverfolgung erweitert werden: die Darstellung der am Tisch sitzenden Figuren und ihrer 'ganz gewöhnlichen Unterhaltung' könnte unterbrochen werden durch Szenen, in denen andere Figuren von der Bombe erfahren und nun dorthin eilen, um die bedrohten Figuren rechtzeitig zu retten.

Hier erhält der Rezipient durch die Erzählung von einer fristgebundenen Zielverfolgung konkreten und daher auch viel stärkeren Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »ob eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann«. Er erhält Anlaß für ein Interesse an der *konkreten* Frage, ob die Suchtrupps das Opfer noch rechtzeitig finden werden bzw. die bedrohten Figuren noch rechtzeitig vor der Bombe gewarnt werden. Und durch eine parallele Erzählung von den beiden Prozessen, dem Ablaufen des Countdowns an der Zeitbombe und der Suche nach dem Opfer, erhält dieses Interesse immer wieder neue Nahrung, der Rezipient erhält Anlaß für eine jeweilige Neuformulierung der Frage »geht sich das noch aus?« bzw. entsprechender Ob-Hypothesen: "The device of the deadline asks the viewer to construct forward-aiming, all-or-nothing causal hypotheses: either the protagonist will achieve the goal in time or he will not."[397] Zwar erhält der Rezipient auch durch eine Erzählung von einem für eine Figur bedrohlichen fristgebenden Prozeß allein immer wieder neuen Anlaß zur Produktion von Ob-Spannung und zur Neuformulierung entsprechender Ob-Hypothesen[398] - durch die sukzessive Verringerung der Frist werden die Hypothesen darüber, ob sich überhaupt noch irgendeine Art der Rettung ausgehen kann, immer negativer werden. In Kombination mit der Erzählung von einer fristgebundenen Zielverfolgung ist der Anlaß zur Formulierung derartiger Hypothesen und zur Produktion entsprechender Spannung jedoch weitaus konkreter.

In diesem Sinne kann festgehalten werden: Dramaturgisch relevante diegetische Fristen setzen zwar prinzipiell nur zwei narrative Elemente voraus, nämlich die Erzählung von einer Frist bzw. einem fristgebenden Prozeß und dem Schaden, der durch ihn für bestimmte Figuren hervorgebracht zu werden droht, aber die zusätzliche Erzählung von Versuchen, das Eintreten dieses Schadens zu verhindern, erhöht das Ob-Spannungspotential. - Womit wir in gewisser Weise wieder bei meinem »ersten Vorschlag« für eine erzählanalytisch anwendbare Definition wären: Eine dramaturgisch *besonders* relevante diegetische Frist dürfte dann gegeben sein, "wenn von Figuren erzählt wird, die versuchen, ein bestimmtes Ziel bis zu einem bestimmten Zeitpunkt zu

---

396 Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.
397 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.165.
398 Vgl. S.120.

erreichen".[399] Wobei die Figuren, die von dem potentiellen Schaden bedroht werden und jene, die seine Aktualisierung zu verhindern versuchen, identisch sein können aber nicht müssen. Hinsichtlich der Frage nach den Möglichkeiten zur Erhöhung des Ob-Spannungspotentials ist also eigentlich zwischen drei grundlegenden narrativen Faktoren zu unterscheiden:

- Figur, der der potentielle Schaden droht
- Fristgebender Prozeß, der den Schaden hervorzubringen droht
- Fristgebundene Zielverfolgung

Die ersten beiden Faktoren sind notwendig für die Konstitution einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist, der dritte nicht, doch mit ihm kann das Spannungspotential der Erzählung von der Frist erhöht werden. Wird lediglich von einer hektischen Zielverfolgung erzählt, sodaß offensichtlich wird, daß sie an eine Frist gebunden ist, nicht aber von dem Grund dafür, also dem fristgebenden Prozeß und dem Schaden, den er hervorzubringen droht, so ist die Anordnung lediglich als »Erzählung von Zeitdruck« klassifizierbar. Der Rezipient kann sich die für eine dramaturgisch relevante Frist charakteristische Frage »kann das Ziel erreicht werden bevor ...?« nicht stellen bzw. die ihr entsprechende Spannung nicht empfinden. Das Informationsdefizit, das für den Rezipienten gegenüber den unter Zeitdruck das Ziel verfolgenden Figuren bei einer derartigen Anordnung typischerweise besteht, gibt ihm vielmehr Anlaß zur Frage: »*Warum* die Hektik?«, »Besteht eine Frist und wenn ja: welche?«. Das Interesse des Rezipienten würde sich also genau auf die nicht gegebenen Informationen über den fristgebenden Prozeß beziehen und nicht auf den Aspekt der Rechtzeitigkeit.[400]

Den drei Faktoren entspricht die Dreiheit der "erzählerischen Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[401], die Rother als typisch für die "Last Minute Rescue" erachtet[402]. Sie sind übrigens auch in den "Elements : an Unfortunate, a Threatener, a Rescuer" wiederzufinden, die George Polti für die 'zweite dramatische Situation' "Deliverance"[403] aufzählt.

"The syuzhet represents the order, frequency, and duration of fabula events in ways which bring out the salient causal relations. This process is especially evident in [...] the deadline."[404] - David Bordwell läßt sich nicht näher darüber aus, inwieweit dieser Aspekt

---

399 Vgl. S.51f.
400 Vgl. dazu S.84 u. S.168.
401 Rother, *Sachlexikon Film*, S.186.
402 Ausführlicheres zum Begriff »Last minute rescue« ab S.293.
403 Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, S.17.
404 Bordwell, "Classical Hollywood Cinema", S.19 bzw. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*,

des "klassischen Hollywoodkinos" gerade bei Deadlines, also diegetischen Fristen 'especially evident' ist, aber ausgehend von meinen bisherigen Erörterungen ist dieser Schluß leicht zu ziehen: Die 'salient causal relation' besteht bei einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist darin, daß etwas für bestimmte Figuren Schlimmes zu einem bestimmten Zeitpunkt geschehen wird, wenn nicht bis dahin ein bestimmtes Ziel erreicht wird. Also aus einer in der Diegese »jetzt« gegebenen Ursache ergibt sich die Ankündigung einer zu einem bestimmten späteren Zeitpunkt potentiell eintretenden Wirkung - die Ursache »ablaufender Zeitzünder an einer Bombe« wird zur Explosion der Bombe nach Ablauf des Countdowns führen. Und diese Wirkung wird ihrerseits zur Ursache für eine weitere potentielle Wirkung werden, nämlich das Figuren getötet werden. Wissen diese (oder auch andere) Figuren davon, dann wird diese potentielle Wirkung zur Ursache für Zielverfolgungen werden, die darauf hinauslaufen, diese potentielle Wirkung nicht zu einer aktuellen werden zu lassen. Im Sinne des Erzählziels, die 'salient causal relations' deutlich werden zu lassen, müßte sich die Auswahl aus dem 'fabula'-Material, die bei der Konstruktion des 'syuzhet' getroffen wird, also auf die entsprechenden Faktoren konzentrieren: Die Ankündigung des potentiellen Ereignisses (»fristgebender Prozeß«), die Information über die davon ausgehende Bedrohung (»potentieller Schaden«) und ggf. die Erzählung von der Wirkung, die diese Bedrohung bei Figuren, die davon wissen, hervorruft (»fristgebundene Zielverfolgung«).

Auch die ggf. vorhandenen empathischen Empfindungen des Rezipienten dürften durch die An- bzw. Abwesenheit einer fristgebundenen Zielverfolgung im Zuge der Erzählung von der Frist beeinflußt werden: Ist - wie in dem oben konstruierten Beispiel mit der in einem Verließ gefangenen Figur - keine solche vorhanden, dann dürfte eine ggf. vom Rezipienten empfundene Empathie eher die Form von Angst um sie haben, kommt eine entsprechende fristgebundene Zielverfolgung hinzu, gibt es konkreten Anlaß zur Empfindung von Hoffnung, daß sie noch rechtzeitig gerettet werden könnte.

Die Wie-Spannung, zu der die Erzählung von einer Frist typischerweise Anlaß gibt, bezieht sich darauf, *wie* eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann. Im Prinzip erhält also der Rezipient durch die Erzählung von einer fristgebundenen Zielverfolgung nicht Anlaß zur *Produktion* derartiger Spannung, diese wird dadurch vielmehr *gelöst*. Gleiches gilt für die Produktion von Wie-Hypothesen. Im Verlauf der Erzählung könnte allerdings zunächst nur exponiert werden, daß ein an die Frist gebundenes Ziel verfolgt wird, aber noch nicht, worin genau dieses besteht. Durch eine derartige Anordnung und solange die konkrete Art der Zielverfolgung

---

S.157.

nicht enthüllt wird, erhält der Rezipient dann besonders starken Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung bzw. zur Formulierung entsprechender Hypothesen. Ich schlage für diese Erzählvariante den Begriff »teilexponierte fristgebundene Zielverfolgung« vor.[405]

Die Erzählung von einer fristgebundenen Zielverfolgung kann auch zur Formulierung einer bestimmten Art von Wie-besser-Hypothese anregen, nämlich dann, wenn der Rezipient der Meinung ist, daß das betreffende Ziel auf eine falsche Weise verfolgt wird.[406]

>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<

Im Sinne der Feststellung, daß sich mithilfe der Erzählung von einer an die Frist gebundenen Zielverfolgung das Spannungspotential erhöhen läßt, wären Wissensvorsprungsfristen in dramaturgischer Hinsicht prinzipiell weniger effektiv. Aber auch diese können eine Ausprägung erfahren, die zur immer wieder neuen Bildung von Ob-Hypothesen anregt bzw. das Interesse an der Frage »kann eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden«, also die Ob-Spannung, immer wieder aufs Neue nährt: Ich greife wieder zurück auf die von Hitchcock beschriebene Situation. Stellen Sie sich vor, die Figuren, die nichts von der Bombe unter dem Tisch wissen, würden zwar zunächst wie in Hitchcocks Schilderung am Tisch sitzen und reden, während ihnen 'das Publikum zurufen möchte', dann aber, etwa weil ihre Besprechung ganz einfach zu Ende ist, aufstehen und sich langsam daranmachen, den Raum zu verlassen, noch einmal innehalten, um sich umständlich voneinander zu verabschieden etc. Auch hier erhielte der Rezipient immer wieder aufs Neue Anlaß, Hypothesen darüber zu bilden, ob die Figuren der drohenden Explosion noch entkommen werden. Die von der Frist betroffenen Figuren verfolgen hier, ohne es zu wissen, das richtige Ziel im Sinne der für sie gegebenen Bedrohung, es handelt sich gewissermaßen um eine >unbewußte[407] fristgebundene Zielverfolgung<, die eine ganz ähnliche dramaturgische Relevanz hat wie eine »bewußte fristgebundene Zielverfolgung«.[408]

Fristgebundene *Zielverfolgung* oder fristgebundener *Prozeß*?

Eine genauere Betrachtung der verschiedenen Arten von >fristgebundenen Zielverfolgungen<, die auftreten können, macht eine Revision dieser bisher von mir verwendeten Bezeichnung nötig: Der eine Figur vor einer Gefahr (möglicherweise) noch rechtzeitig rettende Vorgang könnte durch eine Maschine oder durch Naturgewalten

---

405 Vgl. S.265ff.

406 Vgl. S.275.

407 Ich verwende diesen Begriff nicht im Freudschen (vgl. Laplanche/Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S..S.562ff), sondern ganz allgemein im Sinn von »nicht bewußt«.

konstituiert werden. So besteht etwa die Rettung von Protagonistin Sarah (Linda Hamilton) in *Der Terminator* (1:34) letztlich darin, daß eine Metallpresse den Terminator rechtzeitig, bevor dieser sie erwürgen kann, zerquetscht.[409] Oder es könnte davon erzählt werden, daß eine bedrohte Figur gerade noch rechtzeitig durch eine Flutwelle oder einen Schneesturm o.ä. vor ihren Häschern gerettet wird, da diese sie nun nicht mehr erreichen können.

In diesen Fällen ist die Bezeichnung »Zielverfolgung« nicht mehr treffend, da eine Metallpresse bzw. eine Naturgewalt kein Ziel verfolgen. Passender wäre es, von einem an die Frist gebundenen Vorgang, also vom »fristgebundenen Vorgang«, oder, analog zum Terminus »frist*gebender* Prozeß« vom »frist*gebundenen* Prozeß« zu schreiben. Damit wäre sowohl die zuletzt beschriebene Variante erfaßt als auch jede Art von bewußter fristgebundener Zielverfolgung. Fristgebundene Zielverfolgungen sind somit eine bestimmte Variante eines fristgebundenen Prozesses bzw. muß es sich bei einem fristgebundenen Prozeß nicht unbedingt um eine Zielverfolgung handeln.

»Fristgebundener Prozeß« ist auch die passendere Bezeichnung für die oben mit dem Terminus >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< bezeichnete Variante, der ja ein Widerspruch in sich ist, sofern man davon ausgeht, daß zielgerichtetes Handeln stets bewußtes Handeln ist. In diesem Zusammenhang ergibt sich hier auch die Möglichkeit zwischen »von Figuren exekutierten fristgebundenen Prozessen« und anderen zu unterscheiden und davon ausgehend die Möglichkeit zur Differenzierung dreier verschiedener Arten von fristgebundenen Prozessen:

- (bewußte) fristgebundene Zielverfolgungen
- andere von Figuren exekutierte fristgebundene Prozesse (>unbewußte fristgebundene Zielverfolgungen<)
- nicht von Figuren exekutierte fristgebundene Prozesse (Naturgewalten, Maschinen).

Entsprechend der Definition des fristgebenden Prozesses als denjenigen Vorgang, "der den »potentiellen Schaden« (mit) zu verursachen droht"[410] ist der fristgebundene Prozeß dann »jener Vorgang, der eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens rechtzeitig verhindern soll«.

---

408 Näheres zur Dramaturgie >unbewußter fristgebundener Zielverfolgungen< auf S.245f.

409 Dieser Teil der finalen Problemlösungssequenz des Films dauert zwar nur wenige Sekunden, das hier behandelte Problem läßt sich jedoch denach daran veranschaulichen.

410 Vgl. S.113.

Schwierigkeitsgrad der fristgebundenen Zielverfolgung

James N. Frey schreibt über diegetische Fristen, die er "Situationen mit einer brennenden Zündschnur" nennt: "Etwas Furchtbares soll passieren, normalerweise zu einem bestimmten Zeitpunkt, und die Figuren müssen verhindern, daß es passiert. Und das ist nicht einfach."[411] Ich vermute, daß Frey mit dem letzten Satz nicht meint, daß es für den Autor 'nicht einfach' sei, eine derartige Situation zu entwickeln, sondern daß die Verhinderung einer Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens für die betreffenden Figuren 'nicht einfach' sein soll. - Wie bereits erörtert, ist der Umfang bzw. der Schwierigkeitsgrad der noch notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen ein relevanter Faktor für die insgesamt von einer Frist ausgehende Bedrohung: Je umfangreicher die noch vor Ende der Frist auszuführenden Aufgaben sind, umso größer ist die Gefahr, die insgesamt von der Frist ausgeht.[412] Wenn dem Rezipienten das fristgebundene Ziel als leicht und daher gewiß rechtzeitig erreichbar erscheint, dürfte die betreffende Frist nur relativ geringe dramaturgische Relevanz erhalten: Die Wahrscheinlichkeit eines für die betroffenen Figuren positiven Ausgangs der Situation ist hoch, der Anlaß für den Empathie für sie empfindenden Rezipienten entsprechend gering, diesbezüglich um sie zu fürchten.[413] Je schwieriger die fristgebundene Zielverfolgung, umso unwahrscheinlicher ein erfolgreicher, mithin rechtzeitiger Abschluß, umso stärker der Anlaß für den Empathie für die betroffenen Figuren empfindenden Rezipienten, sich Sorgen um diese zu machen.

Der (vermutliche) Umfang einer fristgebundenen Zielverfolgung ergibt sich einerseits aus der Art dieser notwendigen Zielverfolgung (eine Bombe entschärfen oder >nur< bis zur nächsten Häuserecke laufen), andererseits aus den entsprechenden Kompetenzen der Figur, die das fristgebundene Ziel verfolgen soll (ist sie ein Spezialist für Bombenentschärfungen oder nicht; kann sie laufen oder ist sie etwa an den Rollstuhl gefesselt etc.).

Hindernisse

Eine wichtige Möglichkeit, die Erzählung von einer Frist abwechslungsreich zu gestalten, besteht für ihren Autor darin, den fristgebundenen Zielverfolgungen der Figuren Hindernisse >in den Weg zu legen<. In dramaturgischer Hinsicht scheint mir dabei vor allem die Unterscheidung zwischen »immanenten« und »aufgesetzten« Hindernissen bedeutsam: »Immanente Hindernisse« ergeben sich aus dem fristgebenden Prozeß

411 Frey, *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2*, S.46.
412 Vgl. S.100.
413 Vgl. S.102f.

selbst, z.B. das Wasser, das die Gänge in der Titanic bereits überflutet hat, und durch das sich Rose zu Jack kämpfen muß, um ihn noch rechtzeitig befreien zu können, bevor er ertrinkt[414]. »Aufgesetzte Hindernisse« hingegen ergeben sich nicht aus dem fristgebenden Prozeß selbst - im Fall des erwähnten Beispiels aus *Titanic* etwa wäre ein Schwächeanfall, den sie genau jetzt erleidet, ein aufgesetztes Hindernis.

Diese Unterscheidung ist nicht binär zu sehen - ein Hindernis kann also *mehr oder weniger* immanent bzw. aufgesetzt, sich mehr oder weniger direkt aus dem fristgebenden Prozeß ergeben. Z.B. wäre eine Steward, der Rose daran zu hindern versucht, wieder in ein tieferliegendes Deck zu gehen, weil er meint, sie retten zu müssen[415], ein weniger immanentes Hindernis für sie als das inzwischen gestiegene Wasser - das Verhalten des Stewards ergibt sich ebenso wie das steigende Wasser aus dem Sinken des Schiffs, aber nicht derart zwingend. Dagegen ist der Steward ein eindeutig weniger aufgesetztes Hindernis als ein Schwächeanfall von Rose. - Dieses Beispiel dürfte die dramaturgische Relevanz dieser Unterscheidung bereits vor Augen führen: Je aufgesetzter ein Hindernis ist, je weniger zwingend es sich also aus dem fristgebenden Prozeß ergibt, umso größer ist die Gefahr, daß es dem Rezipienten als solches, mithin als Produkt der gezielten dramaturgischen Vorgangsweise des Autors bewußt wird, umso größer ist also die Gefahr, daß der Rezipient dadurch auf die erzählende Instanz aufmerksam und insofern von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt wird - vor allem, wenn im Zuge der Erzählung von einer Frist eine ganze Reihe von aufgesetzten Hindernissen auftritt (wenn Rose z.B. nicht nur einen Schwächeanfall hätte, sondern auch noch der Absatz ihres Schuhs brechen und zu allem Überfluß auch noch ein herrenloser bissiger Hund auftreten würde, der sie bedroht).

Daraus ergibt sich: je aufgesetzter ein Hindernis ist, je weniger zwingend es sich aus dem fristgebenden Prozeß ergibt, umso sorgfältiger muß sein Auftreten mithilfe des sonstigen diegetischen Kontexts motiviert sein: Wenn bereits bekannt ist, daß Rose leicht Schwächeanfälle bekommt, dann wird dem Rezipienten das Auftreten eines solchen gerade jetzt schlüssiger erscheinen als wenn dies nicht der Fall ist. - Das Auftreten eines aufgesetzten Hindernisses genau jetzt muß ausreichend plausibel sein, um dem Rezipienten nicht als »aufgesetzt«, also vom Autor ins Geschehen nur eingebracht, um den Schwierigkeitsgrad der Zielverfolgung und damit die Dramatik der Situation noch zu erhöhen, bewußt zu werden.

Eine in Hinblick auf das dramaturgische Element der Frist besonders interessante

---

414 *Titanic*, 1:59f.
415 Vgl. *Titanic*, 1:58.

Variante sind Hindernisse, die ihrerseits nur innerhalb einer bestimmten Frist überwunden werden können. So wurde etwa Bond in *James Bond 007: Goldfinger* (1:35) von seinem Widersacher Goldfinger zusammen mit einem bis zuletzt loyalen Helfer Goldfingers und einer Zeitbombe eingesperrt. Zuvor wurde Bond mit Handschellen an die Bombe gefesselt. Er versucht nun an die in der Nähe befindlichen Schlüssel für die Handschellen zu gelangen und sich zu befreien, bevor ihn der Goldfingers Helfer daran hindern kann. - Nur wenn er diese »Frist in der Frist« einhalten kann, wird er gegen den Helfer kämpfen und sich dann eventuell noch rechtzeitig der Zeitbombe widmen können.

Varianten der Information über den fristgebundenen Prozeß

In dramaturgischer Hinsicht ist hier zum einen die Unterscheidung zwischen mehreren verschiedenen Informationen, die durch eine Erzählung vom fristgebundenen Prozeß vermittelt werden können, relevant:

- Information darüber, daß überhaupt ein fristgebundener Prozeß in Gang ist: Im Vergleich mit der völligen narrativen Abwesenheit eines solchen Prozesses wird dadurch Anlaß zur Formulierung positiverer Ob-Hypothesen über den Ausgang der Situation gegeben, und ein Empathie für die betroffenen Figuren empfindender Rezipient erhält Anlaß für Hoffnung, »daß es sich noch ausgehen könnte«.
- Information über den voraussichtlichen Umfang des Prozesses: Im Gegensatz zur bloßen Information darüber, daß ein fristgebundener Prozeß in Gang ist, ermöglicht diese dem Rezipienten die Formulierung wesentlich genauerer Ob-Hypothesen.
- Information über Art bzw. Inhalt des fristgebundenen Prozesses: Wie bereits erwähnt[416] kann differenziert werden zwischen Erzählungen vom fristgebenden Prozeß, die deren Inhalt enthüllen und dadurch eine ggf. vorhandene Wie-Spannung im Sinne der Frage »Wie kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?« lösen und solchen, bei denen der konkrete Inhalt der Zielverfolgung weiter verborgen bleibt, wodurch verstärkter Anlaß zur *Produktion* der erwähnten Wie-Spannung gegeben wird.

Zum anderen kann wie beim fristgebenden Prozeß zwischen einer direkten und einer indirekten Erzählung vom fristgebundenen Prozeß unterschieden werden. Die bereits angestellten Überlegungen zur Darstellbarkeit des Prozesses[417] und über die dramaturgischen Implikationen von Vorgängen, die bloß in einer zeitlichen Annäherung der Gefahr bestehen und solchen, die in einer zeitlichen *und* räumlichen Annäherung

416 Vgl. S.180.
417 Vgl. S.122f.

bestehen[418] gelten hier sinngemäß.

Und wie beim fristgebenden Prozeß kann auch die indirekte Erzählung vom fristgebundenen Prozeß in Form einer explizite Zeitangabe über dessen Umfang erfolgen[419] oder - bei visuellen mimetischen Medien - z.B. auch in Form grafischer Darstellungen[420]. Auch diesbezüglich gelten obige Ausführungen sinngemäß.

6.1 Frist*gebender* und frist*gebundener* Prozeß

Die Zuordnung der Begriffe »fristgebender« und »fristgebundener Prozeß« zu den eine Frist konstituierenden Faktoren ist letztlich austauschbar: Bei dem oben erwähnten Beispiel aus *Terminator* etwa könnte man ebensogut sagen, der Terminator versucht, Sarah zu erwürgen, bevor ihn die Presse zerquetscht, so gesehen würde also der fristgebende Prozeß durch die Presse konstituiert, der fristgebundene vom Terminator. Weitere Beispiele für diese Austauschbarkeit wären:

- Rückverfolgungen von Anrufen - die Rückverfolgung könnte ebensogut als der Rettungsvorgang betrachtet werden, mit dessen Hilfe z.B. ein Entführer ausfindig gemacht und dadurch in Folge sein Opfer gerettet werden soll, wie auch als der Prozeß, der die Frist konstituiert, innerhalb derer der Entführer seine Bedingungen mitzuteilen versucht, ohne daß ihn die Polizei ausfindig machen kann.
- Fristen, die sich im Zuge von Verfolgungsjagden ergeben: Der Versuch einer Figur, sich vor ihren Verfolgern rechtzeitig in einen verschließbaren Raum zu retten, könnte ebensogut als fristgebundene Zielverfolgung bzw. Rettungsvorgang betrachtet werden wie als fristgebender Prozeß - die fristgebundene Zielverfolgung bestünde dann darin, die Figur rechtzeitig zu erwischen, bevor sie in den Raum entkommt.[421]

Die Zuordnung der Begriffe »fristgebender Prozeß« und »Rettungsvorgang« bzw. »fristgebundene Zielverfolgung« ergibt sich in diesen Fällen letztlich aus der »Spannungsperspektive« des jeweiligen Rezipienten: Er kann ebensogut gespannt darauf sein, »ob der Terminator sein Ziel noch rechtzeitig erreicht« wie darauf, »ob die Presse ihn noch rechtzeitig zerquetscht« oder, im Fall der Verfolgungsjagd, darauf »ob der Verfolgte noch rechtzeitig entkommt« wie darauf, »ob er noch rechtzeitig erwischt wird«. Die Ausrichtung der »Spannungsperspektive« wird typischerweise von der »empathischen Perspektive« des Rezipienten abhängen, also davon, für welche der

418 Vgl. S.128ff.
419 Vgl. S.133ff.
420 Vgl. S.146f.
421 Zu den Fristen, die sich im Zuge von Verfolgungsjagden ergeben können vgl. S.187ff.

beteiligten Figuren er Empathie empfindet, auf wen von ihnen seine Empathie gerichtet ist. - Empfindet er Empathie für die verfolgte Figur, dann wird er darauf gespannt sein, ob sie noch rechtzeitig entkommen kann und etwa hoffen, daß ihr dies gelingen möge, empfindet er Empathie für die Verfolger, wird er gespannt darauf sein, ob die verfolgte Figur noch rechtzeitig eingeholt werden kann und etwa hoffen, daß dies gelingen möge.

Sind fristgebender und fristgebundener Prozeß in ihrer Zuordnung stets austauschbar? Betrachten wir dazu nochmals die oben gegebenen Definitionen: Der fristgebende Prozeß ist jener Vorgang, der den potentiellen Schaden (mit) zu verursachen droht, der fristgebundene Prozeß soll eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens rechtzeitig verhindern. Die Zuordnung der Begriffe »fristgebender« bzw. »fristgebundener Prozeß« hängt also offensichtlich davon ab, ob und wem ein Schaden droht. Im Fall des in *Armageddon* auf die Erde zurasenden Asteroiden besteht der potentielle Schaden in der Zerstörung der Erde, der an die dadurch konstituierte Frist gebundene Prozeß im Versuch, dies (rechtzeitig) zu verhindern. Eine umgekehrte Zuordnung der Begriffe wäre hier nicht möglich, da eine rechtzeitige Verhinderung des Asteroideneinschlags für niemanden einen Schaden mit sich bringen würde. Es wird von niemandem erzählt, der ein Interesse daran haben könnte, daß der Asteroid auf der Erde einschlägt. Theoretisch könnte ein Rezipient zwar genau dies erhoffen und dementsprechend Spannung im Sinne der Frage »schlägt der Asteroid noch rechtzeitig bevor dies verhindert werden kann auf der Erde ein«, doch die Zuordnung des »potentiellen Schadens« würde sich dadurch nicht verändern. Ein solcher Rezipient würde bloß wünschen, daß er eintritt und nicht, wie dies typischerweise der Fall sein dürfte, daß er *nicht* eintritt. Dementsprechend würde dadurch auch die Zuordnung der Begriffe »fristgebender« und »fristgebundener Prozeß« nicht berührt, ersterer bestünde nach wie vor im Anflug des Asteroiden, letzterer im Versuch seiner rechtzeitigen Zerstörung.

Diese Austauschbarkeit der analytischen Zuordnung der Begriffe »fristgebender Prozeß« und »fristgebundener Prozeß« ist also nur dann gegeben, wenn von *beiden* Vorgängen eine Bedrohung für bestimmte Figuren ausgeht: Im Fall der Verfolgungsjagd haben Verfolger wie Verfolgter etwas zu verlieren, für beide »steht etwas auf dem Spiel«, ist also ein potentieller Schaden gegeben. Eine analytische Zuordnung der Begriffe ist dann nur noch auf der Grundlage einer Kenntnis der - jeweiligen - Spannungsperspektive möglich.[422]

Fristgebender und fristgebundener Prozeß sind typischerweise gegenläufig: letzterer soll vor ersterem abgeschlossen sein - im Sinne der ihn betreibenden Figuren bzw. der

bedrohten Figuren bzw. des für diese Figuren Empathie empfindenden Rezipienten. Die Gegenläufigkeit der beiden Prozesse kann direkter Art sein - der an die Frist gebundene Prozeß besteht dann darin, den fristgebenden rechtzeitig anzuhalten - oder aber »nur« in zeitlicher Hinsicht bestehen. Vor allem diese Gegenläufigkeit gibt dem Rezipienten immer wieder Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »ob eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann« bzw. zur Bildung entsprechender Ob-Hypothesen.

Exkurs: Verfolgungsjagden

Bei Verfolgungsjagden agieren sowohl Verfolger als auch Verfolgter fristgebunden, sie konstituieren jeweils füreinander Fristen, die von der jeweils anderen Partei eingehalten werden wollen. Diese Fristen werden jedoch typischerweise an bestimmten Punkten und während bestimmter Phasen der Verfolgungsjagd »suspendiert«, also bei ihrem aktuellen Stand >eingefroren< - der Umfang der Frist verkürzt sich mit verstreichender Zeit *nicht* weiter, solange von den betroffenen Figuren weiterhin entsprechende Kraft aufgewendet wird. Dieser Zusammenhang kann gezielt für eine abwechslungsreiche Gestaltung der Verfolgungsjagd eingesetzt werden. Zur Hervorhebung des Umstands, daß eine Frist gerade nicht suspendiert ist, verwendet ich im Folgenden den Terminus »aktiv«. Für den Verfolgten und den Verfolger sind jeweils in unterschiedlicher Weise Fristen gegeben:

Situation für den Verfolger

Hat der Verfolger bei Aufnahme seiner Verfolgung das Überraschungsmoment auf seiner Seite, weiß also sein potentielles Opfer noch nicht von dem ihm drohenden Schicksal, so ergibt sich für ihn die Frist »das Opfer erwischen, bevor dieses überhaupt merkt, daß es verfolgt wird«. Aber auch wenn der Verfolgte bereits weiß, daß er verfolgt wird, ist für den Verfolger noch eine Frist aktiv, solange der Verfolgte seine Flucht nicht mit gleicher oder gar höherer Geschwindigkeit aufnehmen konnte als der Verfolger - etwa weil der Motor seines Fluchtfahrzeugs nicht sofort anspringt. Konnte der Verfolgte jedoch seine Flucht erfolgreich aufnehmen und kann er seinen verbliebenen Vorsprung halten, dann hat der Jäger diese erste Frist versäumt, fürs erste ist ihm der Gejagte entwischt.

Nachdem der Verfolger eine erste Frist, die sich für ihn im Zuge seiner Verfolgung ergeben hat, versäumt hat, besteht für ihn, soferne er sein Opfer immer noch schnappen will, weiterhin Zeitdruck: Er muß seine derzeitige Fortbewegungsgeschwindigkeit halten, sonst wird ihm der Verfolgte endgültig entwischen. Er muß beständig Kraft aufwenden, handeln. Für den Verfolger besteht also, sobald die eigentliche Verfolgungsjagd bei

---

422 Vgl. dazu auch S.285ff.

gleichbleibendem Vorsprung des Verfolgten läuft, genaugenommen eine suspendierte Frist, die bis dahin noch nie aktiv war: »den Verfolgten erreichen, bevor dieser endgültig entwischen kann«. Dabei handelt es sich nicht um jene Frist, die für den Verfolger zu Beginn der Verfolgungsjagd aktiv gegeben war - diese Frist, den Verfolgten zu erwischen, noch bevor dieser seine Flucht überhaupt beginnt, hat er bereits versäumt. Der Verfolger ist nun in einer schlechteren Position als vorhin - nicht bloß, daß er den Verfolgten nicht sofort erwischt, er droht ihn nun überhaupt nicht zu erreichen.

Diese suspendierte Frist ergibt sich - genau betrachtet - aus einer laufenden Erneuerung und nahtlosen Aneinanderreihung jener aktiven Fristen, die die beiden Parteien bei Beginn der Verfolgungsjagd zum ersten Mal füreinander konstituiert haben: Der Verfolger will den Verfolgten erreichen, bevor dieser den Ort verlassen hat, an dem er sich gerade befindet und deshalb will der Verfolgte den Ort, an dem er sich gerade befindet, verlassen haben, bevor ihn der Verfolger erreicht usw. Würde man den Vorgang an einer beliebigen Stelle einfrieren, würde dieser Zusammenhang wieder deutlicher erkennbar. In der Synthese, im Gesamtzusammenhang der Bewegung ergibt sich aus dieser nahtlosen Aneinanderreihung sich wechselseitig bedingender und dadurch aufhebender aktiver Frist bloß eine suspendierte Frist - die Situation ändert sich im wesentlichen für keine der beiden Parteien, solange der Vorsprung des Verfolgten gleich groß bleibt.

Ist dieser geradezu philosophische Diskurs auch in dramaturgischer Hinsicht von Bedeutung? Durchaus: Wenn sich in der »Gesamtansicht« des Vorgangs tatsächlich der Eindruck einer gänzlich suspendierten Frist ergibt, also keinerlei Anzeichen dafür gegeben sind, daß die Suspension in absehbarer Zeit aufgehoben werden wird, also weder bei einer der beiden Parteien Anzeichen von Ermüdung auftreten, Hindernisse in Sicht kommen oder dergleichen, dann ist der Vorgang gleichförmig, also eintönig, also langweilig, es gibt keine wesentliche Weiterentwicklung hinsichtlich der Frage, wer Erfolg und wer Mißerfolg haben wird, es herrscht also insofern dramaturgischer Stillstand trotz physischer Bewegung.

Sobald erkennbar ist, daß der Verfolgte seinen Vorsprung sukzessive ausbauen kann - sei es, weil er seine Geschwindigkeit vergrößern kann oder sei es, weil der Verfolger an Geschwindigkeit einbüßt - wird diese suspendierte Frist für den Jäger aktiv: Wenn er sein Verhalten nicht bald ändert, sich etwa mehr anstrengt oder seine Verfolgungsmethode ändert, wird ihm der Verfolgte demnächst endgültig entwischt sein. Allerdings handelt sich dabei um eine eher undeutliche Frist: irgendwann wird der Verfolgte sich so weit entfernt haben, daß der Verfolger seine Jagd aufgeben muß, weil jede Aussicht auf Erfolg verlorengegangen ist.

Kann der Verfolger die Vergrößerung des Abstands zwischen sich und dem Gejagten wieder stoppen, ist die Frist wieder suspendiert. Kann er den Abstand verringern, kommt es zu einer Verlangsamung des fristgebenden Prozesses »der Gejagte droht demnächst endgültig zu entwischen«, die Frist verlängert sich und löst sich damit zusehends auf, ihre dramaturgische Bedeutung verflüchtigt sich. Für den Verfolger verringert sich das Ausmaß der Drohung durch die suspendierte Frist. Für den die Sache aus seiner Perspektive betrachtenden Rezipienten ergibt sich immer weniger Anlaß für die Frage, ob der Verfolgte bald endgültig entwischen wird und immer mehr Anlaß für Fragen, die sich auf die Zeit nach einem Erfolg des Verfolgers beziehen, da dieser immer absehbarer wird. Je wahrscheinlicher der Erfolg wird, umso weniger Anlaß besteht sich zu fragen, *ob* der Erfolg eintreten wird.[423] Aus der Perspektive des Verfolgers wird also aus der Frist »den Verfolgten erreichen, bevor dieser endgültig entwischen kann« immer mehr eine >bloße< Ankündigung des Erwischens des Verfolgten bzw. des Erfolgs des Verfolgers.

Situation für den Verfolgten

Für den Verfolgten sind in anderer Weise Fristen gegeben: Solange er nicht weiß, daß er verfolgt wird, konstituiert die Handlung des Verfolgers, die ihrerseits für den Verfolger bereits fristgebunden ist, für den Verfolgten eine Wissensvorsprungsfrist: Ausgehend von der Annahme, daß er nicht erwischt werden will, sollte er erfahren, daß er verfolgt wird, bevor der Verfolger bei ihm angekommen ist, um rechtzeitig seine Flucht beginnen zu können. Kanzog schreibt über die Verfolgungsjagd am Beginn der Verfilmung von *Emil und die Detektive* (1931): "Auf eine kurze Warnphase [...] folgt die erste Fluchtphase [...] Die Warnphase enthält als Spannungsmoment die Frage, ob die Warnung vor der Gefahr noch rechtzeitig erfolgt."[424]

Sobald der Verfolgte weiß, daß er ein solcher ist und fliehen will, wird aus der »Wissensvorsprungsfrist« eine »Frist, die den potentiellen Opfern bekannt ist«. Er muß den Ort, an dem er sich gerade befindet, verlassen haben, bevor der Verfolger dort angekommen ist. Wenn der Verfolger beim Objekt seiner Jagd angelangt ist, ist die Frist abgelaufen.

Die Handlung des Verfolgers löst also fristgebundenes Handeln beim Verfolgten aus, und dieses zwingt der Handlung des Verfolgers rückwirkend ebenfalls eine Frist auf: Wenn der Jäger sein potentielles Opfer erwischen will, dann muß er bei ihm sein, bevor dieses seine Flucht erfolgreich aufnehmen und seinen derzeitigen Abstand halten kann. Die fristgebundenen Prozesse bedingen hier also einander. Der Prozeß der Verfolgung wird

---

423 Vgl. S.102ff.

aufgrund der fristgebundenen Zielverfolgung, die er auslöste, selbst fristgebunden: Der Verfolgte will seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort verlassen, bevor der Verfolger dort angekommen ist um ihn schnappen zu können. Der Verfolger will an diesem Ort angekommen sein, bevor der Verfolgte ihn verlassen kann, um diesen erwischen zu können.

Gelegentlich erschöpft sich die gesamte Verfolgungsjagd in dieser einen Frist, da die Verfolgungsjagd für den Verfolgten erfolgreich beendet ist, sobald er seine volle Fluchtgeschwindigkeit aufnehmen kann. In *Krieg der Sterne* etwa stellen Han Solo und sein Kopilot Chewbacca, nach der Flucht von Mos Eisley im Weltraum angekommen, fest, daß sie von imperialen Kreuzern verfolgt werden und versuchen "den Sprung durch die Lichtmauer" zu schaffen, bevor sie von den Kreuzern zerstört werden (0:53f). Han erklärt Luke dazu: "Wenn wir erst mit Überlichtgeschwindigkeit fliegen, sind wir das Problem los." (0:53), aber dazu muß er erst "Berechnungen" machen. Während Han "noch auf die Koordinaten vom Navigationscomputer" wartet (0:54), werden sie bereits von einem Kreuzer beschossen. Hier wird diese sich typischerweise zu Beginn einer Verfolgungsjagd ergebende Frist also explizit erläutert: Die Verfolgten versuchen möglichst rasch die volle Fluchtgeschwindigkeit aufzunehmen, aber dies braucht eine bestimmte Zeit. Schließlich, nachdem sie bereits ein Deflektorschild verloren haben, können Han Solo und Chewbacca das Schiff auf Überlichtgeschwindigkeit bringen und entkommen (0:54).

Sobald jedoch der Verfolgte angefangen hat, sich zu bewegen und nun gleich schnell oder schneller als der Verfolger vor diesem flieht, wird für ihn aus der aktiven Frist eine bloß drohende. Er hat dann den fristgebenden Prozeß suspendiert und hält ihn in Suspension, solange sein Vorsprung, sein Abstand zum Persekutor gleich groß bleibt. Der dem Verfolgten für seine Zielverfolgung zur Verfügung stehende Zeitraum wird nun nicht mehr, wie bei einer ablaufenden Frist, immer kleiner, sondern er bleibt gleich groß: Er hat jeweils genau so viel Zeit, sich von seinem derzeitigen Aufenthaltsort zu entfernen, wie sein Verfolger braucht, um dorthin zu gelangen. Der fristgebende Prozeß steht also solange still, solange der Verfolgte seinen Vorsprung halten kann. Kommt er schneller voran als der Verfolger, vergrößert sich also sein Vorsprung, so führt dies zu einer Verlangsamung des fristgebenden Prozesses. Die Zeit, die ihm für sein davonkommen zur Verfügung steht, verlängert sich.

Sobald der Verfolgte stehenbleibt oder sich sein Vorsprung sukzessive zu verringern beginnt, wird aus der bloß drohenden Frist wieder eine aktive. Es wird absehbar, daß der Verfolger den Verfolgten innerhalb einer gewissen Zeit einholen wird, der Verfolgte muß

---

424 Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, S.83.

also innerhalb dieser Zeit »etwas unternehmen«, wenn er nicht erwischt werden soll - sich (wieder schneller) fortbewegen, dem Verfolger Hindernisse in den Weg stellen etc.

Die während einer Verfolgungsjagd für den Verfolgten gegebene Situation ähnelt z.B. jener, in der eine Presse einen Gefangenen zu zerquetschen droht und der Gefangene die sich immer weiter schließende Presse aufhalten, aber nicht endgültig stoppen kann, etwa indem er sich dagegen stemmt. Sobald den Bedrohten die Kräfte verlassen, würde sich die Presse weiter schließen, der fristgebende Prozeß fortgesetzt werden. Bei einer Verfolgungsjagd ist die Situation ganz ähnlich: auch hier steht der Bedrohte unter Handlungszwang, solange er sich gleich schnell wie sein Verfolger weiterbewegt, bleibt der fristgebende Prozeß suspendiert, hört er damit auf, setzt sich dieser Prozeß wieder fort und aus der drohenden Frist wird wieder eine aktive Frist.

***Jurassic Park*, 1:15-18**

Zur Illustration der vorangegangenen, sehr theoretischen Erörterungen analysiere ich eine Verfolgungsjagd in *Jurassic Park*: Dr. Satler (Laura Dern) und der Sicherheitschef des Parks, Muldoon (Bob Peck), wollen mit einem Jeep die anderen Besucher aus dem unsicher gewordenen Park (die Elektrozäune sind ausgefallen) holen. Sie kommen zu einem leerstehenden Besucherfahrzeug, das zweite ist verschwunden. Sie sehen die eingerissenen Zäune und finden den Leichnam des Anwalts Gennaro (Martin, Ferrero, 1:15). Sie wissen nun also ebenso wie der Rezipient, daß Saurier in der Nähe waren und womöglich immer noch sind. Es droht hier also die durch eine mögliche Verfolgungsjagd gegebene Frist. Relativ hektische, nicht zur Diegese gehörende Musik mit Streichern und Pauken, die in der Szene von Beginn an zu hören ist, scheint mir diesen Eindruck zu unterstützen. Diese Drohung wird dann durch ein entferntes Brüllen, Satlers Satz: "Ich glaub', da vorne is' einer." und Muldoons Hinweis: "Der kann überall sein, wenn die Zäune abgeschaltet sind, kann er nach Lust und Laune in den Gehegen 'rumspazieren." (1:15) verstärkt.

ABB. 22: *JURASSIC PARK*, 1:15: DROHENDE FRIST AUFGRUND EINER DROHENDEN VERFOLGUNG - MULDOON UND SATLER HÖREN DEN SCHREI EINES SAURIERS.

Satler und Muldoon finden den verletzten Dr. Malcolm (Jeff Goldblum), die drohende Frist scheint in Vergessenheit zu geraten, doch noch während sie mit dem am Boden liegenden Malcolm sprechen, ist wieder das Brüllen zu hören (1:16), es scheint näher, die Drohung wird stärker. Während Dr. Satler nach dem zweiten Wagen sucht, ist wieder ein Brüllen zu hören und Muldoon treibt zur Eile an (1:16). Doch Satler findet den zweiten Wagen - er ist leer. Die nicht zur Diegese gehörige Musik setzt kurz aus und es ist kein Brüllen mehr zu hören. Satler scheint aufzuatmen, da sie vom Wagen Menschenspuren wegführen sieht. Die Bedrohung durch den in der Nähe befindlichen Saurier, der mit ihm verbundene Zeitdruck, der für die Figuren in dieser Situation eigentlich herrscht, tritt also für kurze Zeit in den Hintergrund. Schnitt zurück auf Dr. Malcolm, der nun bereits im Wagen sitzt. Wie bereits beim ersten Angriff des Tyrannosaurus (0:59) sind wieder die dumpfen Schritte des gewaltigen Tiers zu hören. Auf der visuellen Ebene wird auf das Ausmaß des Risikos, den potentiellen Schaden, der mit der drohenden Frist verbunden ist, doppelt hingewiesen: Die Kamera zeigt, wie die Erschütterung des Bodens kleine Wellen in einer Pfütze verursacht, die sich in einem Fußabdruck gebildet hat, den der Saurier bei seinem ersten Angriff hinterlassen hat (1:16).

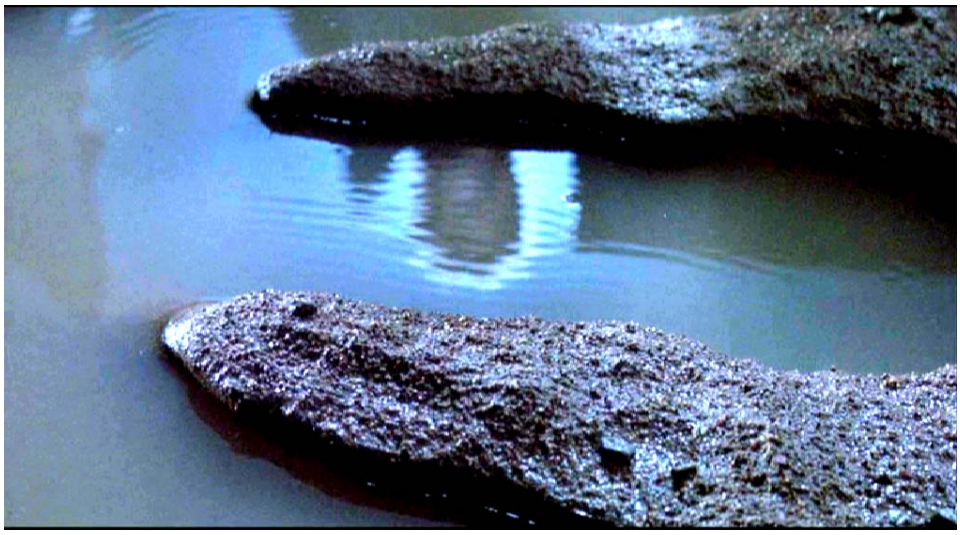

ABB. 23: *JURASSIC PARK*, 1:17: WEITERE ZEICHEN DER BEDROHUNG UND ERINNERUNG AN IHR AUSMAß: MALCOLM HÖRT DIE SCHRITTE DES SAURIERS UND SIEHT DEREN AUSWIRKUNGEN IN DESSEN RIESENHAFTEN ABDRÜCKEN.

Malcolm treibt die herbeilaufenden Satler und Muldoon zur Eile an und als die beiden das Auto besteigen, wird aus der drohenden Frist eine aktuelle: Der Tyrannosaurus erscheint und nimmt die Verfolgung auf (1:17). Er versucht die Gruppe zu erwischen, sie also zu erreichen, bevor sie aus seiner Reichweite gelangen können. Sein Handeln löst bei den Menschen die fristgebundene Zielverfolgung »davonfahren, bevor der Saurier da ist« aus.

JURASSIC PARK, 1:17: FRISTGEBENDER PROZEß UND FRISTGEBUNDENE ZIELVERFOLGUNG BEI BEGINN EINER VERFOLGUNGSJAGD: DEN DERZEITIGEN AUFENTHALTSORT VERLASSEN, BEVOR DER VERFOLGER DA IST.

Da der am Steuer sitzende Muldoon den Wagen nicht schnell genug beschleunigen kann, ist diese bei Aufnahme einer Verfolgungsjagd gegebene Frist besonders deutlich zu sehen: Der Saurier kommt immer näher, die Frist, die den Fliehenden bleibt, verkürzt sich also selbst während ihrer Flucht noch weiter. Malcolm verbalisiert den Zusammenhang, indem er Muldoon zuruft: "Können sie nicht schneller fahren [...] das Vieh holt auf!" (1:17). Bei einer Verfolgungsjagd befinden sich fristgebender Prozeß und fristgebundene

Zielverfolgung in direktem Widerstreit. Je schneller die fristgebundene Zielverfolgung erfolgt, umso länger dauert der fristgebende Prozeß. Dieser dynamische Zusammenhang wird hier illustriert.

ABB. 24: *JURASSIC PARK*, 1:17: MULDOON, SATLER UND MALCOLM DROHEN DIE FRIST »VOLLE FLUCHTGESCHWINDIGKEIT ERREICHEN, BEVOR DER VERFOLGER SIE ERREICHT HAT« ZU VERSÄUMEN.

Zu allem Überfluß rutscht der auf dem Rücksitz des Jeeps sitzende Dr. Malcolm mit dem Gesicht nach hinten, dem sie verfolgenden Saurier zugewandt, immer weiter nach vorne, bis er schließlich mit seinem Hintern versehentlich den Ganghebel umlegt und dadurch das Fahrzeug verlangsamt. Die Frist, die der am Steuer sitzende Muldoon durch die Beschleunigung des Wagens bereits annähernd suspendieren konnte, wird durch dieses Hindernis, das sich die Fliehenden gewissermaßen selbst in den Weg legten, noch weiter verkürzt. Der Saurier kommt noch näher an das Fahrzeug heran und stößt es mit seiner gigantischen Schnauze an (1:17). Dann fährt der Jeep unter einem querliegenden Baumstamm hindurch, der Saurier überquert den Baumstamm und wird durch dieses Hindernis in seinem Lauf etwas verzögert, die für die Fliehenden aktive Frist verlängert sich wieder etwas und Muldoon kann den Wagen endlich voll beschleunigen, sodaß sie nicht bloß suspendiert, sondern aufgehoben wird, als der Saurier die Verfolgung schließlich aufgibt (1:18).

Empathie

Die Rezeption einer Verfolgungsjagd gibt prinzipiell Anlaß zur Entwicklung von Interesse an ihrem Ausgang, zumal dann, wenn für die involvierten Figuren viel auf dem Spiel steht und der Rezipient Empathie für den Verfolgten oder auch den Verfolger empfindet. Dieser Anlaß wird jedoch immer dann, wenn, wie oben erläutert, aus einer suspendierten Frist eine aktive wird, verstärkt.

Anhand eines Empathie für den Verfolgten empfindenden Rezipienten wird dieser

Zusammenhang besonders deutlich: Er wird bei Aufnahme der Verfolgung durch den Jäger, solange also eine aktive Frist gegeben ist, hoffen, daß der Verfolgte, das Objekt seiner Empathie, die Gefahr rechtzeitig erkennt und noch rechtzeitig losläuft. Hat der Verfolgte die Gefahr erkannt und seine Flucht begonnen und stellt sich nun heraus, daß er seinen Vorsprung vor dem Verfolger halten kann, ist also aus der aktiven Frist eine suspendierte geworden, so wird sich das emotionale Engagement dieses Rezipienten für den Verfolgten in seiner Intensität vermutlich reduzieren. Er wird weniger um die Figur fürchten, da er nunmehr geringeren Anlaß dazu hat als vorhin. Büßt der Verfolgte dann jedoch zusehends an Vorsprung ein und es wird absehbar, daß er erwischt werden wird, wenn sich die Situation in gleicher Weise weiterentwickelt, dann wird aus der drohenden Frist wieder eine aktive, dann hat dieser Rezipient wieder vermehrt Anlaß, um den Verfolgten zu fürchten, ihn »innerlich anzufeuern«, mit ihm »mitzufiebern«.

Anhand von Verfolgungsjagden läßt sich die Bedeutung der Ausrichtung der Empathie des Rezipienten hinsichtlich der dramaturgischen Wertigkeit, also der Wirkung einer Frist besonders gut zeigen: Nehmen wir etwa eine Situation, in der sich ein Verfolger dem Verfolgten sukzessive nähert, sein Erfolg also absehbar wird. Je absehbarer der Erfolg des Jägers wird, umso weniger Anlaß wird ein Rezipient, der Empathie für dessen Ziele empfindet, verspüren, auf einen Erfolg des Jägers zu hoffen - der Erfolg ist ohnedies sehr wahrscheinlich. Für einen Empathie für den Gejagten empfindenden Rezipienten ist die Sachlage diametral entgegengesetzt: er wird hier umso mehr Anlaß für eine empathische Empfindung sehen, umso mehr um den Gejagten fürchten bzw. hoffen, daß er vielleicht doch noch entkommen kann.

Aktive Fristen durch Änderungen der Flucht- oder Verfolgungsmethode

Einer der Gründe, warum im Zuge einer Verfolgungsjagd eine suspendierte Frist zu einer aktiven werden kann, besteht in einer Änderung des Fluchtverhaltens des Gejagten bzw. der Jagdmethode des Verfolgers.

In *Krieg der Sterne* etwa findet sich eine Szene, in der Han Solo (Harrison Ford) und Chewbacca (Peter Mayhew) von mehreren imperialen Soldaten in einem Korridor verfolgt werden (1:26). Die Szene setzt ein mit der im Zuge einer Verfolgungsjagd typischerweise sich ergebenden suspendierten Frist: Han und Chewbacca laufen und auch die Soldaten laufen - keine aktive Frist. Dann aber gibt einer der imperialen Soldaten im Laufen per Funk durch: "Schließt die Panzertüren!" - Offensichtlich soll den Fliehenden mithilfe einer Tür die weitere Flucht versperrt werden - für Han und Chewbacca wurde also ein fristgebender Prozeß in Gang gesetzt. Im Laufen dreht sich Han um und schießt auf die ihn verfolgenden Soldaten - eine vorübergehende Änderung der Fluchtstrategie: Han

nimmt die Verringerung seiner Fluchtgeschwindigkeit, die sich durch das Umdrehen ergibt, in Kauf, um durch Gegenwehr die Verfolger ihrerseits zu einer Verringerung ihrer Geschwindigkeit zu zwingen. Auch diese Änderung bringt - nach der Ankündigung, daß ein Tor geschlossen werden wird - weitere Abwechslung. Würden Verfolger und Verfolgte stattdessen immer nur hintereinander herlaufen, wäre die Szene gewiß langweiliger. Als sich Han umdreht und schießt, kommt hinter ihm besagte Panzertür ins Bild - und beginnt sich auch bereits zu schließen. Der bislang lediglich verbalisierte fristgebende Prozeß ist nun auch zu sehen.

ABB. 25: *KRIEG DER STERNE*, 1:26: AKTIVE FRIST AUFGRUND EINER VERÄNDERUNG DER VERFOLGUNGSTAKTIK - WIRD HAN SOLO DAS TOR, DAS SICH HINTER IHM BEREITS SCHLIEßT, NOCH RECHTZEITIG PASSIEREN KÖNNEN?

Han Solo und Chewbacca können das sich schließende Tor noch rechtzeitig passieren und die Situation dreht sich in dramaturgischer Hinsicht um: Die aktive Frist, die Han und Chewbacca galt und die sie einhalten konnten, wird abgelöst durch eine aktive Frist, die nun den Verfolgern gilt: Wenn sie das Tor nicht bald wieder öffnen können, werden die Fliehenden außer Sicht sein. Dementsprechend gibt einer der Verfolger hastig über Funk durch: "Macht die Panzertüren auf, die Panzertüren auf!"

Aktive Fristen durch Hindernisse

Ein weiterer, sich typischerweise im Zuge einer Verfolgungsjagd ergebender Grund für die Verwandlung einer suspendierten in eine aktive Frist ist das Auftreten von Hindernissen. Auch dazu ein Beispiel aus *Krieg der Sterne* (1:24f): Luke und Leia werden im Todesstern von imperialen Soldaten verfolgt. Die Szene setzt ein mit einer suspendierten Frist: Luke und Leia flüchten und schießen, die Soldaten verfolgen sie und schießen ebenfalls, scheinen sich aber nicht schneller als die Verfolgten zu bewegen. Von den Verfolgern wechselt die Erzählung zurück zu den Verfolgten, die nun plötzlich einem Abgrund gegenüberstehen: Der Korridor, den sie entlangliefen, mündet in einen riesengroßen

Schacht. Auf der gegenüberliegenden Seite des Schachts geht der Korridor zwar weiter, aber der Schacht ist eindeutig zu breit, um mit einem Sprung überwunden werden zu können. Leia und Luke müssen also stehenbleiben und aus der suspendierten Frist wird augenblicklich eine aktive: Wenn sie das Hindernis nicht rasch überwinden, werden sie die Verfolger einholen. Auch bei der Untermalung mit nicht zur Diegese gehörender Musik wird hier ein deutlicher Akzent mit einem kurzen Blechbläserstakkato gesetzt. Und tatsächlich: Von einer Einstellung, die die Breite und Tiefe des Schachts, die schiere Unüberwindbarkeit dieses Hindernisses erkennen läßt, wechselt die Erzählung zu einer Einstellung, in der die Verfolger um eine Ecke biegen und nun, wie die nächste Einstellung zeigt, freie Sicht auf Luke und Leia haben. Sie beginnen zu schießen. Die Frist »den derzeitigen Aufenthaltsort verlassen, bevor die Verfolger dort angekommen sind« scheint abgelaufen, Luke und Leia dem Tode geweiht. Doch Leia kann mit einem Schalter eine Falltür schließen, die sich zwischen sie und ihre Verfolger schiebt. Die Frist, die bereits überschritten schien, ist vorerst wieder suspendiert - die Verfolger müssen erst einmal diese Türe wieder öffnen, bevor sie sie weiter verfolgen können. Doch Leia meint, auf den Schalter deutend: "Da ist kein Schloß dran" und verweist damit darauf, daß die durch die Verfolgung gegebene Frist eigentlich nicht suspendiert wurde sondern genaugenommen bloß ein wenig verlängert. In der nächsten Einstellung sind die Verfolger bereits bei der Tür angelangt - vermutlich können sie sie ebenso einfach öffnen, wie Leia sie geschlossen hat. Wieder auf der anderen Seite der Tür: Luke schießt auf den Schalter und verbalisiert die weiter verlängerte Frist: "Das hält 'ne Weile." Doch nachdem Luke festgestellt hat, daß er nun wohl auch den Schalter zum Ausfahren der Brücke über den Abgrund eliminiert hat, warnt Leia: "Die kommen durch!" und verweist damit auf die bloß verlängerte Frist.

Dann tritt zu dieser Frist eine weitere Bedrohung hinzu: Auf der gegenüberliegenden Seite des Schachts tauchen weiter rechts und oben andere imperiale Soldaten auf und schießen auf sie. Da Luke und Leia nicht gleichzeitig Deckung hinter dem schmalen Vorsprung, der ihnen dafür zu Verfügung steht, nehmen können, muß Luke das Feuer beantworten. Der anhaltende Schußwechsel ist als suspendierte Frist interpretierbar: würde Luke aufhören zu schießen, so würde er vermutlich über kurz oder lang getroffen werden - allerdings ist die Erzählung hier in Hinsicht auf Glaubwürdigkeit und die Schilderung der Raumverhältnisse inkonsequent. Während nun Leia an der Waffe ist, packt Luke ein Seil mit Widerhaken aus. Da öffnet sich die Tür hinter ihnen bereits einen Spalt weit, dahinter sind die Füße der imperialen Soldaten zu sehen. Die Verlängerung der Frist neigt sich also bereits bedrohlich ihrem Ende zu. Während Luke die Leine um einen höher liegenden Angelpunkt wirft, geht die Tür noch ein Stück weiter auf. Aber Luke und Leia können sich mithilfe des Seils schließlich über den Abgrund schwingen, als sie

auf der anderen Seite ankommen, feuern ihre Verfolger bereits wieder auf sie, aber sie können nun ihre Flucht ungehindert fortsetzen, sie konnten also das Hindernis gerade noch rechtzeitig überwinden.

Synchrone Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß

Wie in Zusammenhang mit der begrifflichen Differenzierung des »fristgebenden Prozesses« bereits erörtert[425], genügt es nicht, eine Frist einfach nur zu exponieren, damit ihre dramaturgische Relevanz aufrecht erhalten bleibt - vielmehr muß dafür fortgesetzt von ihr erzählt werden. Existiert auch ein an die betreffende Frist gebundener Prozeß, also z.B. eine entsprechende Zielverfolgung, dann wird der Verlauf der Anordnung in dramaturgischer Hinsicht durch den fristgebenden und den an die Frist gebundenen Prozeß bestimmt - sämtliche relevanten Spannungsarten beziehen sich auf das Verhältnis der beiden Vorgänge: Die für eine Frist charakteristische Ob-Spannung, die etwa auch durch die Frage beschreibbar wäre, ob der fristgebundene Prozeß noch rechtzeitig vor Ende des fristgebenden Prozesses abgeschlossen sein wird, bzw. die entsprechenden empathischen Hoffnungen und Befürchtungen, und auch die für eine Frist charakteristische Wie-Spannung, die etwa auch durch die Frage beschreibbar wäre, welcher fristgebundene Prozeß ein Eintreten des (noch) potentiellen Schadens am Ende des fristgebenden Prozesses noch verhindern könnte.

Die dichteste Erzählung von einer Frist besteht demnach in der Konzentration auf den fristgebenden und fristgebundenen Prozeß. Die narrative Kombination der beiden Elemente kann prinzipiell auf zwei verschiedene Weisen erfolgen: synchron oder alternierend - es kann abwechselnd von den beiden Vorgängen erzählt werden oder gleichzeitig:

425 Vgl. S.113.

ABB. 26: *KÖNIG DER LÖWEN*, 0:31: SYNCHRONE DARSTELLUNG VON FRISTGEBENDEM UND FRISTGEBUNDENEM PROZEß BZW. FRISTGEBUNDENER ZIELVERFOLGUNG - SIMBA AUF DER FLUCHT VOR DER STAMPEDE.

ABB. 27: *KÖNIG DER LÖWEN*, 0:31: IN DER SELBEN SEQUENZ WIRD KURZ DARAUF AUCH ABWECHSELND VON DEN BEIDEN VORGÄNGEN ERZÄHLT - HIER DER FRISTGEBENDE PROZEß ...

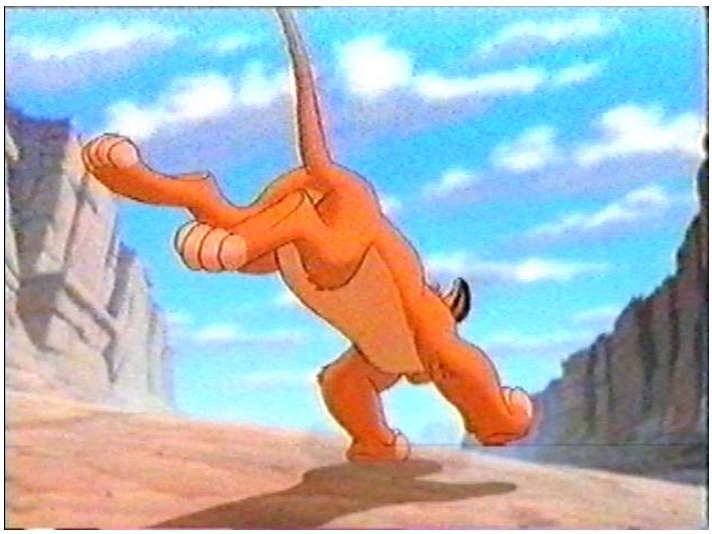

ABB. 28: *KÖNIG DER LÖWEN*, 0:31: ... HIER DER FRISTGEBUNDENE.

Die Methode der narrativen Kombination von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß

kann also im Verlauf einer Sequenz auch wechseln.

Damit in einem Film oder anderen visuellen mimetischen Medien direkt und aus einem einzigen Blickwinkel von beiden Vorgängen gleichzeitig erzählt werden kann, muß eine ausreichende räumliche Nähe zwischen ihnen bestehen:

JURASSIC PARK, 1:47: SYNCHRONE DARSTELLUNG VON FRISTGEBENDEM PROZEß UND FRISTGEBUNDENER ZIELVERFOLGUNG IM ZUGE EINER VERFOLGUNGSJAGD: TIM VERSUCHT SICH VOR EINEM VELOCIRAPTOR (UNSCHARFE BEINE IM VORDERGRUND) IN DIE KÜHLKAMMER ZU RETTEN.

ABB. 29: *VERGESSENE WELT*, 1:39F: EIN DEN STEG RAMMENDES SCHIFF ALS FRISTGEBENDER PROZEß, IN DER UNTEREN BILDHÄLFTE DIE DARAUS RESULTIERENDE FRISTGEBUNDENE ZIELVERFOLGUNG.

Handelt es sich, wie bei den bisher gezeigten Beispielen, bei fristgebendem wie fristgebundenem Prozeß um räumliche Bewegungen, dann ermöglicht eine derartige synchrone und direkte Darstellung der beiden Vorgänge dem Rezipienten die Formulierung sehr genauer Ob-Hypothesen. Der Rezipient kann seine Hypothesen über den Ausgang der Situation aufgrund unmittelbarer Beobachtung der sie bestimmenden Vorgänge aufstellen. Wie die Beispiele vor Augen führen, bieten sich Verfolgungsjagden besonders für die Verwendung dieser Darstellungsvariante an.

Bestehen fristgebender und/oder fristgebundener Prozeß bloß in einer zeitlichen Annäherung, dann ist der Endpunkt des betreffenden Vorgangs bereits nicht mehr so unmittelbar aus seiner Beobachtung erschließbar sondern setzt eine Kenntnis seines (vermutlichen) Verlaufs voraus: In Kopfgeld versucht Jimmy Shaker, der Kopf der Bande, die Sean Mullen entführt hat, zu verhindern, daß seine Komplizin diesen tötet, nachdem sich der Vater nunmehr weigert, das Lösegeld zu bezahlen:

ABB. 30: KOPFGELD, 1:10: SYNCHRONE DARSTELLUNG EINES FRISTGEBENDEN PROZESSES (EINE KOMPLIZIN DES KINDESENTFÜHRERS JIMMY SHAKER WILL DAS OPFER TÖTEN), DER ZULETZT BLOß IN EINER ZEITLICHEN ANNÄHERUNG BESTEHT UND EINER FRISTGEBUNDENEN ZIELVERFOLGUNG (SHAKER, LINKS HINTEN, VERSUCHT DAS ZU VERHINDERN), DIE IN EINER ZEITLICHEN UND RÄUMLICHEN ANNÄHERUNG BESTEHT.

Der fristgebende Prozeß besteht hier zwar zunächst auch in einer räumlichen Annäherung - die Komplizin geht auf das Opfer zu - im weiteren aber in einer bloß zeitlichen Annäherung: wird sie sofort bzw. überhaupt abdrücken?

Ähnlichen Charakter hat in dieser Hinsicht auch eine Szene in *Mord im weißem Haus*: Nina Chance (rechts) versucht noch rechtzeitig Beweisstücke, die sie aus einem Archiv entwenden will, unter ihrer Kleidung zu verstecken, bevor der Wächter des Archivs, den sie bereits näherkommen hört, auf sie trifft. Hier besteht nur der fristgebende Prozeß in einer räumlichen Annäherung, die fristgebundene Zielverfolgung bloß in einer zeitlichen. Allerdings ist der Inhalt der Zielverfolgung klar und der Rezipient kann genau beobachten, wie Nina damit vorankommt, sodaß dennoch relativ exakte Ob-Hypothesen aufgestellt werden können.

ABB. 31: *MORD IM WEIßEN HAUS,* 0:44: SYNCHRONE DARSTELLUNG EINES FRISTGEBENDEN PROZESSES, DER IN EINER ZEITLICHEN UND RÄUMLICHEN ANNÄHERUNG BESTEHT UND EINER FRISTGEBUNDENEN ZIELVERFOLGUNG, DIE BLOß IN EINER ZEITLICHEN ANNÄHERUNG BESTEHT.

Eine weitere formale Möglichkeit der direkten, visuellen und synchronen Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß besteht in der Verwendung der eines "Splitscreen"[426], also zwei verschiedene Einstellungen gleichzeitig nebeneinander zu zeigen. Diese Darstellungsvariante setzt keine räumliche Nähe der beiden Vorgänge voraus, ermöglicht aber selbst im Fall von räumlichen Annäherungsvorgängen keine so exakte Formulierung von Ob-Hypothesen wie im Fall einer synchronen visuellen Darstellung aus einem einzigen (Kamera-)Blickwinkel. Ein Beispiel dafür findet sich in *Lola rennt* (0:25): Während bisher (0:08-25) in Parallelmontage von Manni, der angekündigt hat, um 12 Uhr einen Supermarkt überfallen zu wollen, falls Lola bis dahin nicht bei ihm ist, und Lola, die diese Frist einzuhalten versucht, erzählt wurde, sind nun die die Frist exekutierende Figur und fristgebundene Zielverfolgung mithilfe eines Splitscreens in einem Bild zu sehen. Trotz der gleichzeitigen Darstellung der beiden Vorgänge ist nicht erkennbar ist, wie weit Lola noch von Manni entfernt ist:

426 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.572f.

ABB. 32: *LOLA RENNT*, 0:25: SYNCHRONE DARSTELLUNG DER EINE FRIST EXEKUTIERENDEN FIGUR UND FRISTGEBUNDENER ZIELVERFOLGUNG MITHILFE EINES SPLITSCREENS.

Zu diesen beiden gleichzeitig gezeigten Einstellungen kommt dann noch eine dritte hinzu, die die Uhr zeigt, nach der sich die die Frist exekutierende Figur richtet. Damit sind nun sowohl die beiden Faktoren zu sehen, durch die die Frist konstituiert wird als auch der an diese Frist gebundene Prozeß:

ABB. 33: *LOLA RENNT*, 0:25: SYNCHRONE DARSTELLUNG DER EINE FRIST EXEKUTIERENDEN FIGUR, DES FRISTGEBENDEN PROZESSES UND DER FRISTGEBUNDENEN ZIELVERFOLGUNG MITHILFE EINES SPLITSCREENS.

Später in dieser Sequenz erfolgt schließlich doch noch eine synchrone visuelle Darstellung von fristgebendem (Mannis Gang in den Supermarkt) und fristgebundenem Prozeß aus einem einzigen (Kamera-)Blickwinkel - unter Beibehaltung des Splitscreens sogar zweifach:[427]

427 Vgl. auch die Auflösung der zweiten Version der Geschichte von Lola und Manni, *Lola rennt*, 0:48f.

ABB. 34: *LOLA RENNT*, 0:25: DOPPELTE SYNCHRONE DARSTELLUNG VON FRISTGEBENDEM UND FRISTGEBUNDENEM PROZEß.

Häufig wird die synchrone Darstellung von fristgebendem Prozeß und fristgebundener Zielverfolgung auf der visuellen Ebene durch die akustische Ebene unterstützt. So sind etwa in der bereits erwähnten Sequenz in der *Krieg der Sterne*[428], in der mehrere Figuren von einer Müllpresse zerquetscht zu werden drohen, stets die immer höher und schneller werdenden Betriebsgeräusche der Presse zu hören, die auch bei jenen Einstellungen, in denen die sich bewegenden Wände nicht genau zu sehen sind, keinen Zweifel über das Andauern des fristgebenden Prozesses aufkommen lassen.

Die synchrone Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß kann auch anders als durch eine visuelle Darstellung der beiden Vorgänge erfolgen. So zählt etwa Tom Devoe (George Clooney) im Film *Projekt: Peacemaker* laut mit dem ablaufenden Countdown des Zeitzünders an einem Nuklearsprengkopf mit, während Julia Kelly (Nicole Kidman) diesen noch rechtzeitig zu entschärfen versucht (1:51), sodaß auch in jenen Einstellungen, in denen der Countdown nicht zu sehen ist, synchron mit der visuellen Darstellung der fristgebundenen Zielverfolgung vom fristgebenden Prozeß erzählt wird - allerdings nur auf der akustischen Informationsebene und nur indirekt.

Die Synchronität kann also auch durch eine bloß indirekte Erzählung von einem der beiden Vorgänge bei gleichzeitiger direkter Erzählung vom jeweils anderen erreicht werden. Diese Variante bietet sich im Fall einer räumlichen Distanz der beiden Vorgänge an, die ihre direkte visuelle und synchrone Darstellung aus einem Blickwinkel nicht gestatten würde - ein Bote berichtet darüber, wie nahe das feindliche Heer ist, während im bedrohten Lager noch am Schutzwall gebaut wird etc.

---

428 1:18-21, vgl. auch S.226 meiner Arbeit.

Bestehen hinsichtlich der Möglichkeit einer synchronen Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß medienspezifischen Implikationen? Sämtliche in diesem Zusammenhang bislang vorgetragenen Beispiele stammen aus Filmen. Aber kann z.B. auch in mündlicher Form gleichzeitig von etwas erzählt werden? Genaugenommen funktioniert die mündliche Sprache strikt seriell. - Ein Wort nach dem anderen wird vorgetragen, sprechen zwei oder mehr Personen gleichzeitig, versteht man tendenziell >gar nichts<. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, daß in diesem Sinn wohl auch die Informationsaufnahme bei der Filmrezeption seriell abläuft: der Rezipient nimmt die einzelnen visuellen Details - wenn auch sehr rasch - hintereinander wahr, seine Konzentration fokussiert mal auf den einen, mal auf den anderen der Vorgänge, die zu sehen sind - mal auf Simba, der flieht, mal auf die Herde, die sich ihm von hinten nähert[429]. Und umgekehrt kann auch in einer mündlich vermittelten Erzählung die Erwähnung der beiden Vorgänge unmittelbar hintereinander erfolgen, etwa in einem einzigen Satz: »X befand sich nur noch wenige Meter hinter ihm als y in den Fahrstuhl rannte und den Türknopf betätigte«.

Ein Unterschied besteht hier nur insofern, als bei visuellen mimetischen Vermittlungsverfahren typischerweise ständig mehrere verschiedene Dinge im Bild zu sehen sind und es dem Rezipienten überlassen bleibt, auf welches Element er sich (zuerst) konzentriert, während bei einer mündlich vermittelten Erzählung die Reihenfolge der Präsentation auch der kleinsten Informationseinheiten vorgegeben ist.

Wissensvorsprungsfristen

Wird im Rahmen der Erzählung von einer Wissensvorsprungsfrist auch von einem fristgebundenen Prozeß, also etwa einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< erzählt, dann ist hier ebenfalls eine synchrone (oder alternierende) Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß möglich. So werden etwa in *Star Wars, Episode I* (0:17) Jar Jar, Qui-Gon und Obi-Wan ohne es zu wissen von einem Seeungeheuer verfolgt. Die Bewegung ihres U-Bootes stellt in bezug auf diesen sie bedrohenden fristgebenden einen fristgebundenen Prozeß dar und beide Vorgänge können aus einem einzigen Blickwinkel gleichzeitig gezeigt werden:

[429] Vgl. Abb. 26, S.199.

ABB. 35: *STAR WARS, EPISODE I*, 0:17: GLEICHZEITIGE DARSTELLUNG VON FRISTGEBENDEM UND FRISTGEBUNDENEM PROZEß BEI EINER WISSENSVORSPRUNGSFRIST: EIN SEEUNGEHEUER (LINKS OBEN) NÄHERT SICH DEM U-BOOT VON JAR JAR, QUI-GON UND OBI-WAN VON HINTEN.

Anhand des Beispiels läßt sich veranschaulichen, daß einer synchronen Darstellung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß im Zuge einer Wissensvorsprungsfrist eine synchrone Darstellung von fristgebendem Prozeß und bedrohten Figuren entspricht: Die Abbildung könnte ebensogut aus einer Szene stammen, in der sich das U-Boot nicht bewegt. Auch in diesem Fall würde der Rezipient einen synchronen Überblick über die beiden die Anordnung bestimmenden Faktoren genießen.

ABB. 36: *FLED*, 0:22: WÄHREND MARK (STEPHEN BALDWIN) UND CHARLES (LAURENCE FISHBURNE) NOCH RÄTSELN, WAS SIE DA HÖREN, KANN DER REZIPIENT BEREITS SEHEN, DAß GLEICH EIN ZUG IN DEN TUNNEL EINFAHREN WIRD, IN DEM SIE SICH BEFINDEN.

Wie diese Beispiel veranschaulicht, ist der exakte Unterschied zwischen einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung<, respektive einem fristgebundenen Prozeß und der >bloßen< Darstellung von durch die Frist bedrohten Figuren, überdies schwer festzumachen: Verhalten sich Mark und Charles in bezug auf die Frist tatsächlich richtig oder wäre diese Aussage erst dann zulässig, wenn sie etwa sagen würden: »Laß uns -

nur so zum Spaß - zum Ende des Tunnels *laufen*«? - So oder so wird der Rezipient durch die Darstellung über die beiden die Situation bestimmenden Vorgänge gleichzeitig informiert wie im Fall einer synchronen Darstellung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß bei einer Frist ohne Wissensvorsprung für den Rezipienten.

Alternierende Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß

Neben einer synchronen Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß besteht die zweite prinzipiell mögliche narrative Kombination der beiden Elemente in einer abwechselnden bzw. alternierenden Erzählung von ihnen.

Sofern keine für eine synchrone Darstellung ausreichende räumliche Nähe der beiden Vorgänge gegeben ist, ergibt sich beinahe zwangsläufig die filmischen Form der Parallelmontage (Cross-Cutting[430]), also des "Einstellungswechsels zwischen zwei oder mehr (simultanen, aber räumlich getrennten) Handlungen"[431], wenn direkt von den beiden Vorgängen erzählt werden soll. - Für Elman ist "every race against a clock [...] tailor-made for cross-cutting"[432]. Eder merkt an, daß "crosscutting [...] häufig in Verbindung mit einer deadline auf[tritt]"[433]. Armer bezeichnet "'Bomb' stories" als "classic example" für diegetische Fristen und beschreibt den typischen Ablauf: "the good guys must locate and defuse the bomb before it blows up and destroys the planet Earth. Repeated cuts to the superbomb ticking relentessly away show the time span diminishing."[434] Gelegentlich wird die parallelmontierte Erzählung von einer Frist als der Beginn der Montage bezeichnet[435] und McDougal meint, daß diese so oft anzutreffen sind, daß sie bereits "something of a cliché" geworden seien: "How many times have we seen settlers under attack by Indians, with the Cavalry simultaneously riding to the besieged fort? The director cuts from one scene to the other, usually with briefer and briefer shots."[436] Pascal Bonitzer schreibt:

> "If one shows an image of a knife approaching a bared throat, against one of a car racing along a road in a cloud of dust, the audience may wonder whether the latter will arrive in time to prevent the crime."[437]

Nicht nur, daß die Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß in Form einer Parallelmontage eine naheliegende filmische Lösung für die narrative Kombination

---

430 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.50.
431 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.225.
432 Elman, *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*, S.64.
433 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.75.
434 Armer, *Writing the Screenplay*, S.247.
435 Vgl. S.13.
436 McDougal, *Made into Movies*, S.328.
437 Bonitzer, "Hitchcockian Suspense", S.15.

der beiden Elemente ist - der Regisseur muß sich, sofern Bonitzers Behauptung zutrifft, auch im klaren darüber sein, daß eine Unterbrechung der Erzählung vom fristgebenden Prozeß durch eine Erzählung von einer Zielverfolgung dem Rezipienten nahelegt, diese als an die Frist gebunden aufzufassen. Hier ergibt sich die Frage, ob diese (angebliche) Bereitschaft des Rezipienten zur Herstellung eines Zusammenhangs nicht bereits eine Folge der von McDougal erwähnten Häufigkeit ist.[438]

Sind die Figuren, denen der potentielle Schaden droht und jene, die seine Aktualisierung noch rechtzeitig zu verhindern versuchen, nicht identisch, dann ergibt sich die Möglichkeit, im Zuge der Erzählung von dieser Frist nicht nur zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß zu alternieren, sondern dazwischen immer wieder auch von den bedrohten Figuren, den potentiellen Opfern der Frist zu erzählen, also einer narrativen Alternation zwischen drei verschiedenen Faktoren. Wie bereits erwähnt entspricht diesen drei Faktoren die Dreiheit der "erzählerischen Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[439], die Rother als typisch für die "Last Minute Rescue"-Anordnung erachtet.[440]

Spannung durch Parallelmontage?

Über Elmans Behauptung "nothing can get the last agonizing drop of suspense out of that kind of Situation the way cross-cutting can"[441] mag man noch streiten könnten, jedenfalls wäre erst noch zu belegen, daß die parallelmontierte Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß stärkere Spannung hervorruft als die synchrone.

Doch manche Autoren schreiben überhaupt der Parallelmontage und (nicht der Frist) die spannungproduzierende Wirkung zu. So gibt etwa Mike Crisp in seinem Buch *Directing Single Camera Drama* angehenden Regisseuren im Abschnitt "Editing Action" den Rat: "Devise parallel action whenever possible. If the editor can cut from the fight to a fuse burning or the cavalry on its way to the rescue, this will increase excitement"[442]. Der Schnitt vom Kampf zu einer brennenden Zündschnur dürfte die Spannung tatsächlich steigern, aber nicht allein, weil es sich um 'parallel action' handelt - eine 'parallel action' wäre auch jede andere zeitgleich stattfindende Handlung, die überhaupt nichts mit dem 'fight' zu tun hat - sondern weil diese 'parallel action' eine Frist für die erste Handlung

---

438 Überraschenderweise konnte ich trotz der großen Bedeutung, die der Schnitt für die filmisch vermittelte Erzählung von Fristen hat, weder in Ken Dancygers *The Technique of Film and Video Editing*, noch in Walter Murchs *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* oder Roy Thompsons *Grammar of the Edit* eine Auseinandersetzung mit ihnen finden.

439 Rother, *Sachlexikon Film*, S.186.

440 Ausführlicheres zum Begriff »Last minute rescue« ab S.293.

441 Elman, *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*, S.63.

konstituiert: Durch die brennende Zündschnur erhält der Rezipient des Kampfes nicht nur Anlaß für die Frage, wer ihn gewinnen wird, sondern zusätzlich für die Frage, ob er rechtzeitig vor der Detonation der Bombe gewonnen wird. Beide von Crisp beschriebene Anordnungen könnten auch ohne Anwendung einer Parallelmontage umgesetzt werden: Eine Bombe mit einer brennenden Zündschnur könnte vor die Füße der Kämpfenden rollen, ohne daß diese es merken und das Ganze könnte in einer einzigen Einstellung gezeigt werden bzw. könnte im Hintergrund der miteinander kämpfenden Figuren bereits 'the cavalry on its way to the rescue' zu sehen sein. Der Rezipient erhielte auch durch diese Umsetzungsvarianten Anlaß für ein Interesse an Frage, ob der Kampf rechtzeitig gewonnen werden bzw. die Kavallerie rechtzeitig eintreffen wird.

Bordwell spricht in seinem Vortrag "*Die Hard* - und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos" von der Möglichkeit der Bindung der Aufmerksamkeit des Publikums durch "die Technik der Parallelmontage" und erläutert diese anhand einer Sequenz aus *Die Geburt einer Nation*: "In *Birth of a Nation* zum Beispiel reitet, während die Familie in der Hütte belagert wird, der Ku Klux Klan los, um sie zu befreien."[443] Und Daniel Schlössler schreibt in *Reclams Sachlexikon des Films* im Artikel zur "Parallelmontage" über Griffith:

> "In seinem Film [The] *Lonely Villa* [...] schildert er den Einbruch in eine einsam gelegene Villa, den einzig eine Mutter und ihre Kinder zu vereiteln suchen. Die Familie verbarrikadiert sich und leistet Widerstand, während die Ganoven mit dem Aufbrechen der Tür beschäftigt sind. Eine weitere Zuspitzung erfährt das Szenario durch den Vater, der nichts ahnend zum Telefonhörer greift und von seiner Frau über die lebensbedrohliche Situation, der sie und ihre Kinder ausgesetzt sind, informiert wird. Über die Parallelisierung von drei Handlungssträngen in der Montage gelingt es Griffith, die Assoziation von räumlicher und zeitlicher Simultaneität und, daraus resultierend, Spannung entstehen zu lassen."[444]

Beide Autoren erwähnen nicht, daß in den betreffenden Sequenzen von Fristen erzählt wird. M.E. erhält das Publikum hier aber vor allem durch die Fristen Anlaß für fortgesetzte Aufmerksamkeit bzw. die Produktion von Spannung, und die Parallelmontage ist lediglich ein adäquates Mittel der Erzählung von diesen Fristen.

Eder schreibt:

> "Crosscutting [...] tritt [...] häufig in Verbindung mit einer deadline auf. So kann jede Handlungslinie eine unterschiedliche Hypothese unterstützen; dadurch wird Spannung erzeugt (das Monster rast heran, die Helden fliehen - werden sie sich retten

---

442 Crisp, *Directing Single Camera Drama*, S.92.
443 Bordwell, "*Die Hard* - und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos", S.168f.
444 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.

> können?)."[445]

Mit dem Satz 'so kann jede Handlungslinie eine unterschiedliche Hypothese unterstützen' scheint er mir die hier behandelte Möglichkeit der narrativen Alternation zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß mittels Parallelmontage anzusprechen. Aber wiederum ist einzuwenden, daß die 'Spannung' nicht durch die Parallelmontage erzeugt wird, diese lediglich eine Variante der Erzählung von den beiden Vorgängen (die 'unterschiedliche Hypothesen unterstützen') ist.

Verlängerung der Spannung mittels Parallelmontage?

Dadek schreibt über die Parallelmontage:

> "Indem zwei gleichzeitige Begebenheiten je für sich abgebildet werden, die Vorgangszeit also gewissermaßen verdoppelt wird, tritt [... ein] zeitlicher Dehnungseffekt ein, der vom Betrachter als in die Länge gezogene psychische Anspannung wirksam empfunden wird. [...] Frühestes Beispiel und seitdem unverändert gültiges Schnittmuster sind - von den dramaturgisch noch recht grob geführten Parallelhandlungen seines Lehrers Edwin Porter abgesehen - Griffith' Schlußsequenzen, jene berühmten »last minute rescue«-Szenen, in denen es - so etwa in »Birth of a Nation« - darauf ankommt, ob die in der Blockhütte Belagerten der eindringenden schwarzen Meute zum Opfer fallen müssen oder ob die zur Rettung heranpreschende Kavalkade noch rechtzeitig eintreffen wird."[446]

Später erwähnt er nochmals die durch Griffiths "Methode des Wechselschnitts [...] beabsichtigte und erzielte Wirkung der verlängerten [...] Spannung"[447]. Auch Bordwell erläutert die Möglichkeit der Verlängerung der Erzählung, mithin der ggf. vorhandenen Spannung mithilfe einer Parallelmontage anhand der selben Sequenz in *Die Geburt einer Nation*:

> "Overall, the actions are grasped as simultaneous: the family fights while the Klan gallops to them. At a more microscopic level, however, the editing's discontinufties create a curious durational effect [...] The crosscutting produces an *ellipsis* in some lines of action and an *expansion* in others. For example, the little band in the cabin is only moments from annihilation, and the Klan must ride several miles to rescue them. Cutting to the galloping rescuers prolongs the cabin seige (expansion by insertion), while cutting back to the cabin motivates the omission of very long stretches of the Klan's ride (ellipsis)."[448]

Ganz ähnlich schreibt Zaza über "Parallel action":

> "An effect created by cross-cutting, which enables the viewer to be two or more places concurrently. Using parallel action, a filmmaker can extend or condense real time and create a screen time with a logic of its own. For instance, if the filmmaker wants to

---

445 Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.75.
446 Dadek, *Das Filmmedium*, S.162.
447 Dadek, *Das Filmmedium*, S.211.
448 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S.84f.

> lengthen the suspense while the heroine has 1 minute to answer a question on a television quiz show, he can cut between the homes of her friends in four different cities who are watching with bated breath."[449]

Bringt die Erzählung von einer Frist mithilfe einer Parallelmontage tatsächlich die Möglichkeit einer Verlängerung der Spannung durch wiederholtes Zeigen des selben diegetischen Zeitabschnitts mit sich?

Eine korrekt ausgeführte Parallelmontage gibt den diegetischen Zeitablauf entweder in Echtzeit, also mit "Zeitdeckung"[450] wieder oder rafft diesen. Dehnungen der diegetischen Zeit, bei denen also die Erzähl- bzw. Filmzeit umfangreicher ist als die Strecke der damit erzählten bzw. gefilmten Zeit, werden vom Rezipienten m.E. tendenziell als fehlerhaft oder zumindest ungewöhnlich empfunden. Zur Erläuterung ist zunächst wesentlich, daß im Rahmen einer Parallelmontage m.E. die beiden (oder mehreren) parallelmontierten Handlungsstränge typischerweise nicht vollständig gezeigt werden, sondern die Schilderung von Handlungsstrang A - nach jedem Wechsel zu Strang B - frühestens dort fortgesetzt wird, wo sich diese Handlung *mittlerweile* befinden müßte, also um mindestens soviel an diegetischer Zeit später, wie während der Schilderung von B verstrichen ist. - "Cross-cutting [...] implies ellipsis."[451] Und S. Timoschenko führt aus:

> "Wenn der Zuschauer die als gleichzeitig geltenden Vorgänge verfolgt, so ist notwendig, daß jedes folgende Montagebild derselben Handlung der Zeit nach merklich später vorgeht, als es im vorhergehenden Montagebild derselben Handlung der Fall war."[452]

Und über ein Beispiel, bei dem ein heranfahrender Zug mit einer anderen Handlungen parallelmontiert wird, schreibt er:

> "Vorausgesetzt, daß im 6. Bild der Zug bis zu einem Telegraphenpfahl gekommen ist und das Montagebild durch Bild 7 und 8 unterbrochen ist, muß der Zug nicht am Pfahle, den er am Ende des 6. Bildes erreicht hat, gezeigt werden, sondern bedeutend weiter.
> Wenn im Bild 9 der Zug daran ist, sich fortzubewegen, so wird der Zuschauer den Eindruck erhalten, daß der Zug während der Montagebilder 7 und 8 unbeweglich stand.
> Das Gefühl der Fortbewegung des Zuges wird bei der Montageart der parallelen Handlung dadurch erreicht, daß die Handlung des einen Montagebildes erheblich später vorgeht als sie im vorigen Montagebild aufgehört hat."[453]

---

449 Zaza, *Script Planning*, S.221.

450 Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur,* 8. Aufl., S.916.

451 Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, S.81; auch Eder meint, daß bei "crosscutting [...] beim Wechsel zu einer Handlungslinie die Ereignisse der anderen nicht gezeigt werden" (Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.75).

452 Timoschenko, "Filmkunst und Filmschnitt", S.179.

453 Timoschenko, "Filmkunst und Filmschnitt", S.180; vgl. auch Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, S.69f.

So ist z.B. in *Titanic* zunächst der mit Handschellen an Metallrohre gefesselte Jack in der bereits sinkenden Titanic zu sehen, am Ende dieser Szene bedeckt das Wasser gerade einmal den Boden des Raums, in dem sich Jack befindet (1:54). Darauf folgt eine 38sekündige Szene, in der Rose nach Jack sucht. Dann wechselt die Narration wieder zurück zu Jack - und mittlerweile reicht ihm das Wasser bereits bis über die Schuhe.

M.a.W.: Eine Parallelmontage ist typischerweise *keine* Aneinanderreihung von Rückblenden, die sich ja ergeben würde, wenn die Schilderung von A nach jeder Unterbrechung durch die Erzählung von B immer wieder dort ansetzen würde, wo sie zuletzt abgebrochen wurde - der selbe diegetische Zeitabschnitt würde dann stets zweimal gezeigt werden.

Beaver liefert in seiner Erläuterung von "Parallel Development" bzw. "Editing" eine Erklärung für die Verwirrung hinsichtlich der Frage, ob es sich dabei um eine Aneinanderreihung von Rückblenden handelt oder nicht:

> "In the early years of cinema this technique was referred to as the switchback because parallel editing usually does switch back in time to visualize an event; in many instances of parallel editing, however, the crosscutting shows the event in an advanced stage of time from the point where the earlier action left off."[454]

Würde eine Parallelmontage als eine Aneinanderreihung von Rückblenden realisiert, dann würden wir etwa bei der parallelmontierten Darstellung eines Telefongesprächs zwischen zwei Figuren jeden Satz zweimal zu hören bekommen. Aber auch bei Parallelmontagen zwischen Handlungssträngen, die nicht in einem direkten Kontakt miteinander stehen, würden wir eine derartige Umsetzung wohl als fehlerhaft oder zumindest ungewöhnlich empfinden - ich konstruiere ein Beispiel ähnlich dem aus *Die Geburt einer Nation*: Stellen wir uns vor, ein Retter eilt zu einem Haus, weil er weiß, daß dort jemand in Gefahr ist. Wir sehen den Retter durch das Gartentor laufen, dann wechselt die Narration zurück ins Haus und schildert weiter den Kampf, der dort tobt. Wäre der Retter beim nächsten Wechsel der Narration zu ihm immer noch beim Gartentor und nicht bereits ein entsprechend der Dauer der Unterbrechung weites Stück näher beim Haus zu sehen, dann bekämen wir vermutlich den Eindruck >daß er inzwischen stehengeblieben ist<.

Grodal über die zuletzt zitierte Äußerung von Bordwell über *Die Geburt einer Nation*:

> "In what sense is the cabin siege 'expanded by insertion' [...]? Is the *syuzhet* siege supposed to continue progressing in time, although we do not see the situation, whereas the Klan's ride as a *syuzhet* phenomenon stops [...] as soon as we cut back and lose visual contact? The problems are derived from the fact that the correct description of the first cut is that it is a flashback to another act-series but is

---

454 Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S.272.

> experienced as synchronous, because it 'expresses' the tense expectations of the besieged and of the empathic viewers."[455]

Doch für den Umstand, warum der Rezipient den 'cut' vermutlich - auch Grodal liefert keinen Beleg dafür - als 'synchronous' auffaßt, gibt es eine m.E. wesentlich naheliegendere Erklärung: "In the absence of evidence to the contrary, we assume that events took place in the order narrated"[456] - Was Groß in bezug auf schriftlich vermittelte Erzählungen behauptet, scheint mir auch für filmisch vermittelte zu gelten. Solange der Rezipient keine anderslautenden Hinweise erhält, wird er davon ausgehen, daß ihm die diegetischen Ereignisse chronologisch erzählt werden. Die Annahme, daß die Ereignisse, die ihm in einer Einstellung gezeigt werden, in Hinsicht auf den diegetischen Zeitverlauf an jene Ereignisse, die er in der Einstellung davor rezipieren konnte, unmittelbar anschließen, ist in diesem Sinn also ganz einfach der naheliegendste Schluß - und warum sollte der Rezipient ihn nicht auch dann ziehen, wenn ihm nun ein anderer Schauplatz gezeigt wird? Der Effekt, daß der Rezipient eine Einstellung, bei der es sich streng genommen um eine Rückblende handelt, nicht als solche auffaßt sondern als eine Fortsetzung der chronologischen Erzählung von den diegetischen Ereignissen ist also m.E. keine Folge der 'expectations of the besieged and of the empathic viewers', wie Grodal meint (er nennt den Effekt "emotion-expressing insertion"[457]), sondern der Art und Weise, wie das Verstehen von filmisch vermittelten Erzählungen funktioniert.

Daß Parallelmontagen nicht in Form einer Aneinanderreihung von Rückblenden formuliert werden sollte, läßt sich auch anhand meines Musterbeispiels der Entschärfung einer Zeitbombe gut illustrieren: Nehmen wir an, der Rezipient wurde zuletzt durch eine Einstellung, die den Countdown an der Zeitbombe zeigt, daß noch 60 Sekunden bis zu ihrer Detonation bleiben. Danach ist zwanzig Sekunden lang der Entschärfer wieder bei seiner Arbeit zu sehen. Wäre in der darauffolgenden Einstellung wieder der Countdown zu sehen und stünde dieser nun - an die letzte diesbezügliche Darstellung anschließend - bei 59 Sekunden, dann würde es sich bei dieser Einstellung um eine Rückblende handeln. Vor allem aber: Dauert diese Einstellung vom Countdown weniger als zwanzig Sekunden, dann müßte sich ein Teil der bereits gezeigten Handlungen in einer darauffolgenden neuerlichen Einstellung mit dem Entschärfer wiederholen.

In *James Bond 007: Goldfinger* findet sich ein Beispiel für eine derartige, hinsichtlich der Darstellung der Diegese inkonsistente, Umsetzung einer Sequenz mit einer Zeitbombe: Bei 1:32 wird der Zeitzünder für eine Bombe gestartet, deren Countdown zu diesem

---

455 Grodal, *Moving Pictures*, S.145.
456 Groß, "Narrative Time and the Reader", S.405.
457 Grodal, *Moving Pictures*, S.145.

Zeitpunkt bei "347" steht und etwa zwei Einheiten pro Sekunde rückwärts zählt. Als der Zeitzünder schließlich deaktiviert wird, steht der Countdown bei "007", eine Darstellung der Sequenz mit Zeitdeckung dürfte also etwa drei Minuten in Anspruch genommen haben. Tatsächlich dauert sie aber acht Minuten. Dementsprechend ergeben sich in ihr Inkonsistenzen hinsichtlich der Darstellung der Diegese. So steht der Countdown einmal bei "145" (1:37), es folgen Einstellungen, die Bond (Sean Connery) beim Kampf mit Oddjob (Harold Sakata) zeigen. Bond wird schließlich auf den Boden neben ein Starkstromkabel geworfen. 35 Filmsekunden sind vergangen, der Countdown müßte nun also ca. bei '70' oder '80' stehen, tatsächlich zeigt jetzt aber eine Einstellung, daß er sich erst bei "127" befindet (1:38), in dieser Hinsicht also erst ca. zehn diegetische Sekunden vergangen sein dürften. Diese Einstellung vom Countdown wäre demnach eine Rückblende und in der darauffolgenden Einstellung müßte ein Teil des Kampfes, der bereits zu sehen war, noch einmal gezeigt werden. Die Darstellung schließt jedoch an die vorvorige Einstellung an.

Allenfalls kann m.E. hinsichtlich der konsistenten Darstellung der diegetischen Zeit bei Parallelmontagen etwas >geschwindelt< werden, die dargestellten Handlungsabschnitte können einander zeitlich etwas überlappen, aber nur insoweit, als dies dem Rezipienten nicht bewußt wird, da sich sonst vermutlich der erwähnte Effekt, daß >die Zeit beim anderen Handlungsstrang inzwischen stehengeblieben sein muß<, einstellen würde. Im Falle des von Zaza beschriebenen Beispiels kann die fragliche Minute mithilfe der Darstellung der 'homes of her friends in four different cities who are watching with bated breath' wohl tatsächlich ein wenig >gedehnt< werden - aber nur im Rahmen der Ungenauigkeit menschlichen Zeitempfindens. Andernfalls würde dem Rezipienten vermutlich bewußt werden, daß >inzwischen bereits mehr als eine Minute vergangen sein muß<, er die Darstellung mithin als fehlerhaft empfinden.

Ein Beispiel für eine derartige Vorgangsweise findet sich in *Krieg der Sterne*, in jener Sequenz, in der Luke, Leia, Han und Chewbacca von einer Müllpresse, in der sie gefangen sind, zerquetscht zu werden drohen (1:18-21). Selbst bei sehr großzügiger Vorausberechnung der Gesamtdauer des Prozesses ausgehend von seiner Anfangsgeschwindigkeit dürfte dieser insgesamt kaum mehr als eine Minute diegetischer Zeit in Anspruch nehmen. Tatsächlich jedoch beträgt die filmzeitliche Dauer der Sequenz vom Einsetzen der Bewegung der Müllpresse bis zu deren Stoppen nicht ganz drei Minuten (1:18:17-1:21:05).

ABB. 37: KRIEG DER STERNE, 1:20:21: KLARE SICHT AUF DEN ENTWICKLUNGSSTAND DES FRISTGEBENDEN PROZESSES - DIE SICH SCHLIEßENDE MÜLLPRESSE.

ABB. 38: KRIEG DER STERNE, 1:20:36: 15 FILMSEKUNDEN SPÄTER: DIE DIEGETISCHE ZEIT IN DER MÜLLPRESSE SCHEINT INZWISCHEN STILLGESTANDEN ZU HABEN: DIE WÄNDE HABEN SICH NICHT WEITER AUFEINANDER ZUBEWEGT.

Gegen Ende des Films *Blues Brothers* werden die Titelhelden von einer Riesenmeute von Polizisten, Nationalgardisten, Feuerwehrleuten etc. verfolgt, können aber noch in das Finanzamt gelangen, in dem sie eine Steuerschuld für das Waisenhaus, in dem sie aufgewachsen sind, begleichen wollen. Sie steigen in einen Lift, während ihre Verfolger erst die Tür des Finanzamtes aufbrechen, die Jake und Elwood verriegelt haben (1:54). Während die beiden nun immer wieder im Lift zu sehen sind (1:54-56), rückt ein Sondereinsatzkommando und Nationalgarde an, beziehen Scharfschützen auf den Dächern ringsum Posten, umkreisen Hubschrauber das Gebäude, brechen Feuerwehrleute die Tür des Finanzamts endlich auf und stürmt die ganze Meute ins Gebäude und die Treppen hoch, sodaß - wenigstens bei mir - der Eindruck einer ewiglangen Liftfahrt von Jake und Elwood entstand.

Einerseits bietet diese Vorgangsweise also die von Dadek erwähnte Möglichkeit der Verlängerung der Spannung, andererseits entsteht dadurch die Gefahr, daß der Rezipient den Eindruck einer fehlerhaften Vermittlung der diegetischen Zeitverhältnisse erhält, mithin von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt und somit in seinem Spannungsempfinden gerade unterbrochen wird. Im Fall von *Blues Brothers* entspricht dieser >Fehler< allerdings der Komik des Films, die auch sonst immer wieder ins Absurde abgleitet[458].

Rhythmus der Alternation

Bei der alternierenden Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß wird der Rezipient naturgemäß immer nur abwechselnd über den Entwicklungsstand der beiden Vorgänge informiert, während er also Informationen über den einen Faktor erhält, verliert er den anderen aus den Augen (im Fall einer direkten visuellen Darstellung sogar buchstäblich). Während der Rezeption des fristgebundenen Prozesses verliert er sukzessive den Überblick über den fristgebenden und umgekehrt.

Wie zitiert, betonen einige Autoren zwar die dramaturgische Bedeutung einer laufenden Information des Rezipienten über den noch verbleibenden Umfang der Frist[459], aber wie lange soll sich die Erzählung jeweils dem fristgebendem bzw. dem fristgebundenen Prozeß im Fall einer alternierenden Erzählung von ihnen widmen, um eine optimale dramaturgische Wirkung zu entfalten?

Je länger der Rezipient nur einseitig informiert wird, also über einen der beiden Vorgänge keine aktuellen Informationen mehr erhält, umso weniger exakte Ob-Hypothesen über den Ausgang wird er formulieren können. Wird über längere Erzählzeit hinweg nur vom fristgebenden Prozeß erzählt, kann der Rezipient mehr und mehr nur noch Vermutungen über den mittlerweile eingetretenen Entwicklungsstand des fristgebundenen Prozesses anstellen und umgekehrt - und dementsprechend nur noch sehr vage Annahmen darüber formulieren, ob dieser noch rechtzeitig vor Ende des fristgebenden Prozesses abgeschlossen sein wird. In dieser Hinsicht geht es also genaugenommen nicht um die Frage nach dem Rhythmus der Alternation zwischen der Darstellung des fristgebenden und des fristgebundenen Prozesses, sondern um die Frage, in welchem Rhythmus der Rezipient jeweils über den *aktuellen Entwicklungsstand* der beiden Prozesse informiert

---

458 Vgl. etwa 1:01f, wo eine Telefonzelle, in der sich Jake und Elwood befinden, durch eine Explosion durch die Luft geschleudert wird und die beiden diesen Flug ohne irgendwelche Verletzungen überstehen.

459 Vgl. S.126.

werden soll. Denn wie bereits erörtert[460] impliziert die Erzählung von einem der beiden Prozesse nicht zwangsläufig eine Information über deren aktuellen Entwicklungsstand.

Bei beiden Vorgängen ist wesentlich, daß Fortschritte erkennbar sind und die Geschwindigkeit, mit der die Vorgänge (nun) ablaufen, etwa anhand von Wegmarken. - Wenn man die Retter immer nur reiten und reiten und reiten sieht und nicht zumindest erkennbar ist, wie sie vorankommen, wird die Angelegenheit bald langweilig werden - mag die Alternation zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß auch noch so sehr beschleunigt oder auf andere Art abwechslungsreich gestaltet werden.

Für eine Information des Rezipienten über den aktuellen Entwicklungsstand des fristgebenden Prozesses, also über den noch verbleibenden Umfang der Frist, wird typischerweise keine ausführliche Beschäftigung der Narration mit ihm erforderlich sein - eine kurze Darstellung des Prozesses, die erkennbar werden läßt, wie weit er inzwischen fortgeschritten ist bzw. daß er sich immer noch mit der gleichen (oder einer anderen Geschwindigkeit) weiterentwickelt, wird dafür ausreichen. Im Fall einer expliziten Zeitangabe entfällt sogar diese Forderung - die Darstellung des Displays eines Countdowns, die Erwähnung des noch verbleibenden Umfangs der Frist durch eine Figur etc. genügen.

Aus dramaturgischer Sicht sinnvoll erscheint eine jeweils ausführlichere Konzentration der Narration auf den fristgebenden Prozeß lediglich in Hinsicht auf seine Eigenschaft, relativ direkt an den Schaden erinnern zu können, der am Ende der Frist einzutreten droht - jedenfalls direkter als die Erzählung vom fristgebundenen Prozeß. Wenn also etwa die Möglichkeit besteht, dem Rezipienten die Macht dieses Prozesses bzw. sein Schadenspotential spektakulär vor Augen zu führen, etwa die zerstörerische Kraft eines auf eine Stadt zufließenden Lavastroms, dann ist eine längere Konzentration der Narration darauf sinnvoll.

Abgesehen davon ist hinsichtlich der vom Rezipienten ggf. empfundenen Empathie für die von der Frist betroffenen Figuren vor allem der fristgebundene Prozeß, also typischerweise die fristgebundene Zielverfolgung, von Interesse. - Zwar benötigt der Rezipient regelmäßig Informationen über den aktuellen Stand des fristgebenden Prozesses, um seine Ob-Hypothesen aktualisieren zu können, aber besser mitfiebern mit den von der Frist betroffenen Figuren kann er, wenn ihm (möglichst direkt) von diesen erzählt wird. - Eine kurze Einstellung vom Countdown auf der Zeitbombe genügt, um ihn über den noch verbleibenden Umfang der Frist zu informieren, aber seine Empathie für

460 Vgl. S.126ff.

die Figuren, die versuchen, sie noch rechtzeitig zu entschärfen, wird sich in den Abschnitten, in denen sie genau dabei zu sehen sind, besser entfalten können.

Wird zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß immer wieder auch vom potentiellen Opfer der Frist erzählt, da dieses nicht mit den das fristgebundene Ziel verfolgenden Figuren identisch ist, betreffen die Überlegungen zum Rhythmus der Alternation selbstverständlich auch diesen dritten Faktor. Einerseits werden sich in einem derartigen Fall die ggf. vorhandenen empathischen Empfindungen des Rezipienten typischerweise auch auf das Opfer beziehen - er fürchtet um es bzw. hofft er, daß es (noch rechtzeitig) gerettet werden möge. In dieser Hinsicht erscheint es dramaturgisch sinnvoll, daß sich die Narration immer wieder auch ausführlicher mit den potentiellen Opfern der Frist befaßt, um etwa deren Angst erkennbar werden zu lassen, um so die ggf. vorhandene Empathie zu verstärken. Andererseits wird dieser Faktor in vielen Fällen einen statischen Charakter haben, da die Aktivität implizierende Rolle des Retters ja anderen Figuren zugeteilt wurde. Beispiele dafür sind etwa die auf einer auf einen Wasserfall zutreibenden Eisscholle liegende, bewußtlose Frau, die der Held am Ende von *Weit unten im Osten* noch rechtzeitig zu retten versucht oder die Rebellen in dem Stützpunkt, den Darth Vader gegen Ende von *Krieg der Sterne* mithilfe des Todessterns zu zerstören versucht, die im Prinzip lediglich gebannt darauf warten, ob der Todesstern von den Kampffliegern noch rechtzeitig davor unschädlich gemacht werden kann[461]. Dieser naturgemäß eher statische Charakter des >hilflosen< Opfers steht einer jeweils ausführlicheren Konzentration der Narration auf es wiederum entgegen. Die Empathie des Rezipienten erhält - abgesehen vom erwähnten Potential zur Induktion von Angst um die bedrohten Figuren - durch eine Darstellung der fristgebundenen Zielverfolgung bessere Nahrung: Hier kann jemand quasi angefeuert, zur Eile angetrieben werden, vor allem aber ist hier ein Vorgang und nicht ein Zustand, wie beim potentiellen Opfer, zu rezipieren, dieser Faktor impliziert also in einem gewissen Maß bereits Abwechslungsreichtum.

Abgesehen von der oben erwähnten Möglichkeit der Verdeutlichung des potentiellen Schadens durch eine Erzählung vom fristgebenden Prozeß sprechen also alle diesbezüglich bisher angestellten Überlegungen für eine geringere Konzentration der Narration auf diesen Faktor gegenüber dem fristgebundenen Prozeß bzw. dem potentiellen Opfer. Und noch ein weiterer Umstand kommt einer derartigen Gewichtung entgegen: Das Zeitempfinden des Rezipienten, seine Fähigkeit, ohne Zuhilfenahme einer Uhr einzuschätzen, wieviel Zeit inzwischen vergangen ist. - Sind in einem Film eine Minute lang Figuren bei einer fristgebundenen Zielverfolgung und/oder die potentiellen

461 *Krieg der Sterne*, 1:39-52.

Opfer der Frist zu sehen, dann wird der Rezipienten selbst einschätzen können, daß sich die Frist inzwischen um etwa eine Minute verkürzt hat, sofern er keine Hinweise auf eine inzwischen erfolgte Raffung der diegetischen Zeit durch die Erzählung erhalten hat. Er braucht also nicht unbedingt sofort wieder über den noch verbleibenden Umfang der Frist informiert zu werden, um nach wie vor relativ exakte Ob-Hypothesen über den Ausgang formulieren zu können, es sei denn, die Frist betrugt vor Beginn der betreffenden Passage nur noch eine Minute oder wenig mehr. Dieser Aspekt kommt nur bei mit "Zeitdeckung"[462] erzählten Passagen zur Geltung, wenn also Erzählzeit und erzählte Zeit einander quantitativ entsprechen. Er betrifft dementsprechend vor allem Medien, die Darstellungen mit exakter 'Zeitdeckung' - man könnte wohl auch von Echtzeitdarstellungen sprechen - erlauben, also etwa Filme, Theateraufführungen und Hörspiele im Gegensatz zu Texten, die nur die Vermittlung eines ungefähren Eindrucks von Zeitdeckung ermöglichen. Da eine selbständige Einschätzung der inzwischen verstrichenen diegetischen Zeit durch den Rezipienten eine Erzählung der betreffenden Passage mit 'Zeitdeckung' voraussetzt, wird diese Fähigkeit vor allem bei Fristen von geringem diegetischen Umfang bzw. gegen Ende der jeweiligen Frist zur Geltung kommen. - Es ist unmöglich, von einer Frist, deren diegetischer Umfang das Ausmaß der insgesamt zur Verfügung stehenden Erzählzeit übersteigt, zur Gänze mit 'Zeitdeckung' zu erzählen. Je kürzer also eine Frist, umso eher wird eine Erzählung von ihr mit 'Zeitdeckung' möglich sein.

Je näher das Ende der Frist rückt, umso genauere Hypothesen über den Ausgang der Situation wird der Rezipient aufstellen können, soferne er nach wie vor regelmäßig abwechselnd über den Entwicklungsstand des fristgebenden und des fristgebundenen Prozesses informiert wird. - Wenn eine Figur sich rechtzeitig vor der Detonation einer Zeitbombe in Sicherheit zu bringen versucht, dann wird sich zunächst noch weniger genau vorhersagen lassen, wie lange sie noch braucht, um etwa einen weiter entfernt liegenden, schützenden Raum zu erreichen. Je näher sie ihrem Ziel kommt, umso genauere Aussagen werden darüber möglich sein. Wird der Rezipient also während der Darstellung dieses Vorgangs immer wieder auch über den aktuellen Umfang der Frist informiert, wird er gegen deren Ende hin immer genauer sagen können, ob der Rettungsvorgang noch rechtzeitig abgeschlossen werden kann. Seine Annahmen darüber werden immer sicherer. Entsprechend den diesbezüglich bereits weiter oben angestellten Überlegungen wird aber eine zu große Sicherheit über den Ausgang der Situation zu einer Verringerung des Spannungspotentials führen, es sei denn, das vorausberechnete Ergebnis bleibt nach wie vor sehr knapp.[463] Ist dies also nicht der Fall, dann ergibt sich in

---

462 Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur,* 8. Aufl., S.916.
463 Vgl. S.102f.

dramaturgischer Hinsicht die Forderung, den Rezipienten gegen Ende der Erzählung vom Ablaufen einer Frist über deren exakten Umfang eher im Unklaren zu lassen, um über den voraussichtlichen Ausgang der Situation keine allzu große Sicherheit aufkommen zu lassen. Die so entstehende Unsicherheit dürfte eine eigene Qualität haben, an die Stelle des ständigen Neuberechnens der Wahrscheinlichkeit eines Erfolgs der zielverfolgenden Figur tritt mehr und mehr ein Gefühl der Verunsicherung, etwa beschreibbar durch die Fragen »Wieviel Zeit bleibt überhaupt noch? Ist es nicht schon zu spät?«. Zugleich mit einem nach wie vor bestehenden Interesse daran, ob die fristgebundene Zielverfolgung noch rechtzeitig abgeschlossen werden kann, wird sich mehr und mehr die - ungewisse - Erwartung des Eintretens des Endes der Frist einstellen. Die dadurch entstehende Anspannung scheint mir vergleichbar mit jener, die sich einstellt, wenn jemand einen Luftballon solange aufbläst, bis dieser zerplatzt: Man weiß, daß es gleich einen lauten Knall geben wird, aber eben nicht genau wann. Der Luftballon dehnt sich und dehnt sich, man rechnet bereits fest damit, daß er beim nächsten Luftstoß zerplatzen wird und bereitet sich innerlich darauf vor, aber er wird immer noch größer und hält immer noch stand, also bereitet man sich immer noch auf sein Zerplatzen vor usw.

In *Blood & Wine* (0:26f) findet sich ein Beispiel für diese Vorgangsweise, allerdings in umgekehrter Konstellation: hier wird der Rezipient gegen Ende der Frist nur noch über den aktuellen Stand des fristgebenden Prozesses informiert, der Entwicklungsstand der fristgebundenen Zielverfolgung wird ihm im letzten Abschnitt der Sequenz vorenthalten: Weinhändler Alex (Jack Nicholson) und sein Komplize Victor (Michael Caine) wollen den Tresor eines seiner reichen Kunden ausrauben, während dieser Kunde verreist ist und sein Haus lediglich von Wachmännern gehütet wird. Unter dem Vorwand, daß im Weinkeller dringend die Belüftungsanlage repariert werden müsse, erhalten sie Zutritt zum Haus. Victor, der als Installateur verkleidet ist, geht, als er allein ist, ins obere Stockwerk, um dort den Tresor zu knacken, währenddessen versucht Alex den Wachmann, der Verdacht geschöpft hat und ins Haus zurück will, hinzuhalten. Sie gehen ins Haus und ins Obergeschoß, währenddessen ist immer wieder auch Victor beim Tresorknacken zu sehen. In den ersten 35 Sekunden der insgesamt etwa eine Minute dauernden Sequenz wird der Rezipient durch eine Parallelmontage über den jeweiligen Entwicklungsstand der gegenläufigen Prozesse auf dem Laufenden gehalten, die Erzählung wechselt vier Mal zwischen fristgebundener Zielverfolgung und fristgebenden Prozeß (Victor beim Tresor - Alex und Wachmann beim Hauseingang - Victor beim Tresor - Alex und Wachmann im Stiegenhaus - Victor). In der zweiten Hälfte der Sequenz sind dann nur noch der Wachmann und Alex zu sehen, die langsam nach oben gehen und einen Korridor entlang, der Rezipient erhält also keine neuen Informationen mehr über die fristgebundene Zielverfolgung, sodaß Victors Auftritt »aus der Zimmerdecke« - er gibt vor,

in der Zwischendecke etwas repariert zu haben - auch für den Rezipienten überraschend erfolgt. Genaugenommen bleibt hier bis zuletzt sogar unklar, ob Victor überhaupt von der durch den sich nähernden Wachmann gegebenen Frist weiß - Alex rief zwar seinen Decknamen, als er zusammen mit dem Wachmann das Haus betrat, aber es ist nicht eindeutig erkennbar, ob Victor ihn gehört hat, da er zwar aufhorcht (0:27:07), danach aber am Tresor weiterarbeitet. Hier wird also sogar offengelassen, ob es sich - in bezug auf Victor - um eine Wissensvorsprungsfrist handelt oder nicht.

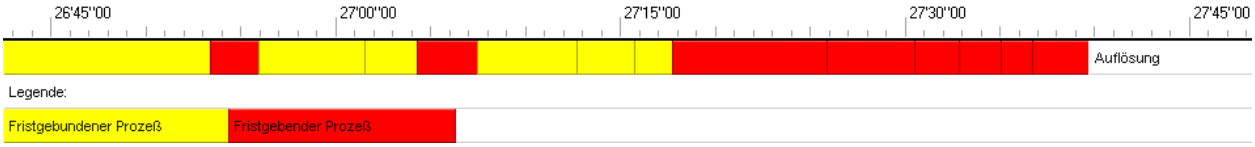

ABB. 39: *BLOOD & WINE*, 0:26F: DIAGRAMM DER ALTERNATIONEN ZWISCHEN FRISTGEBUNDENEM UND FRISTGEBENDEM PROZEß (DIE TRENNLINIEN INNERHALB DER ABSCHNITTE BEZEICHNEN ZUSÄTZLICHE EINSTELLUNGSWECHSEL).

Da ein Interesse des Rezipienten an der Frist bzw. ihrem Ausgang ein Interesse am Fortschritt der sie bestimmenden Vorgänge impliziert, birgt eine zu lange Konzentration der Erzählung auf einen der Faktoren jedenfalls die dramaturgische Gefahr, daß dem Rezipienten sein dadurch sukzessive anwachsendes Informationsbedürfnis bewußt werden könnte: Je länger er nicht erfährt, wieviel Zeit noch bleibt, sondern nur, wie weit der fristgebundene Prozeß inzwischen fortgeschritten ist oder vom Schicksal der potentiellen Opfer, umso mehr wird ihn genau das interessieren. Und umso größer wird die Gefahr, daß er sich zu fragen beginnt, warum ihm diese Information eigentlich vorenthalten wird, daß er also auf die erzählende Instanz aufmerksam, mithin von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt wird. Hier stellt sich allerdings die Frage, wieviel die Raschheit, mit der ein Rezipient dadurch auf die erzählende Instanz aufmerksam wird, mit narrativen Konventionen bzw. Klischees zu tun hat - Würden wir uns ggf. bei der Rezeption eines Films, der einen Bombenentschärfungsversuch zeigt, der in fünf Minuten abgeschlossen sein muß und bei dem wir zwei Filmminuten lang nicht über den Stand des Countdowns informiert werden, nur deshalb fragen, warum wir so selten darüber informiert werden, weil dies bei derartigen Erzählungen üblicherweise viel öfter geschieht?

Der dramaturgisch optimale Rhythmus der Alternation zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß und ggf. den potentiellen Opfern der Frist ist wohl auch durch die allgemeine Forderung nach Abwechslungsreichtum bestimmt: Es sollte kein Muster erkennbar sein, da dies die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Konstruktion der Diegese ab- und auf die Form der Erzählung lenken würde.

Beschleunigung der Alternation

Ein wichtiger Aspekt der rhythmischen Gestaltung der Alternation zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß (und ev. dem Opfer der Frist) ist auch die Möglichkeit einer Beschleunigung bzw. Verlangsamung der Alternationen.

In der Literatur wird immer wieder auf die Möglichkeit der Beschleunigung der Parallelmontage im Verlauf einer "last-minute rescue" und die dadurch angeblich hervorgerufene Steigerung der Spannung hingewiesen. So erläutert etwa Sharff "cross-cutting" mit den Worten:

> "Switching back and forth between two or more scenes - for example, a serial episode that alternately shows the heroine nearing the waterfall and the hero galloping to the rescue. [...] In cases like the above last-minute rescue, excitement and tension are often increased by shortening the shots and accelerating the rhythm of the cross-cutting."[464]

"D.W. Griffith was known for crosscutting in many of his one-reelers, gradually increasing the tempo of the editing in his last-minute rescues to create suspense"[465] bzw. "to make the action appear even more exciting."[466] Und McDougal bezeichnet diese "simplest form" des "parallel editing" bereits als ein "cliché. How many times have we seen settlers under attack by Indians, with the Cavalry simultaneously riding to the besieged fort? The director cuts from one scene to the other, usually with briefer and briefer shots."[467]

Das "accelerating the rhythm of the cross-cutting [...] between [...] the heroine nearing the waterfall and the hero galloping to the rescue"[468] ist die filmisch vermittelte Variante der »Beschleunigung der narrativen Alternation zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß«. Warum aber sollte diese Beschleunigung 'excitement and tension' bzw. 'suspense' steigern?

Zum einen ergibt sich aus dem Umstand einer Steigerung der Schnittfrequenz als solches - unter bestimmten Voraussetzungen - tatsächlich die Möglichkeit der Steigerung einer bestimmten Art von Spannung: Durch einen Einstellungswechsel können die Anforderungen an die Informationsverarbeitung des Rezipienten vorübergehend erhöht werden. Er ist - sofern er der Erzählung weiter folgen will - gezwungen, sich nach der durch den Schnitt entstandenen Diskontinuität neu zu orientieren, festzustellen, in

---

464 Sharff, *Alfred Hitchcock's High Vernacular*, S.248. Sharffs Formulierung findet sich übrigens wortident wieder bei Zaza, *Script Planning*, S.219f.

465 Blandford/Grant/Hillier, *The Film Studies Dictionary*, S.60; vgl. auch Giannetti, *Understanding Movies*, S.139.

466 Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S.142f; siehe auch Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339 u. Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.

467 McDougal, *Made into Movies*, S.328.

welchem Zusammenhang das nunmehr Erzählte mit dem zuvor Erzählten steht. Dadurch wird er - vorübergehend - geistig stärker beschäftigt. Dies gilt umso mehr für die Schauplatzwechsel, die mit den Alternationen bei einer Parallelmontage einhergehen. Die Spannung zwischen seinem Wunsch, der Erzählung zu folgen und dem tatsächlichen Fortgang der Erzählung wird durch die mit den Alternationen einhergehenden Diskontinuitäten immer wieder vergrößert (und vom Rezipienten nach erfolgter Neuorientierung rasch wieder gelöst).

Wird dabei allerdings immer wieder zwischen den selben Gegenständen hin- und hergeschnitten, dürfte sich dieser Effekt rasch verflüchtigen, sodaß mir Monacos Behauptung nicht zuzutreffen scheint:

> "Der rhythmische Wert des Schnitts ist wahrscheinlich am besten im Code der «beschleunigten» Montage zu sehen, bei der das Interesse an der Szene gesteigert und durch ständig kürzere Einstellungswechsel zwischen zwei Gegenständen (oft in Verfolgungsszenen) zu einem Höhepunkt geführt wird."[469]

Träfe sie zu, dann müßte auch durch ein immer schnelleres Hin- und Herschneiden zwischen x-beliebigen Dingen, z.B. einem Tisch und einem Sessel, 'das Interesse gesteigert und zu einem Höhepunkt geführt' werden können. Aber eine derartige Sequenz würde uns, nachdem wir einmal erkannt haben, daß immer nur zwischen den selben beiden Dingen hin- und hergeschnitten und die Montage lediglich beschleunigt wird, wohl bald langweilen. Auch anhand des von Monaco selbst erwähnten Beispiels einer Verfolgungsjagd läßt sich das veranschaulichen: Wird dabei das Tempo der Montage deutlich beschleunigt, obwohl sich der Abstand zwischen Verfolger und Verfolgtem gar nicht verringert hat und beide noch weit voneinander entfernt sind, die formale Beschleunigung also in keinem Zusammenhang mit dem erzählten Inhalt steht, dann dürfte der Rezipient die Beschleunigung der Montage wohl eher als Verfremdung, Spielerei oder gar eine fehlerhafte filmische Umsetzung auffassen, sein Interesse an der Szene dadurch eben nicht 'gesteigert' sondern im Gegensatz vermindert werden, da er dadurch von ihr abgelenkt wird. Damit der von Monaco behauptete Effekt zustande kommt, ist m.E. wesentlich, daß die Beschleunigung der Montage mit den sich auch im Rahmen einer Verfolgungsjagd ergebenden Fristen[470] korrespondiert: Wenn etwa der Verfolgte, der bis jetzt zu Fuß flüchtete, mit einem Auto davonzufahren versucht und sich der Verfolger immer weiter nähert, während der Verfolgte den Motor anzulassen versucht, dann ergibt sich deutlich eine immer knapper werdende Frist, die das Interesse des Rezipienten an der Szene wohl zu steigern vermag und eine Beschleunigung der

---

468 Sharff, *Alfred Hitchcock's High Vernacular*, S.248.
469 Monaco, *Film verstehen*, S.220.

Parallelmontage zwischen Verfolger und Verfolgtem kommt diesem gesteigerten Interesse an der Frage, ob letzterer noch rechtzeitig davonfahren kann, entgegen. Eine Äußerung von Reisz kann Monacos Behauptung direkt entgegengestellt werden:

> "The variation of pace is significant only in so far as it quickens or dulls the spectator's interest in what he sees on the screen. In any discussion of it, it is therefore important to distinguish between the pace created mechanically - by simply making the images come on the screen at a faster rate - and the pace generated by the inherent interest of the story. A sequence can be at once fast-moving and dull - witness the chase at the end of almost any second-rate Western; or it can be slow-moving and tense - witness some of the famous Hitchcock suspense scenes."[471]

Abgesehen von dem oben erwähnten möglichen Effekt der Steigerung der Informationsverarbeitungstätigkeit wird also die Spannung letztlich nicht durch die Beschleunigung der Parallelmontage gesteigert sondern durch die sukzessive Verkürzung der Frist, soferne der Ausgang nach wie vor nicht sicher vorhersagbar ist. Die Beschleunigung der Parallelmontage ist lediglich die adäquate filmische Umsetzung, die eine Entfaltung dieses im Verlauf der Handlung angelegten Spannungspotentials ermöglicht. - Vorausgesetzt sie informiert jeweils aufs Neue über den Entwicklungsstand des fristgebenden bzw. fristgebundenen Prozesses, kommt sie so der durch die Verkürzung der Frist gegebenen Veränderung des Informationsbedürfnisses des Rezipienten entgegen: Je näher das Ende der Frist rückt, umso genauer bzw. öfter will er erfahren, wieviel Zeit noch bleibt bzw. für eine Verhinderung des (noch potentiellen) Schadens noch nötig ist, soferne er weiterhin daran interessiert ist, ob diese gelingen wird: Stellen wir uns etwa vor, der Held hat noch dreißig Minuten Zeit, um eine Bombe zu entschärfen und ist nun in einer dreiminütigen Szene, also ohne erkennbare Ellipsen, dabei zu sehen, wie er versucht, dies zu erreichen. Das Bedürfnis des am Ausgang der Sache interessierten Rezipienten nach einer neuerlichen Information über den Umfang der verbleibenden Frist dürfte nach diesen drei Minuten wesentlich geringer sein als wenn die Frist zu Beginn dieser Szene nur noch drei Minuten betrug. Warum? Wie bereits erwähnt[472] scheint mir das Formulieren von Hypothesen bezüglich des Ausgangs einer durch eine Frist geprägten Situation ein wesentlicher Aspekt des Verstehens derselben zu sein: Der Rezipient versteht, wie groß die durch die Frist drohende Gefahr ist, indem er die Wahrscheinlichkeit des Eintretens des Endes der Frist bzw. des drohenden Schadens abschätzt. In der ersten Variante des oben beschriebenen Beispiels dürfte sich diese Einschätzung nach der dreiminütigen Szene kaum verändert haben - ganz im Gegensatz zur zweiten Variante, in deren Verlauf die Gefahr dem Helden bedrohlich nahe rückt. - Der

---

470 Vgl. S.187ff.
471 Reisz, *The Technique of Film Editing*, S.241.
472 Vgl. S.36.

am Ausgang und vor allem ein Empathie für den Helden empfindender Rezipient wird wissen wollen, wie nahe. Er wird während der drei Minuten vermutlich ein immer stärkeres Bedürfnis nach einer neuerlichen Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist entwickeln.

***Krieg der Sterne*, 1:18-21**

Luke Skywalker, Han Solo, Prinzessin Leia und Chewbacca, also ein Großteil der Protagonisten des Films, sind im Todesstern, einer riesigen feindlichen Raumstation, im Verlauf ihrer Flucht vor feindlichen Soldaten in einen Müllraum geraten, aus dem sie nun nicht mehr entkommen können, da die einzige Tür "magnetisch verriegelt" ist und sich auch durch Beschuß nicht öffnen läßt (1:16). Plötzlich beginnen sich die Wände des Müllraums aufeinander zuzubewegen - vom Feind beabsichtigt oder auch nicht drohen die darin gefangenen Figuren also von der Müllpresse zerquetscht zu werden. Es handelt sich um eine recht deutliche Frist, die sich da aus der nun arbeitenden Müllpresse als fristgebendem Prozeß ergibt - innerhalb der nächsten ca. 1-2 Minuten diegetischer Zeit werden Luke, Leia, Han und Chewbacca zerquetscht werden, wenn sie den fristgebenden Prozeß nicht stoppen oder ihm entkommen können. Das mit der Frist verbundene Risiko ist also hoch: das Leben eines Großteils der protagonistischen Figuren ist akut bedroht. Hinzu kommt, daß der fristgebende Prozeß wenig variabel erscheint - er läuft mit maschineller Gewißheit ab. Hans Versuch, mit einer langen aber relativ dünnen Stange als Keil den Prozeß bremsen oder gar stoppen zu wollen (1:18), erscheint mir von vornherein eher sinnlos, wenngleich das endgültige Scheitern dieses Versuchs erst bei 1:20 zu sehen ist.[473] Und die einzige Fluchtmöglichkeit aus dem Raum ist versperrt. Die Lage kann also als relativ aussichtslos bezeichnet werden.

Durch die räumliche Nähe von fristgebendem Prozeß und den durch ihn bedrohten Figuren ist eine synchrone Darstellung desselben und der von den bedrohten Figuren selbst ausgeführten fristgebundenen Zielverfolgung möglich: Ein und dieselbe Einstellung zeigt Han Solo bei dem Versuch, mit einer Stange die Wände aufzuhalten oder zu bremsen und die sich auf ihn zubewegenden Wände:

[473] Vgl. dazu auch S.160.

ABB. 40: *KRIEG DER STERNE*, 1:18: SYNCHRONE DARSTELLUNG VON FRISTGEBENDEM PROZEß UND FRISTGEBUNDENER ZIELVERFOLGUNG: HAN SOLO VERSUCHT DIE MÜLLPRESSE, DIE IHN UND SEINE MITGEFANGENEN ZU ZERQUETSCHEN DROHT, ZU STOPPEN ODER ZUMINDEST ZU BREMSEN.

Da hat Luke die Idee, C3PO über Funk zu rufen (1:18:45ff). Doch dieser meldet sich nicht. Aus Lukes Perspektive ist dieser Zusammenhang ein Hindernis bei der Verfolgung seines fristgebundenen Ziels, sich und seine Gefährten mit Hilfe der Roboter aus ihrer bedrohlichen Lage zu befreien - mit einem entscheidenden Wissensvorsprung für den Rezipienten: dieser kann die Frage, die sich Luke verzweifelt stellt ("wo steckt er nur?!", 1:18), beantworten: Er erfährt nämlich nun, daß C3PO das Funkgerät abgelegt und sich zusammen mit R2D2 vor imperialen Soldaten versteckt hat, die sie nun finden (1:19). Obgleich es sich hier nicht um eine Wissensvorsprungsfrist im Sinne meiner Definition (»wenn für bestimmte Figuren ein potentieller Schaden für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt angekündigt wird, diese aber (noch) nicht davon wissen«[474]) handelt, spielt also ein bestimmter Wissensvorsprung des Rezipienten eine wesentliche dramaturgische Rolle: Im Gegensatz zum Rezipienten wissen die (potentiellen) Retter in dieser Anordnung noch nicht, daß sie als solche gebraucht werden.

C3PO kann die Soldaten zwar abwimmeln und das Funkgerät wieder an sich nehmen, doch er scheint Luke noch immer nicht zu hören. Erst später (1:20) stellt sich heraus, daß er das Funkgerät abgeschaltet hat, als er es wieder an sich nahm. Hier, während er es nimmt (1:19:22ff), ist das nicht zu sehen. Setzt man hier die erzählerische Intention, die Frist dramaturgisch optimal zur Geltung kommen zu lassen, voraus, dann ist diese Ausarbeitungsvariante dramaturgisch mangelhaft, da nunmehr die Gefahr besteht, daß sich der Rezipient fragt, warum C3PO Luke eigentlich noch immer nicht hören kann, anstatt gespannt darauf zu sein, ob C3PO sein Funkgerät wohl noch rechtzeitig wieder einschaltet bzw. Wie-besser-Empathie im Sinne von »Schalte doch endlich dein

Funkgerät wieder ein, deine Gefährten brauchen dringend deine Hilfe!« zu empfinden. Diese Spannungen können nicht entstehen, da der Rezipient nicht erkennen konnte, daß C3PO sein Funkgerät abschaltete, als er es wieder an sich nahm. Eine Erklärungsvariante für den Umstand, daß C3PO Luke noch immer nicht hören kann, kann sich hier ergeben: Luke hat es inzwischen aufgegeben, C3PO über Funk zu rufen. Doch dann (1:19:42) erfolgt von C3PO und R2D2 wieder ein Szenenwechsel zurück zu Luke, Han, Leia und Chewbacca in der Müllpresse und Luke brüllt dort nach wie vor in sein Funkgerät (1:19:53ff). Diese Erklärungsvariante scheidet also ebenfalls aus - noch mehr Anlaß für den Rezipienten, hier bloß verwirrt zu sein aufgrund der augenscheinlich nicht schlüssigen Schilderung der Diegese, mithin von ihrer kontinuierlichen Konstruktion abgelenkt zu werden, anstatt fristspezifische Spannung in der oben beschriebenen Form zu produzieren. Schließlich erinnert sich C3PO, daß er das Funkgerät zuvor abschaltete (1:20:33f) und R2D2 stoppt die Müllpresse gerade noch rechtzeitig (1:21:05).

Wie in Abb. 41 zu sehen ist, steigt die Frequenz der Alternationen zwischen fristgebendem Prozeß und bedrohten Figuren einerseits und den (zunächst noch potentiellen) Rettern andererseits gegen Ende der Sequenz hin deutlich an und auch in anderer Hinsicht sind im Verlauf der Sequenz Steigerungen zu beobachten: Das Betriebsgeräusch wird vor allem im ersten Teil der Sequenz, also bis zum ersten Szenenwechsel zu C3PO und R2D2 immer höher, schneller und lauter, und auch bei der Untermalung mit nicht zur Diegese gehöriger Musik ist eindeutig eine Steigerung erkennbar.

Die narrative Motivation für eine Parallelmontage ergibt sich überhaupt erst durch Lukes Idee, C3PO über Funk zu rufen und um Hilfe zu bitten (1:18:45ff). Doch auch danach rechtfertigt die räumliche Nähe von fristgebendem Prozeß und bedrohten Figuren bzw. deren Bemühungen, den Prozeß zu verzögern bzw. ihm zu entkommen eine jeweils ausführlichere Beschäftigung mit diesen beiden Elementen der Erzählung: Die Szenen im Müllraum dienen nicht nur der Information des Rezipienten über den aktuellen Entwicklungsstand des fristgebenden Prozesses sondern auch der Erzählung von den bedrohten Figuren und geben dem Rezipienten damit Anlaß zur (fortgesetzten) Sorge um sie.

Im Sinne der Feststellung, daß bei einer korrekt ausgeführten Parallelmontage zweier (oder auch mehrerer) gleichzeitig ablaufender Vorgänge - vor allem wenn diese sich aufeinander beziehen - identische diegetische Zeitabschnitte nicht mehrfach gezeigt werden sollten, da der Rezipient die Parallelmontage sonst als fehlerhaft zu empfinden

---

474 Vgl. S.238.

droht[475], wurde diese hier - wie bereits erwähnt[476] - nicht korrekt ausgeführt: Während der langen ersten Szene mit C3PO und R2D2 (1:18:53-1:19:42) müßte die Presse ihr todbringendes Werk eigentlich bereits vollendet haben, wenn sie inzwischen mit gleicher Geschwindigkeit weitergelaufen wäre. Wenn die Narration jedoch ab 1:19:42ff wieder zurück zum Müllraum wechselt, sind die Figuren dort kaum weiter in Bedrängnis als sie es zuletzt (1:18:52) waren. Einerseits wird dem Rezipienten dadurch während der relativ langen Szene mit C3PO und R2D2 immer größerer Anlaß zur Sorge um die von der Presse bedrohten Figuren gegeben, es steht immer mehr zu befürchten, daß diese inzwischen bereits tot sind. Die ggf. vom Rezipienten für die bedrohten Figuren empfundene Empathie kann sich dadurch also über ein Maß, zu dem eine korrekte Darstellung der diegetischen Zeitverhältnisse Anlaß geben würde, hinaus gesteigert werden.[477] Andererseits: Je überzeugter der Rezipient davon ist, daß die Figuren nun bereits tot sein müßten oder ganz knapp davor, umso überraschter wird er über den tatsächlichen Stand des fristgebenden Prozesses, wie er ihm ab 1:19:42 präsentiert wird, sein, umso größer also die Gefahr, daß er die Schilderung der Diegese als fehlerhaft, unschlüssig empfindet. Die inkonsequente Darstellung der diegetischen Zeitverhältnisse ist auch nach dieser ersten Alternation noch zu beobachten.[478]

Auch in inhaltlicher Hinsicht gibt die erste Szene mit C3PO und R2D2 Anlaß zur Formulierung immer pessimistischerer Hypothesen über den Ausgang der Situation in der Müllpresse und dementsprechend gesteigerter Sorge um die dort bedrohten Figuren, da C3PO Luke nicht hören kann und die beiden auch mit völlig anderen Dingen beschäftigt sind. Im Moment deutet nichts darauf hin, daß von ihnen Hilfe zu erwarten ist. Erst in der zweiten Szene (1:20:04ff) beginnt sich C3PO Sorgen um seine Gefährten zu machen und veranlaßt R2D2, im Computersystem der Raumstation zu recherchieren, "ob sie gefangen worden sind" (1:20:07f). Es ergibt sich ein erster Anlaß zur Hoffnung, daß die beiden den bedrohten Figuren doch noch rechtzeitig helfen könnten bzw. zur Formulierung optimistischerer Ob-Hypothesen. Doch diese Hoffnung wird zunächst wieder enttäuscht: C3PO ist erleichtert darüber, daß die Gefährten offenbar nicht gefangen wurden (1:20:26f). Durch diese Reaktion wird die dramatische Ironie, die aufgrund des Wissensvorsprungs für den Rezipienten bereits prinzipiell gegeben ist, noch verstärkt:

---

475 Vgl. S.210.

476 Vgl. S.215.

477 Sofern nicht andere Faktoren, wie etwa das Wissen des Rezipienten um die dramaturgische Konvention, daß in populären Filmen Protagonisten nur selten mitten im Film und noch dazu ohne daß dies gezeigt wird, sterben dürften, dieser Annahme entgegenstehen. Allerdings impliziert eine Rückbesinnung auf diese Konvention ebenfalls eine Ablenkung von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese, jedenfalls steht sie einem fortgesetzten Empfinden von Empathie für die bedrohten Figuren entgegen.

C3PO ist erleichtert, dabei befinden sich seine Freunde in höchster Gefahr. Die dramatische Ironie wird übrigens auch durch den Kontrast zwischen den hektischen Versuchen von Luke, Han, Leia und Chewbacca, irgend etwas gegen die Müllpresse zu unternehmen bzw. ihren Auswirkungen zu entkommen und dem eher gemächlichen Treiben von C3PO und R2D2 noch intensiviert.

Erst 1:20:32 bringt R2D2 den anderen Roboter auf die Idee, sein Sprechfunkgerät zu benutzen und C3PO erinnert sich (und der Rezipient erfährt erst hier), daß er es "vorhin abgeschaltet" hat (1:20:34f) - wieder Anlaß zu Hoffnung. Doch die Figuren in der Presse befinden sich nun bereits in großer Bedrängnis, wie unmittelbar darauf (1:20:36f) zu sehen ist. Nun beschleunigt sich der Rhythmus der Alternationen deutlich, die Narration wechselt bereits nach etwas mehr als zwei Sekunden wieder zurück zu C3PO, der nun Luke über Funk ruft (1:20:38-41) - wieder ein kurzer Wechsel zurück zur Müllpresse und Luke, der als Reaktion zunächst nur C3POs Namen ins Funkgerät ruft (1:20:41f). Dann ist wieder der Android im Bild und will umständlich zu erzählen beginnen, was ihnen inzwischen widerfahren ist - neuerlicher Anlaß zur Sorge, aufgrund dieser Verzögerung und abermalige Verstärkung der dramatischen Ironie, intensiver Anlaß zur Formulierung einer Wie-besser-Empathie bzw. zur Produktion von Wie-besser-Empathie: C3PO sollte Luke lieber zuhören, anstatt im Moment völlig unwichtige Dinge zu erzählen. Luke spricht genau dies aus: "Halt' endlich die Klappe und hör' mir zu!" (1:20:44f) und kann endlich den entscheidenden Befehl aussprechen: "Stell' alle Müllpressen auf der Inhaftierungsebene ab, sofort!" (1:20:45ff). Während er den Befehl noch wiederholt, scheint er bereits zerquetscht zu werden. R2D2 scheint den Befehl zunächst nicht korrekt auszuführen, da C3PO zetert: "Nein, du sollst alle abstellen, schnell!" (1:20:55-57), wodurch sich nochmals kurzer Anlaß zu wiederum gesteigerter Sorge um die bedrohten Figuren ergibt, doch schließlich, nach mehreren raschen Wechseln zwischen der Presse und R2D2 gelingt es diesem doch noch gerade rechtzeitig, die Presse zu stoppen. Die Lösung der Spannung am Ende der Erzählung von dieser Frist wird noch durch einen komischen Effekt unterstützt: In Fortsetzung der dramatischen Ironie nimmt C3PO aufgrund der Freudenschreie von Luke und den anderen Figuren in der Presse zunächst an, sie würden nun sterben: "Hör' dir das an R2D2 - sie sterben! Verwünscht sei meine Blechhülle, ich war nicht schnell genug!" (1:21:14-20).

---

478 Vgl. Abb. 37f bzw. S.215.

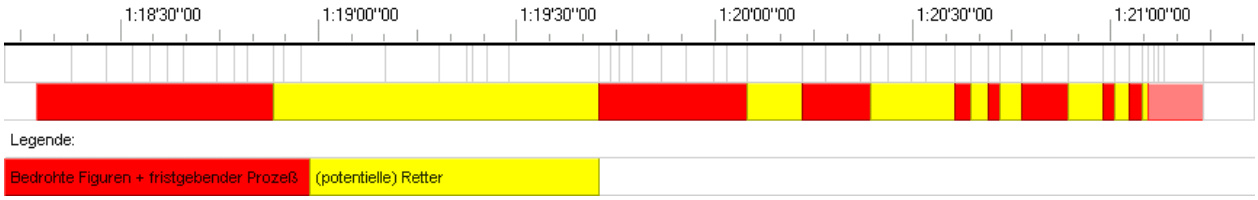

ABB. 41: *KRIEG DER STERNE*, 1:18-21: RHYTHMUS DER ALTERNATIONEN ZWISCHEN BEDROHTEN FIGUREN UND FRISTGEBENDEM PROZEß EINERSEITS UND (POTENTIELLEN) RETTERN ANDERERSEITS. DER ABSCHNITT AB 1:21:05 WURDE ANDERS MARKIERT, DA HIER ERST NACH UND NACH EVIDENT WIRD, DAß DIE MÜLLPRESSE GESTOPPT HAT. IN DER OBEREN ZEILE SIND SÄMTLICHE EINSTELLUNGSWECHSEL VERZEICHNET.

Zur Demonstration des Rhythmus der Alternationen zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß bzw. der Steigerung desselben vgl. auch meine nähere Analyse des Abschnitts 1:35-39 von *Jurassic Park* (S.253ff).

Täuschung des Rezipienten über verbleibenden Umfang der Frist durch Beschleunigung der Alternation

Die Konvention, daß eine Steigerung der Alternationsfrequenz zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß das Herannahen des Endes derselben ankündigt, ist so stark, daß der Rezipient mit diesem formalen Gestaltungsmittel über den Umfang der noch verbleibenden Frist getäuscht werden kann - jedenfalls ging es mir so bei der Rezeption des Films *Hackers*: In der klimaktischen Sequenz gegen Ende des Films versuchen sich die Protagonisten von Telefonzellen in der Grand Central Station in New York aus in das Computersystem des Antagonisten zu hacken, dabei bleibt ihnen nur noch Zeit, bis die Polizei sie gefunden hat.

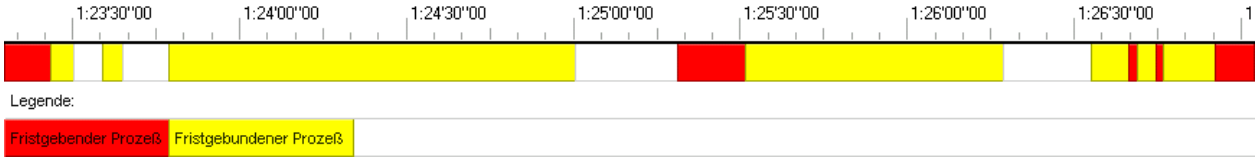

ABB. 42: *HACKERS*, 1:23-27: FREQUENZ DER NARRATIVEN ALTERNATIONEN ZWISCHEN FRISTGEBENDEM (DUNKEL) UND FRISTGEBUNDENEM PROZEß (HELL).

Bei 1:23:13 werden die Hacker vom Antagonisten lokalisiert, der ihren Aufenthaltsort der Polizei mitteilt. Diese bricht in der darauffolgenden Szene (ab 1:23:17) dorthin auf - die Frist für die Protagonisten beginnt zu laufen. Erst nach beinahe zwei Filmminuten wird wieder von der Polizei erzählt - sie kommt in der Grand Central Station an und beginnt diese zu durchsuchen (1:25:18). Als dann bei 1:26:40 und 1:26:45 die Polizei zweimal kurz hintereinander in kurzen Einstellungen bei ihrer Suche zu sehen ist, die Frequenz der Alternationen zwischen fristgebendem (Polizei) und fristgebundenem Prozeß (Protagonisten) also deutlich gesteigert wird, schloß ich daraus, daß sich die Polizisten nun bereits ganz in der Nähe der Protagonisten befinden müssen, ihre mögliche Verhaftung bzw. das Ende der sie bedrohenden Frist unmittelbar bevor steht. Den Abschluß dieser Steigerung bildet dann eine Szene (ab 1:26:55), in der die Polizisten um

eine Ecke biegen, ihre Waffen in Anschlag bringen und einer ruft: "Keine Bewegung!"

ABB. 43: *HACKERS*, 1:27: SCHEINBARES ENDE EINER FRIST: DER POLIZIST MEINT, NUN SEINE VERHAFTUNG VORNEHMEN ZU KÖNNEN - UND AUCH DER REZIPIENT HAT ALLEN ANLAß ZU DIESER MEINUNG.

Durch diese Anordnung wird dem Rezipienten Anlaß gegeben, die Sache der Protagonisten bereits für gescheitert zu betrachten und enttäuscht zu sein, sofern er Empathie für die Protagonisten empfindet. Doch der Enttäuschung folgt - durchaus in Befolgung jener Forderung, Filme sollten emotionale Achterbahnen sein[479] - unmittelbar Erleichterung: Die darauffolgende Einstellung löst den Irrtum für die Polizei wie für den Rezipienten auf: Die Polizisten haben ihre Waffen auf Telefone gerichtet, deren Hörer mit Akustikkopplern verbunden sind, bei denen sich jedoch niemand befindet:

ABB. 44: *HACKERS*, 1:27: AUFLÖSUNG DES IRRTUMS - FIGUREN WIE REZIPIENT WURDEN IN DIE IRRE GEFÜHRT.

Es handelte sich also bloß um das scheinbare Ende der Frist. Neben den genannten

479 Vgl. Cooper, *Writing Great Screenplays for Film and TV*, Kap. I u. passim.

Vorteilen der möglichen Spannungssteigerung und des emotionalen Abwechslungsreichtums für den Rezipienten bringt diese Anordnung jedoch auch den Nachteil mit sich, daß der Rezipient durch sie auf die erzählende Instanz, die ihn hier offensichtlich »absichtsvoll täuschte«, aufmerksam werden, mithin von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt werden könnte. Und dadurch würde er im Erleben seiner auf die Diegese bezogenen Spannung gerade unterbrochen.

Alternierende Erzählung vom fristgebenden Prozeß und potentiellem Opfer bei Wissensvorsprungsfristen

Wird von einer Wissensvorsprungsfrist ohne fristgebundenen Prozeß erzählt, etwa der von Hitchcock beschriebenen Situation[480], kann dabei - der Natur dieser Anordnung gemäß - nicht abwechselnd vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß erzählt werden, wohl aber von den beiden die Anordnung konstituierenden Faktoren. Diese bestehen in einem derartigen Fall im fristgebenden Prozeß und dem potentiellen Opfer der Frist. So könnte etwa bei einer filmischen Umsetzung der von Hitchcock beschriebenen Situation zwischen Einstellungen, die die beiden nichtsahnenden Figuren bei ihrer "ganz gewöhnlichen Unterhaltung" zeigen, immer wieder die von Hitchcock erwähnte Uhr zu sehen sein (stellvertretend für den fristgebenden Prozeß, der in diesem Fall auf einer Messung der Zeit beruht). Oder: Im Film *Fletcher's Visionen* kauft z.B. Protagonist Fletcher ein bestimmtes Buch und kann dadurch von der ihn suchenden Behörde lokalisiert werden. Während Fletcher an der Kasse noch umständlich nach Kleingeld sucht und von einem anderen Kunden in ein kurzes Gespräch verwickelt wird, wird immer wieder gezeigt, wie Motorradfahrer ausrücken und ein Hubschrauber anfliegt, um ihn zu fassen (1:06f).

Hinsichtlich der Frage nach dem dramaturgisch adäquaten Rhythmus der Alternation zwischen den beiden Faktoren lassen sich die bereits angestellten Überlegungen analog übertragen:

- Es wird keine allzu häufige Information über den aktuellen Stand des fristgebenden Prozesses nötig sein, sofern die Erzählung von der Frist mit 'Zeitdeckung' erfolgt.
- Die Information darüber kann - besonders wenn sie, wie in Hitchcocks Beispiel, in Form expliziter Zeitangaben erfolgt - rasch vermittelt werden.
- Die ggf. vorhandene Empathie des Rezipienten wird durch die (ausführliche) Darstellung der potentiellen Opfer bessere Nahrung erhalten als durch die (ausführliche) Darstellung des fristgebenden Prozesses, vor allem, wenn die

480 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64, vg. S.53 meiner Arbeit.

Erzählung vom fristgebenden Prozeß nicht auch einer Verdeutlichung des potentiellen Schadens dient. In Hitchcocks Beispiel ist das nicht der Fall - es besteht nur ein abstrakter Zusammenhang zwischen der kleinen Bombe und dem großen Schaden, den sie anrichten kann. "Das Publikum" wird also - falls überhaupt - "den Leuten auf der Leinwand" vor allem dann "zurufen" wollen: "Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!", wenn diese Leute bei ihrer "unverfänglichen Unterhaltung"[481] zu sehen sind (und nicht die Uhr).

Alternation mit anderen Erzählsträngen

In Zusammenhang mit den beiden bisher erwähnten Varianten von Alternationen erscheint es angebracht, auch die Möglichkeit zur alternierenden Erzählung von einer Frist als solches und einem anderen Strang der Erzählung zu erwähnen. Die Erzählung von der Frist kann immer wieder durch die Schilderung von Vorgängen unterbrochen werden, die in keinem Zusammenhang mit ihr stehen. Der dramaturgische Effekt einer derartigen Vorgangsweise ist die erzählzeitliche Verzögerung der Auflösung der Frist-Anordnung. - Die Antwort auf die Frage, ob der Schaden, der am Ende der Frist einzutreten droht, noch rechtzeitig verhindert werden kann, durch die die für Fristen charakteristische Ob-Spannung beschrieben werden kann, wird hinausgezögert.

In dramaturgischer Hinsicht ist eine derartige Verzögerung der Auflösung von einer durch die Gestaltung der Erzählung von der Frist bedingte zu unterscheiden. - Im Gegensatz etwa zu einer erzählzeitlich ausführlichen Darstellung der fristgebenden und des fristgebundenen Prozesses, die - gegenüber einer geraffteren Variante - ebenfalls zu einer Verzögerung der Auflösung führt, wird die Verzögerung hier durch eine Vernachlässigung der "Einheit der Handlung"[482] hervorgerufen.

Wie bei jeder narrativen Diskontinuität besteht der primäre Effekt eines Wechsels zu einem anderen Erzählstrang zunächst in dem Wunsch des Rezipienten, zu erkennen, in welchem Zusammenhang das nunmehr Erzählte mit dem eben noch Rezipierten steht (soferne er der Erzählung überhaupt weiter folgen will). Ein derartiger Wechsel der Erzählung zu einem anderen Strang wird also typischerweise zunächst zur Produktion von entsprechender Spannung führen. Lautet die Antwort auf diese Frage aber - wie in dem hier diskutierten Fall -, daß kein solcher Zusammenhang besteht, dann kann der Erzählstrang nur noch selbst, also unabhängig von seinem narrativen Kontext, Interesse oder Spannung hervorrufen.

---

481 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.

482 "Eindeutige Haupthandlung, die ununterbrochen durchgeführt wird mit strenger Unterordnung der evtl. vorhandenen Nebenhandlungen" Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.298.

Einerseits besteht dann die Gefahr, daß dem Rezipienten durch die erwähnte Antwort, also die Erkenntnis, daß der Strang, von dem nunmehr erzählt wird, nichts mit der Frist, von der eben noch erzählt wurde, zu tun hat, die Unterbrechung der Erzählung von der Frist als ein nicht durch die eben noch erzählte Handlung motivierter, also >willkürlicher Eingriff< des Autors in den Erzählablauf bewußt wird, er mithin von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt wird. - Es besteht die erhöhte Gefahr, daß er sich zu fragen beginnt, warum die Erzählung von der Frist (gerade hier) unterbrochen wurde und warum ihm eine Befriedigung seines Informationsbedürfnisses hinsichtlich des weiteren Verlaufs der Frist-Anordnung eigentlich vorenthalten wird. Andererseits wird die Frist, von der zuvor noch erzählt wurde, in dem Maß für den Rezipienten in den Hintergrund treten oder gar in Vergessenheit geraten, in dem der Strang, von dem nunmehr erzählt wird, eigenständige Spannung bzw. Interesse beim Rezipienten hervorruft.

Verwendet man den Begriff "Cliffhanger" nicht nur als "Bezeichnung dafür, daß die Einzelfolge einer Fortsetzungsserie auf dem Höhepunkt der Spannung abbricht"[483], sondern faßt man darunter den dramaturgischen Kern des Zusammenhangs, nämlich die Unterbrechung der Schilderung einer spannenden Situation, die zu einer erzählzeitlichen Verzögerung von deren Auflösung führt, dann sind die hier diskutierten Wechsel von der Erzählung von einer Frist zu anderen Erzählsträngen tendenziell 'Cliffhanger'. Je stärker die vom Rezipienten eben noch in bezug auf die Frist empfundene Spannung, umso extremer wird der »Cliffhanger-Effekt«, als einen umso drastischeren Eingriff des Autors in den Erzählablauf wird der Rezipient diese Vorgangsweise tendenziell empfinden. - Vergleichbar dem Ärger, den der Rezipient eines Cliffhangers im oben zitierten Sinn darüber zu empfinden droht, daß die Erzählung genau an dieser besonders spannenden Stelle abbrechen mußte und der Gefahr, daß ihm die dramaturgische bzw. ökonomische Motivation dieser Vorgangsweise bewußt wird - ihn zur Rezeption der nächsten Folge der Serie anzuregen.

Allerdings stellt sich hier die Frage, inwieweit diese Gefahr durch die unmittelbar anschließende Erzählung von einem anderen Strang prinzipiell gebannt wird bzw. gebannt werden kann, wenn der Rezipient durch den neuen Strang ausreichend stark mit der Fortsetzung seiner Konstruktion der Diegese beschäftigt wird.

6.2 Undeutliche Fristen, Teil 4: Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen unbekannt oder unklar

Welcher dramaturgische Effekt ergibt sich, wenn von den drei Faktoren »potentieller

Schaden«, »Umfang der Frist« und »Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung«, die die insgesamt von einer Frist ausgehende Bedrohung konstituieren, nur letzterer unbekannt ist?

Wenn also z.B. eine Figur einer anderen eine Frist setzt, indem sie ihr sagt: »Ich werde dich töten, wenn Du nicht bis 20h gemacht hast, was ich von dir verlange«, dem Rezipienten jedoch nicht mitgeteilt wird, *was* die Figur bis 20h gemacht haben soll, dann wird sich der an der Handlung interessierte Rezipient neben der Frage, ob die bedrohte Figur diese Frist noch einhalten kann, zumindest *auch* für die Frage interessieren, was sie denn bis spätestens 20h erledigt haben soll. Dieses Interesse scheint mir hier sogar in den Vordergrund bzw. in Konkurrenz zu ersterem, für eine dramaturgisch relevante Frist charakteristischen zu treten. Der Rezipient wird anhand des Verhaltens der bedrohten Figur zu erkennen versuchen, was sie innerhalb der Frist erledigen soll, und die Frage, ob sie dies schaffen kann, wird diesem Interesse notwendigerweise nachgereiht sein. Jedenfalls verunmöglicht eine derartige Anordnung die Formulierung von sinnvollen, also nicht völlig spekulativen, Ob-Hypothesen und die Entstehung von Wie-Spannung - wenn noch nicht einmal bekannt ist, *was* rechtzeitig erreicht werden soll, kann sich der Rezipient auch nicht fragen, *wie* dieses unbekannte Ziel erreicht werden kann. Obwohl hier also eine klar erkennbare Frist vorliegt, wäre deren dramaturgische Relevanz also beeinträchtigt. Außerdem scheint mir hier die Gefahr zu bestehen, daß dem Rezipienten diese Vorenthaltung einer für ein Verständnis der diegetischen Vorgänge wesentlichen Information als solche bewußt wird und er insofern von einer kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt wird.

Allerdings wird in vielen Fällen die Art, mithin das ungefähre Ausmaß der erforderlichen fristgebundenen Zielverfolgung bereits aus der Art des potentiellen Schadens bzw. des fristgebenden Prozesses ableitbar sein, im Fall einer Zeitbombe z.B., daß sie entweder zu entschärfen oder aber vor ihr zu fliehen ist. Auch bei dem oben konstruierten Beispiel bestünde eine prinzipiell denkbare Variante, eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig zu verhindern, darin, den Bedroher unschädlich zu machen.

Je genauere Informationen über die (noch) notwendigen fristgebundenen Zielverfolgungen (und über den Umfang der Frist) vorliegen, umso exaktere Ob-Hypothesen über den Ausgang der Situation kann der Rezipient aufstellen. In diesem Zusammenhang kommt dann wieder die »dramaturgische Relevanz der

---

483 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.100.

Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens« zum Tragen.[484]

6.3 Undeutliche Fristen, Teil 5: Potentieller Schaden, Umfang der Frist und Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung unklar

Wird der Rezipient über alle drei Faktoren, die die insgesamt von einer Frist ausgehende Bedrohung konstituieren, im Unklaren gelassen, kann sich - dramaturgisch betrachtet - allenfalls noch eine Erzählung von Zeitdruck[485] ergeben. Eine derartige Situation ergibt sich z.B. bei der Erzählung von einer Rettungsaktion, bei der die Information, worin genau die Bedrohung besteht, zunächst nicht gegeben wird: In *Zauberhafte Schwestern* erhält Sally (Sandra Bullock) einen Anruf von ihrer Schwester Gillian (Nicole Kidman). Gillian sagt nur: "Ich hab' Angst, kannst du mich bitte hier abholen?". Daraufhin eilt Sally aus dem Haus, kommt mit dem Taxi bei einem Motel an, sucht hektisch nach dem Wirt. Sie findet Gillian schließlich im Motelzimmer am Boden sitzend (0:28f).

Allein aufgrund der Unklarheit bezüglich des potentiellen Schadens erhält die Anordnung eher den dramaturgischen Charakter einer >bloßen< Ankündigung denn einer Frist: Der Rezipient erhält wohl eher Anlaß für ein Interesse an der Frage, warum Gillian Angst hat, welche Gefahr ihr droht als für die Frage, ob Sally ihr noch rechtzeitig zu Hilfe eilen kann (ein Anlaß für ein Interesse an letzterer Frage ergibt sich überhaupt nur deshalb, weil aus Gillians Aussage auf einen ihr drohenden Schaden geschlossen werden kann und diese Einschätzung durch Sallys agieren unter Zeitdruck bestätigt wird). Die Unklarheit bezüglich des Umfangs der Frist und des Ausmaßes der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung tragen zum Ankündigungscharakter bei: Wenn Gillian gesagt hätte: »Kannst du mich bitte innerhalb der nächsten zwei Stunden hier abholen?« und bekannt wäre, daß die Fahrt zu ihr etwa genau so lang dauern wird, erhielte der Rezipient wohl etwas stärkeren Anlaß, sich auch dafür zu interessieren, ob Sally das noch rechtzeitig schaffen wird. Im Vordergrund würde aber wohl immer noch die Frage stehen, welche Gefahr denn Gillian eigentlich droht.

Ein weiteres Beispiel für eine Erzählung von einer Frist, hinsichtlich derer sowohl der potentielle Schaden als auch ihr Umfang und das Ausmaß der notwendigen fristgebundenen Zielverfolgung unklar sind, wäre Franz Kafkas Erzählung "Gibs auf!", auf die ich bereits in der Einleitung zu schreiben gekommen bin[486]:

---

484 Vgl. S.102.
485 Vgl. S.84ff.
486 Vgl. S.26.

> "Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und frage ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: 'Von mir willst du den Weg erfahren?' 'Ja', sagte ich, 'da ich ihn selbst nicht finden kann.' 'Gibs auf, gibs auf', sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen."[487]

Auch hier erfährt der Rezipient nicht, warum es der Protagonist so eilig hat, was für ihn in Zusammenhang mit dem rechtzeitigen Erreichen des Bahnhofs auf dem Spiel steht, und er erfährt ebenfalls nicht, wie weit es dorthin noch ist und wieviel Zeit dem Protagonisten dafür noch bleibt. Aus der Anordnung ergibt sich also allenfalls ein geringer Anlaß für die Frage, ob der Protagonist den Bahnhof noch rechtzeitig erreichen wird, ihr dramaturgischer Zweck besteht m.E. eher darin, von einer Figur in Zeitnot zu erzählen, um der abweisenden Reaktion des Schutzmanns drastischere Wirkung zu verleihen. Je länger davon erzählt würde, wie die Figur verzweifelt noch rechtzeitig den Bahnhof zu erreichen, umso stärkeren Anlaß würde der Rezipient wohl für ein Interesse daran erhalten, warum das eigentlich so wichtig ist.[488]

In *Independence Day* treibt ein Soldat seine Untergebenen am Stützpunkt der Area 51 an: "Jetzt mal los Leute, wir haben einen knappen Zeitplan, los, los, los, Beeilung Männer, wir haben einen Zeitplan einzuhalten, also los Leute, das muß schneller gehen!" (1:23) Aber hier ist weder klar, welches Ziel bis zu welchem Zeitpunkt erreicht werden soll und was dabei auf dem Spiel steht, allenfalls besteht die vage Möglichkeit, daß die Arbeiten der Soldaten in Zusammenhang mit dem Einsatz von Nuklearwaffen gegen die Außerirdischen stehen, den der Präsident kurz davor (1:21) angeordnet hat. Davon abgesehen erhält der Rezipient hier keinerlei Anhaltspunkt für die Frage, ob die Aktualisierung eines potentiellen Schadens (welcher Schaden?) noch rechtzeitig (wann?) verhindert werden kann (womit?). Die Äußerungen des Soldaten scheinen mir dementsprechend eher die Funktion der Vermittlung von >Atmosphäre<, einer allgemein angespannten und hektischen Situation zu haben.

---

487 Kafka, "Gibs auf!", S.358.

488 Vgl. dazu auch das bereits erwähnte Beispiel aus Truffauts Vorwort zu *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (S.11f), S.18 meiner Arbeit.

7. Wissensvorsprungsfristen

Welche besonderen narrativen Voraussetzungen und Implikationen ergeben sich im Zusammenhang mit Wissensvorsprungsfristen?

Definition

Die erzählanalytisch anwendbare Definition für dramaturgisch relevante diegetische Fristen im allgemeinen lautete: »Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«. Die Formulierungsvariante, die nur Wissensvorsprungsfristen erfaßt, lautete: »Eine dramaturgisch relevante Wissensvorsprungsfrist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren, die davon (noch) nicht wissen, etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird«.[489] Aus meinen Ausführungen ergab sich später die alternative Formulierung: »Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist liegt dann vor, wenn für bestimmte Figuren ein potentieller Schaden für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt angekündigt wird«.[490] So formuliert, liegt eine dramaturgisch relevante diegetische Wissensvorsprungsfrist dann vor, »wenn für bestimmte Figuren ein potentieller Schaden für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt angekündigt wird, diese aber (noch) nicht davon wissen«. Die direkte, also auf die Empfindungen des Rezipienten bezogene Definition, würde lauten: Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ihr Rezipient Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens für die unwissentlich davon bedrohte Figur noch rechtzeitig verhindert werden?«

Auf den ersten Blick scheint es, als würden sich Wissensvorsprungsfristen hinsichtlich ihrer erzählanalytischen Isolierbarkeit deutlich von Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind, unterscheiden: Ihre dramaturgische Relevanz beruht wesentlich auf einer *Unterstellung* des Rezipienten, auf seinen *Annahmen* über die Wünsche und den Willen von Figuren. Hitchcock beschreibt etwa die von ihm vermuteten Reaktionen auf die Anordnung mit der Zeitbombe unter dem Tisch, von der die an diesem Tisch sitzenden Figuren (noch) nicht wissen, folgendermaßen: "Das Publikum [...] möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine

489 Vgl. S.58.
490 Vgl. S.111.

Bombe, und gleich wird sie explodieren!"[491] Aber das Publikum wird sich - wenn überhaupt - nur zu dieser >Aufforderung< veranlaßt sehen, wenn und weil es davon ausgeht, daß die Leute auf der Leinwand nicht sterben oder verletzt werden wollen. - Doch wie kann das Publikum wissen, daß die Figuren nicht durch die Bombe sterben oder verletzt werden wollen - schließlich wissen die Figuren ja gar nichts von der Bombe und konnten ihre diesbezügliche Einstellung daher auch noch nicht vermitteln. Der spannungproduzierende Zusammenhang beruht hier also wesentlich darauf, daß den von der Frist betroffenen Figuren bestimmte Wünsche, ein bestimmter Wille unterstellt wird: Der Rezipient nimmt an, daß die Figuren nicht sterben wollen und daraus ergibt sich, daß durch die Bombe mit ihrem Zeitzünder eine lebensbedrohliche Frist für sie gegeben ist - sie wissen es bloß (noch) nicht. Bei »Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind«, wenn also z.B. die Figuren von der Bombe wissen und diese nun zu entschärfen oder vor ihr zu fliehen versuchen, muß der Rezipient den Zusammenhang, daß die Figuren dem potentiellen Schaden entkommen wollen, nicht erst unterstellen - er wird durch die Äußerungen und anderen Handlungen der Figuren evident.

Um zu verdeutlichen, daß bei dem von Hitchcock gegebenen Beispiel die Unterstellung eines bestimmten Figurenwillens durch den Rezipienten von entscheidender Bedeutung für das Zustandekommen von Spannung im Sinne der Frage »kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?« ist, verändere ich die Situation: Wüßte der Rezipient, daß die Figuren am Tisch sich ohnedies nichts sehnlicher wünschen, als zu sterben - vielleicht dreht sich ihr Gespräch genau darum, wie sie sich am besten und schnellsten das Leben nehmen könnten, dann würde dadurch ein Interesse an der Frage, ob sie der Bombe noch entkommen bzw. sie entschärfen können, wohl stark relativiert werden. 'Das Publikum' sähe dann wohl eher keinen Anlaß mehr, 'den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren'. Es wird wohl eher die Ironie der Situation erkennen und denken, daß sich das Problem, das die Figuren haben, ja nun bald von selbst lösen wird, die Anordnung also eher den dramaturgischen Charakter einer >bloßen< Ankündigung der Explosion der Bombe erhalten. (Wiewohl dennoch vorstellbar ist, daß sich der Rezipient durch eine derartige Anordnung auch zum Aufstellen einer Wie-besser-Hypothese veranlaßt sehen könnte - daß die Figuren das Leben lieben sollten und dies vielleicht auch noch lernen werden, wenn sie der Bombe nun entkommen - und sich daraus resultierend auch zur Produktion von fristspezifischer Spannung angeregt fühlen könnte).

---

491 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.

Im Fall von Wissensvorsprungsfristen unterstellt der Rezipient also streng genommen, daß eine Bedrohung für die betroffenen Figuren gegeben ist, während dieser Umstand bei diegetischen Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind, durch die Erzählung bestätigt wird - die Figuren werden durch ihr Verhalten selbst zu erkennen geben, ob sie die entsprechenden Zusammenhänge als Bedrohung auffassen oder nicht, sodaß der Rezipient diesbezüglich keine Unterstellungen vorzunehmen braucht.

Hinsichtlich der erzählanalytischen Isolierung macht dies jedoch letztlich keinen Unterschied, da die entscheidende Frage in beiden Fällen lautet: »Nimmt der Rezipient an, daß den Figuren ein Schaden droht oder nicht?« Bei Wissensvorsprungsfristen muß der Analytiker über die entsprechenden Unterstellungen des Rezipienten spekulieren, bei Fristen, die den potentiellen Opfern bekannt sind, muß er letztlich genauso spekulieren, nämlich darüber, ob der Rezipient die Einschätzung der Bedrohung durch die Figuren nachvollzieht. - Ist der Rezipient etwa der Meinung, daß die betreffenden Vorgänge gar keine Bedrohung für die Figuren darstellen, deren Verfolgung eines entsprechenden fristgebundenen Ziels also völlig überflüssig ist, dann wird ihn die Anordnung allenfalls amüsieren, jedenfalls nicht zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?« veranlassen, da aus seiner Sicht kein potentieller Schaden gegeben ist. Allerdings wird die Einschätzung der jeweiligen Bedrohung durch die betroffene Figur, die besonders durch eine adäquate fristgebundene Zielverfolgung evident werden kann, die Einschätzung des Rezipienten bestätigen oder verunsichern: wenn die Figur bestimmte Vorgänge im Gegensatz zum Rezipienten für keine Bedrohung hält, dann wird sich der Rezipient vermutlich zunächst einmal fragen, ob er etwas nicht mitbekommen oder falsch verstanden hat.

Bei Wissensvorsprungsfristen, bei denen der Rezipient keine Bestätigung der Einschätzung, ob ein bestimmter Zusammenhang als Bedrohung aufzufassen ist, durch die betroffene Figur erhält, ist in dramaturgischer Hinsicht besonders wichtig: Kann der Rezipient allein aufgrund seines - vermutlichen - Allgemeinwissens und/oder aufgrund der Informationen, die er durch die Erzählung bereits über die Diegese erhalten hat, zu der Einschätzung gelangen, daß es sich bei dem betreffenden Zusammenhang um eine Bedrohung für bestimmte Figuren handelt oder nicht?[492]

Notwendigkeit der Erzählung von bedrohter Figur

Bei Wissensvorsprungsfristen erfüllt die Erzählung von den bedrohten Figuren eine

---

492 Vgl. S.93ff.

besonders wichtige dramaturgische Funktion: Vor allem für die Entstehung von Empathie erscheint mir wesentlich, daß möglichst direkt nachvollziehbar ist, daß und warum eine Verhinderung der Aktualisierung des potentiellen Schadens wichtig ist. Neben der Erzählung von den bedrohten Figuren selbst wird diese dramaturgische Aufgabe auch durch die Erzählung von der fristgebundenen Zielverfolgung erfüllt: Durch die Intensität, mit der die betreffenden Figuren dieses Ziel verfolgen, wird seine Bedeutung ebenfalls nachvollziehbar. Bei Wissensvorsprungsfristen wird jedoch von keiner (bewußten) fristgebundenen Zielverfolgung erzählt, sodaß hier der Erzählung von den bedrohten Figuren entscheidende Bedeutung hinsichtlich der Vermittlung der Bedrohung bzw. des potentiellen Schadens zukommt. Zwar ergibt sich dieser typischerweise auch aus einer Erzählung vom fristgebenden Prozeß - wenn von einem Lavastrom erzählt wird, der auf eine Stadt zufließt, dann kann daraus geschlossen werden, daß sich die Bewohner dieser Stadt in Lebensgefahr befinden, doch solange nicht von diesen bedrohten Menschen selbst erzählt wird, wird diese Bedrohung für den Rezipienten vermutlich relativ abstrakt bleiben, vor allem gibt ihm die Erzählung vom Lavastrom allein kaum Anlaß zur Produktion von Empathie - er kann um niemanden konkret fürchten. Würde bei dem Beispiel jedoch neben dem Lavastrom auch von Figuren erzählt, die die Bewohner rechtzeitig zu warnen, evakuieren oder Schutzwälle aufzubauen versuchen, also von einer fristgebundenen Zielverfolgung, dann würde die Bedrohung auch dadurch deutlicher vermittelt.

In *Krieg der Sterne* (0:49) befiehlt Gouverneur Tarkin "Kurs auf Alderan", um die Feuerkraft der soeben fertiggestellten Station zu "demonstrieren". Aus dem bis dahin Erzählten wurde bereits evident, daß Tarkin ein Parteigänger der >Bösen< ist und 'Demonstration der Feuerkraft' nur bedeuten kann, daß etwas oder jemand zerstört werden soll. Aber selbst wenn der Rezipient hier bereits den Fall annimmt, der später eintreten wird, daß nämlich ein ganzer Planet zerstört wird, bleibt die Darstellung abstrakt: Es wird weder von einem Versuch erzählt, die 'Demonstration' zu verhindern noch von den bedrohten Figuren. Es wird überhaupt nicht vom Leben auf Alderan erzählt. Die Bedrohung für die dort lebenden Figuren bleibt völlig abstrakt. Erst als Tarkin der gefangengehaltenen Prinzessin Leia ankündigt, daß er nun ihre Heimatwelt zerstören lassen wird (0:54f), ändert sich die Situation. Leia demonstriert gegen das Vorhaben. Von den bedrohten Figuren wurde zwar noch immer nicht erzählt, aber nun wird die Bedrohung zumindest durch Leias Zielverfolgung verdeutlicht.

In diesem Sinn ist die Erzählung von der durch die Frist bedrohten Figur eine dramaturgische Minimalforderung bei Wissensvorsprungsfristen: Wenn nicht einmal von dieser, sondern nur vom fristgebenden Prozeß erzählt wird, dann dürfte die

dramaturgische Relevanz der Frist sehr gering bleiben. Und es gilt vor allem für Wissensvorsprungsfristen bzw. Anordnungen ohne fristgebundene Zielverfolgung: Je deutlicher ein Prozeß als eine Bedrohung für eine oder mehrere bestimmte Figuren erkennbar ist, umso größer ist die dramaturgische Relevanz dieses Prozesses als Frist.

7.1 Typen

Reine Wissensvorsprungsfristen

Den Begriff der »reinen Wissensvorsprungsfrist« schlage ich für Anordnungen vor, bei denen *nur* der Rezipient von der Frist weiß, aber keine Figur. Dementsprechend kann es dabei auch keine (bewußte) fristgebundene Zielverfolgung geben. Eine solche Anordnung wird typischerweise zum Eindruck einer hoffnungslosen Situation führen - da weder die betroffenen Figuren selbst noch andere Figuren von der Bedrohung wissen, besteht keine konkrete Aussicht auf Rettung.

Die Formulierung von Ob-Hypothesen wird hier nur in negativer Hinsicht genährt. Je näher das Ende der Frist rückt, umso wahrscheinlicher wird eine negative Antwort auf die Frage, ob eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens für die unwissentlich davon bedrohte Figur noch rechtzeitig verhindert werden kann - schließlich gibt es keinen fristgebundenen Prozeß, der diese Annahme relativieren könnte.

Dementsprechend verringert sich hier sukzessive der Anlaß für die Produktion von Ob-Spannung. Wenn etwa in Hitchcocks Beispiel mit den an einem Tisch, unter dem eine Zeitbombe liegt, sitzenden und über banale Dinge redenden Figuren diese fortgesetzt immer nur über banale Dinge reden und reden und sich keinerlei Hinweis auf einen doch noch erfolgenden Rettungsvorgang ergibt, dann wird das Publikum mit der Zeit wohl immer sicherer werden, daß die Figuren der Bombe zum Opfer fallen werden, die Anordnung wird dementsprechend mehr und mehr zur >bloßen< Ankündigung der Explosion der Bombe bzw. des Todes oder zumindest einer Verletzung der Figuren.[493]

Eine »reine Wissensvorsprungsfrist« gibt einen gewissen Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung (»wie könnte die Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?«, »wie soll das noch gut ausgehen?«). Da sich jedoch in ihrem Verlauf keine Aussicht auf ihre Lösung ergibt, dürfte auch sie sukzessive versiegen. - Keine Figur weiß von der Frist, es kann sich also keine fristgebundene Zielverfolgung ergeben und es erfolgen auch keine Hinweise auf andere Arten von fristgebundenen

493 Vgl. dazu meine Erörterungen zur »dramaturgischen Relevanz der Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens«, S.102f.

Prozessen, die dieses Interesse befriedigen könnten. Die Erzählung bietet keinerlei Grundlagen für die Formulierung von Wie-Hypothesen (über einen doch noch eintretenden fristgebundenen Prozeß bzw. Rettungsvorgang).

Solche Anordnungen geben jedoch sehr wohl Anlaß zur Formulierung von Wie-besser-Hypothesen - daß sich die betroffenen Figur besser anders verhalten sollten, als sie dies zur Zeit tun - und zur Produktion entsprechender Empathie: "Das Publikum [...] 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!"[494] Wenn jedoch fortgesetzt keinerlei Hinweise auf eine Änderung des Verhaltens der Figuren erfolgen, dann dürfte sich auch der Anlaß für die Produktion derartiger Wie-besser-Empathie verringern, dann dürfte der Rezipient auch in dieser Hinsicht die Geduld verlieren.

Entsprechend ihrer Hoffnungslosigkeit gibt eine »reine Wissensvorsprungsfrist« dem Rezipienten, von derartiger Wie-besser-Empathie einmal abgesehen, jedoch eher Anlaß zur Produktion von >pessimistischer< Empathie - Verzweiflung und Angst um die Figuren (im Ggs. zu Hoffnung oder Vorfreude).

Abgesehen davon konstituiert *jede* Wissensvorsprungsfrist (nicht nur >reine<) - wie jede andere Art eines dramaturgisch relevanten Wissensvorsprungs des Rezipienten gegenüber den Figuren - auch "dramatische I.[ronie] [...]; sie besteht darin, daß Autor und Zuschauer mehr wissen als die Personen (bes. die Hauptfigur) oder gewisse Figuren mehr als andere"[495]: Die Figur versucht das Richtige zu tun, macht aber, wie der Rezipient weiß, - ironischerweise - genau das Falsche. In der ggf. vom Rezipienten formulierten Wie-besser-Hypothese kommt diese Ironie zum Ausdruck. Die Figuren am Tisch meinen, es sei angebracht sich nett zu unterhalten, sollten aber eigentlich vor der Bombe, die unter dem Tisch liegt, fliehen, "the conversation would take an a new meaning because it ironically would become significantly irrelevant"[496].

Der im Fall einer Wissensvorsprungsfrist prinzipiell gegebene ironische Zusammenhang kann durch die Handlungen der bedrohten Figuren noch verstärkt werden: In *Independence Day* heißen Demonstranten auf den Dächern der Wolkenkratzer direkt unter den Raumschiffen der Außerirdischen diese mit Transparenten wie "Welcome - make yourself at home" und "Lets unite" (0:43) willkommen, dabei dürften viele Rezipienten bereits aus dem Trailer des Films[497] wissen, daß die Außerirdischen mit

---

494 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.
495 Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.454f.
496 Derry, *The Suspense Thriller*, S.32.
497 Vgl. *Independence Day [Trailer]*. Internet: http://us.imdb.com/Trailers?0116629 oder die

feindlichen Absichten gekommen sind und die Figuren daher besser so rasch wie möglich fliehen sollten. Und im Film *Star Trek VI* sagt der Präsident, während er gerade im Visier eines Attentäters zu sehen ist, im Rahmen einer Ansprache: "Wie wir alle wissen, ist Zeit der wichtigste Faktor." - Ohne es zu wissen, trifft die Äußerung des Präsidenten gerade auf ihn selbst und genau jetzt in äußerst bedrohlicher Weise zu.

ABB. 45: *STAR TREK VI*, 1:37: VERSTÄRKUNG DER DURCH EINE WISSENSVORSPRUNGSFRIST KONSTITUIERTEN DRAMATISCHEN IRONIE DURCH DIE HANDLUNGEN DER BEDROHTEN FIGUR: WÄHREND SICH DER PRÄSIDENT BEREITS IM VISIER DES KLINGONISCHEN ATTENTÄTERS BEFINDET, SAGT ER IM RAHMEN SEINER ANSPRACHE: "WIE WIR ALLE WISSEN, IST ZEIT DER WICHTIGSTE FAKTOR."

Dramatische Ironie hat tendenziell auch einen komischen Effekt - der Rezipient erhält Anlaß zum Amüsement über den Irrwitz der Situation, die der Autor hier konstruiert hat, mithin, auf ebendiesen Autor aufmerksam und damit von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt zu werden. - Dramatische Ironie "wirkt [...] verfremdend."[498] Je drastischer die Ironie, die der Autor konstruiert, umso stärker der daraus resultierende Verweis auf ihn. Der >Zufall<, daß der Präsident in *Star Trek VI* genau jetzt, wo er sich gerade im Zielvisier eines Attentäters befindet, davon spricht, daß 'Zeit der wichtigste Faktor' sei, dürfte verblüffen und zum Schmunzeln über den Autor anregen und insofern von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese ablenken.

Die prinzipielle Tendenz zum Evidentwerden der erzählenden Instanz im Zuge der Herstellung einer Situation mit Wissensvorsprung für den Rezipienten entspricht ihrer relativen >Selbständigkeit< dabei: Sie orientiert sich in ihrer Wahl des vermittelten Ausschnitts aus der Diegese nicht ausschließlich am Wahrnehmungshorizont einer Figur, sondern agiert - so gesehen - >selbständiger<, um einen Informationsvorsprung für den Rezipienten herzustellen. Diese >Selbständigkeit< kann etwa auch bei der

---

verschiedenen Trailer und Teaser auf der *Special Edition* des Films auf DVD.

498 Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.455.

Kameraführung ihren Niederschlag finden:

>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<

Eine Variante der Beeinträchtigung der *dramaturgischen* Reinheit einer Wissensvorsprungsfrist besteht in der Erzählung von einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung<, also einem fristgebundenen Prozeß, der darin besteht, daß die bedrohten Figuren, ebenfalls ohne es zu wissen, in Hinsicht auf die Bedrohung, von der sie nach wie vor nichts wissen, genau das Richtige tun.

Eine entsprechende Abwandlung von Hitchcocks Beispiel mit der Bombe unter dem Tische bestünde, wie bereits beschrieben[499], darin, daß die Figuren, die nichts von der Bombe wissen, zwar zunächst wie in Hitchcocks Schilderung am Tisch sitzen und reden, während ihnen 'das Publikum zurufen möchte', dann aber, etwa weil ihre Besprechung zu Ende ist, aufstehen und sich daranmachen, den Raum zu verlassen. Oder die >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< könnte auch darin bestehen, daß die unwissentlich bedrohten Figuren im Begriff stehen, demnächst von der Bedrohung zu erfahren, z.B. könnte einer der Figuren in dem Beispiel mit der Bombe sagen, daß sie unter dem Zwang leidet, immer wissen zu wollen, was sich unter Tischen mit bis zum Boden reichenden Tischdecken befindet und die Tischdecke haben und sich bücken, um unter dem Tisch nachzusehen (vorausgesetzt, die Bombe ist in dem Beispiel durch eine solche Tischdecke verborgen).

Zwar würde es sich hier im wörtlichen Sinn immer noch um eine >reine Wissensvorsprungsfrist< handeln - immer noch weiß keine Figur von der Bedrohung - doch nun gibt es einen fristgebundenen Prozeß, wodurch sich der dramaturgische Wert der Anordnung verändert: Die Hoffnungslosigkeit, die ich oben als typisch für die vermutliche Wirkung einer reinen Wissensvorsprungsfrist beschrieben habe, wird relativiert: Durch die Erzählung wird dem ggf. Empathie für die bedrohten Figuren empfindenden Rezipienten ein konkreter Anlaß für die Hoffnung gegeben, daß sie der Bombe doch noch entkommen mögen.

Einerseits dürften >unbewußte fristgebundene Zielverfolgungen< eine ähnliche Wirkung entfalten wie >bewußte<: Der Rezipient erhält Anlaß für die Neuformulierung von Ob-Hypothesen über den Ausgang der Situation, besonders dann, wenn sich die Zielverfolgung immer wieder verändert - die Figuren im Fall des vorhin geschilderten Beispiels etwa beim Verlassen des Raums noch einmal innehalten, weil ihnen noch ein wichtiger Punkt eingefallen ist oder einer von ihnen seinen Hut vergessen hat etc.

Jedenfalls wird die Ob-Hypothesenbildung des Rezipienten nicht mehr nur in negativer Hinsicht genährt. - Der Ausgang der Situation bleibt, eine entsprechende Gestaltung der >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< vorausgesetzt, ungewiß.

Auch der Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Ob-Spannung verändert sich dadurch: Im Gegensatz zum völligen Fehlen eines fristgebundenen Prozesses besteht hier ein konkreter Anlaß für ein Interesse daran, ob eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann. Und wenn der Ausgang bis zuletzt ungewiß bleibt, besteht dieser Anlaß bis zuletzt.

Ggf. vorhandene Wie-Spannung wird durch eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< tendenziell gelöst: *So*, nämlich durch diese >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< könnte eine Aktualisierung des potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden. Dementsprechend erübrigt sich durch sie auch tendenziell die Formulierung von Wie-Hypothesen.

Neben dem bereits erwähnten Anlaß zur Hoffnung, daß die bedrohten Figuren der Bombe doch noch entkommen könnten, der sich auch bei einer >bewußten< fristgebundenen Zielverfolgung ergibt, scheint mir eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< im besonderen auch Anlaß zu Empathie im Sinn einer >Anfeuerung< der Figuren bei der betreffenden Handlung zu geben: Die Figuren wissen nicht, daß ihnen eine Gefahr droht. Daher bleibt ungewiß, ob sie sich auch weiterhin im Sinne dieser Gefahr angemessen verhalten werden - Anlaß für den Rezipienten, zu hoffen, daß sie genau dies tun mögen. Im Fall des Beispiels mit der Bombe wäre diese Empathie etwa beschreibbar durch »hoffentlich gehen sie weiter/hören sie nicht auf damit, sich von der Bombe zu entfernen«. Eine besonders intensive Variante dieser Empathie besteht dann darin, daß sie den Charakter einer Aufforderung an die Figuren erhält wie sich auch Hitchcock beschreibt: Analog zu "Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!"[500] wäre diese Empathie im Fall der >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< etwa beschreibbar durch: »Ja, geht weiter, schneller, macht schon, bevor es zu spät ist!« Derartige Wie-besser-Empathie, ob sie nun den Charakter einer Aufforderung hat oder nicht, basiert notwendigerweise auf einer Wie-besser-Hypothese des Rezipienten: »die Figuren sollten besser schneller gehen, um der Bombe noch zu entkommen«. Obwohl die bedrohten Figuren im Fall einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< also definitionsgemäß »genau das Richtige im Sinne der Bedrohung tun«, gibt eine solche dennoch prinzipiell Anlaß zur Formulierung der Wie-

---

499 Vgl. S.180.

500 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.

besser-Hypothese »die Figuren sollten besser auch weiterhin genau das tun«, da, wie gesagt, durchaus ungewiß erscheint, daß dies der Fall sein wird. Durch eine entsprechende Gestaltung der >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< kann der Anlaß für die Formulierung entsprechender Wie-besser-Hypothesen und entsprechende Wie-besser-Empathie gesteigert werden, etwa wenn die Figuren sich zwar im Prinzip richtig im Sinne der Bedrohung verhalten, dabei aber zu langsam sind.

Die bisher beschriebenen vermutlichen Wirkungen von >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgungen< waren denen von >bewußten< recht ähnlich[501], doch es gibt in dieser Hinsicht auch einen wesentlichen Unterschied: Die vorhin bereits erwähnte dramatische Ironie, die sich durch Wissensvorsprung prinzipiell ergibt, wird durch eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< nochmals gesteigert, der Zusammenhang erfährt eine weitere ironische Wendung. Man könnte meinen, daß sich die Ironie dadurch aufhebt - eine doppelte Verneinung ist schließlich eine Bejahung - aber der besondere Irrwitz einer derartigen Anordnung resultiert daraus, daß es sich tatsächlich um eine doppelte Ironie handelt: Die Figuren wollen eigentlich bloß das Zimmer verlassen, weil ihre Besprechung zu Ende ist - um woanders hinzugehen, einen anderen Termin wahrzunehmen etc., dabei sollten sie das Zimmer vor allem verlassen, um der Bombe zu entkommen, sie tun also - ohne es zu wissen - das Richtige, indem sie das falsche Ziel verfolgen. Oder: ironischerweise wissen die Figuren nicht, daß sie durch einen fristgebenden Prozeß bedroht werden, aber besonders ironisch ist, daß sie - naturgemäß ebenfalls ohne es zu wissen - genau das richtige tun, um der Gefahr zu entgehen.

>Unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< durch nicht bedrohte Figur

Die >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< kann auch von anderen als den bedrohten Figuren ausgeführt werden, z.B. könnte in dem Beispiel mit der Bombe der Vorgesetzte der beiden Figuren befehlen, daß diese sofort in seinem Büro erscheinen sollen und jemand macht sich auf den Weg, um sie zu holen. Die Wirkung dieser Variante dürfte ähnlich wie im Fall einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< durch die bedrohten Figuren selbst sein. Allerdings scheint mir hier die »doppelte dramatische Ironie« nicht ganz so intensiv zu sein wie wenn die bedrohten Figuren selbst »das Richtige tun, indem sie das falsche Ziel verfolgen«.

Anderer unbewußter fristgebundener Prozeß

Die *dramaturgische* Reinheit einer Wissensvorsprungsfrist kann auch durch andere Arten

von fristgebundenen Prozessen >getrübt< werden, die insofern unbewußt sind, als sie in der Tätigkeit von Maschinen bestehen oder etwa die Folge von Naturgewalten sind.

Die vermutlichen Auswirkungen bei der Produktion von Ob-Hypothesen, Ob-Spannung, Wie-Spannung, Wie-Hypothesen und Empathie in Form von Hoffnung für die bedrohten Figuren wären hier ähnlich wie bei einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung<. Und wenngleich hier keine doppelte dramatische Ironie im oben beschriebenen Sinn vorliegt, da hier niemand »das Richtige tut, indem er das falsche Ziel verfolgt«, so ist doch das Potential zu einer ähnlichen Wirkung vorhanden: Zur Ironie aufgrund des Wissensvorsprungs kommt - irrwitzigerweise - hinzu, daß genau hier und genau jetzt ein Vorgang abläuft, der mit der Bedrohung der Figuren eigentlich nichts zu tun hat, diesen aber doch zur Rettung werden könnte.

Hinsichtlich der Anregung zur Formulierung von Wie-besser-Hypothesen und zur Produktion von Wie-besser-Empathie entspricht diese Anordnung allerdings eher den reinen Wissensvorsprungsfristen und nicht jenen mit einer >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung<.

Uninformiertes Opfer + informierter Retter

Der Rezipient kann auch nur gegenüber dem potentiellen Opfer einen Wissensvorsprung genießen, während andere Figuren sehr wohl von der Frist wissen und bereits versuchen, die Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig zu verhindern. Z.B. könnte das potentielle Opfer eines geplanten Mordanschlags nicht von dieser Gefahr wissen, sehr wohl aber der Held, der den Anschlag nun zu verhindern versucht (dabei aber keine Möglichkeit hat, das Opfer zu warnen).

Eine derartige Anordnung hat in jenen Szenen, in denen vom potentiellen Retter erzählt wird, den dramaturgischen Wert einer fristgebundenen Zielverfolgung. - Der Retter weiß von der Bedrohung und handelt entsprechend, dem Rezipienten wird Anlaß für die Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann er den potentiellen Schaden noch rechtzeitig verhindern?«, die Formulierung von Ob-Hypothesen darüber und die Produktion von entsprechender Empathie (»hoffentlich kann er den potentiellen Schaden noch rechtzeitig verhindern!«) gegeben.[502] Der Charakter der Ob-Spannung dürfte bei jenen Szenen, in denen vom potentiellen Opfer erzählt wird, unverändert bleiben - auch hier wird Anlaß für ein Interesse an der Frage gegeben, ob der potentielle Retter erfolgreich sein wird. In dieser Hinsicht besteht der dramaturgische Zweck der Erzählung

---

501 Vgl. S.176ff.
502 Vgl. S.176ff.

von der bedrohten Figur vor allem in der Verdeutlichung des potentiellen Schadens, mithin der Stärkung der dramaturgischen Relevanz der Frist: Diese Figur ist bedroht, um sie geht es, ihr Leben steht auf dem Spiel etc. Für die (Neu-)Formulierung von Ob-Hypothesen über den Ausgang der Sache erhält der Rezipient durch diese Szenen nur indirekten Anlaß (aufgrund der sich inzwischen weiter verkürzenden Frist), es sei denn, es ergibt sich hier - zusätzlich zur (bewußten) fristgebundenen Zielverfolgung des Retters - eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< durch die bedrohte Figur. - Im Fall des oben genannten Beispiels könnte die bedrohte Figur etwa beschließen, doch nicht an dem Ort zu bleiben, an dem ihr der Anschlag droht. Durch eine solche ergäben sich zusätzlich die oben bereits beschriebenen Wirkungspotentiale von >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgungen<[503], die dann in Konkurrenz zu den Wirkungspotentialen der (bewußten) fristgebundenen Zielverfolgung treten würden: Je gespannter der Rezipient darauf ist, ob die bedrohte Figur durch die >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< den ihr drohenden Schaden selbst noch verhindern kann, umso weniger kann er gleichzeitig darauf gespannt sein, ob der potentielle Retter erfolgreich sein wird.

Und auch ohne eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< geben diese Szenen dem Rezipienten Anlaß zur Formulierung von Wie-besser-Hypothesen und entsprechender Wie-besser-Empathie, vermutlich jedoch nicht ganz so stark wie reine Wissensvorsprungsfristen - schließlich weiß der Rezipient, daß ohnehin bereits eine Rettungsaktion in Gang ist, sodaß sich seine Hoffnungen eher darauf konzentrieren dürften. Auch der Aspekt der dramatischen Ironie scheint mir dadurch geschwächt - die bedrohte Figur verhält sich zwar im Sinne der Bedrohung falsch, doch eine andere Figur weiß von der Bedrohung und verhält sich in bezug auf sie richtig.

Vergessene Welt, 0:49-51

Ian Malcolm versucht in *Vergessene Welt* Sarah und Nick, die im Lager ein Saurierbaby verarzten, vor sich nähernden ausgewachsenen Sauriern - man hört ihre Schreie - per Funktelefon zu warnen (0:49). Es handelt sich also um eine teilweise Wissensvorsprungsfrist: Die potentiellen Opfer wissen nicht von der Frist, wohl aber andere Figuren, die ihnen helfen wollen. Es erfolgt ein Szenenwechsel zu den beiden bedrohten Figuren im Trailer. Das Telefon beginnt zu läuten, Nick dreht sich um und geht auf es zu. Im Sinne der Frist handelt es sich bei dieser Handlung Nicks um eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<: obwohl er noch gar nicht von der Bedrohung weiß, tut er in dieser Hinsicht das Richtige. Der Rezipient erhält dadurch Anlaß für die

503 Vgl. S.245f.

(Neu-)Formulierung einer Ob-Hypothese und von Wie-Hypothesen über eine nun beginnende weitere fristgebundene Zielverfolgung (»Nick und Sarah könnten nun von der Bedrohung erfahren und noch rechtzeitig fliehen«), außerdem für die Produktion von Wie-besser-Empathie (»ja, heb das Telefon ab, schnell!«). Daraus ergibt sich auch Anlaß für ein Interesse daran, ob dies auch so geschehen wird (Ob-Spannung). Der Rezipient erhält also Anlaß für die Annahme, daß die beiden Figuren ebenfalls bald von der sie bedrohenden Frist wissen werden, aus der teilweisen Wissensvorsprungsfrist demnächst eine Frist ohne Wissensvorsprung wird.

Doch dann fordert Sarah Nick auf, ihm zu helfen, Nick hebt das Telefon doch nicht ab und geht wieder zu Sarah (0:49). Die >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< bricht also ab, die Anordnung bleibt bis auf weiteres eine teilweise Wissensvorsprungsfrist, ggf. in der oben beschriebenen Art formulierte Hypothesen erfahren keine Bestätigung, der Rezipient erhält neuerlich Anlaß für die Formulierung einer Ob-Hypothese: wenn die beiden das Telefon nicht abheben, stehen ihre Chancen schlecht und auch seine ggf. für die Figuren empfundene Empathie dürfte dadurch verändert werden: die Situation ist wieder hoffnungsloser geworden, Anlaß für mehr Angst um die Figuren. Darüberhinaus ergibt sich durch diese Wendung ein deutlicher Anlaß für die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese: Einer von den beiden sollte unbedingt und sofort das Telefon abheben. Da Nick und Sarah das Telefon nicht abheben, entschließt sich Ian, zu ihnen zu laufen und sie zu warnen. Dadurch erhält der Rezipient wiederum Anlaß zur Neuformulierung einer Hypothese über den Ausgang der Situation bzw. einem veränderten Interesse daran (»kann Ian die beiden noch rechtzeitig warnen?) und der Empfindung von neuer Hoffnung für sie. In der darauffolgenden Szene sind wieder Sarah und Nick zu sehen, immer noch mit der Verarztung des Saurierbabys beschäftigt (0:50). Sie machen keine Anstalten damit aufzuhören. Doch der Rezipient weiß, daß Ian nun zu ihnen unterwegs ist, die Frage, ob er sie noch rechtzeitig erreichen kann, dürfte also weiterhin evident bleiben. Dann sehen Eddie Carr und Kelly, die in dem Hochstand geblieben sind, den Ian vorhin wieder verlassen hat, daß sich Saurier auf das Lager zubewegen. Der fristgebende Prozeß, von dem bis jetzt bloß undeutlich in Form der Schreie der Saurier erzählt wurde, ist nun deutlich erkennbar - wiederum Anlaß für eine Revision der Ob-Hypothese bezüglich des Ausgangs und geringere Hoffnung für die bedrohten Figuren: es erscheint nun um vieles fraglicher als zuvor, daß Sarah und Nick noch rechtzeitig gewarnt werden können. Die nun deutlich gegebene Frist bedroht mittlerweile auch den potentiellen Retter Ian, der jetzt dabei zu sehen ist, wie er durch den Wald läuft (0:51). Der Empathie für die Figuren empfindende Rezipient erhält also Anlaß, nicht nur verstärkt um Nick und Sarah, sondern auch um Ian zu fürchten. Daraufhin sind wieder Nick und Sarah im Lager zu sehen. Das Telefon beginnt wieder zu läuten -

deutlicher Anlaß für den Rezipienten, die Wie-besser-Hypothese zu formulieren, daß sie dieses endlich abheben sollten bzw. für die Produktion entsprechender Empathie, soferne er davon ausgeht, daß nun Eddie vom Hochstand aus anruft, um sie zu warnen. Wieder dreht sich Nick um und geht in Richtung Telefon und es entsteht für kurze Zeit der Eindruck, daß nun die gleiche >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< wie zuvor in Gang ist - Anlaß für die Produktion von Empathie im Sinne von »ja, heb' das Telefon endlich ab!«. Doch Nick befolgt lediglich weiter Sarahs Anweisungen und holt eine Spritze. Und während er nach links geht, fährt die Kamera nach rechts, auf das Telefon zu. Sie folgt hier also keiner Bewegung in der Diegese und agiert insofern eigenständig und verdeutlicht damit den Wissensvorsprung für den Rezipienten und die Ironie der Situation: Er weiß oder ahnt zumindest, daß Eddie anruft, um sie zu warnen, aber die bedrohten Figuren verarzten weiter das Saurierbaby, anstatt das Telefon abzuheben.

ABB. 46: *VERGESSENE WELT*, 0:51: EINSATZ EINER >SELBSTÄNDIGEN< KAMERA ZWECKS VERDEUTLICHUNG EINER WISSENSVORSPRUNGSFRIST - DIE KAMERA FÄHRT AN DAS LÄUTENDE TELEFON HERAN, DAS NICK UND SARAH DRINGEND ABHEBEN SOLLTEN.

Uninformiertes Opfer + untätige informierte Figuren

Die >Trübung< eines reinen Wissensvorsprungs für den Rezipienten hinsichtlich der Frist könnte auch darin bestehen, daß - im Gegensatz zu den potentiellen Opfern - andere Figuren zwar von der Frist wissen, in bezug auf diese aber untätig bleiben. Das dramaturgische Potential dieser Anordnung ist mit einer reinen Wissensvorsprungsfrist nahezu identisch, mit einem Unterschied: Besonders dort, wo von diesen untätigen Figuren erzählt wird, würde sich Anlaß zur Produktion von Wie-besser-Hypothesen und Wie-besser-Empathie in bezug auf das Verhalten dieser Figuren ergeben (und - sofern nicht bereits gelöst - für die Produktion von Warum-Spannung im Sinne der Frage »Warum unternimmt die Figur nichts?«).

Alle beschriebenen Varianten der Beeinträchtigung einer reinen Wissensvorsprungsfrist

können (zunächst) auch bloß andeutungsweise erfolgen, es könnte z.B. (zunächst) bloß angespielt werden auf die Möglichkeit einer sich ergebenden >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< - die oben bereits erwähnte Variante der Figur in dem Beispiel mit der Bombe, die sagt, daß sie unter dem Zwang leidet, immer wissen zu wollen, was sich unter Tischen mit bis zum Boden reichenden Tischdecken befindet wäre ein Beispiel dafür.

7.2 Darstellungsvarianten

Wie bereits erörtert, kann bei Wissensvorsprungsfristen - analog zur synchronen oder alternierenden Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozeß bei Fristen ohne Wissensvorsprung - synchron oder alternierend vom fristgebenden Prozeß und den bedrohten Figuren erzählt werden.[504]

Eine Variante der alternierenden Erzählung vom fristgebenden Prozeß und den bedrohten Figuren im Rahmen einer Wissensvorsprungsfrist besteht darin, daß eine Figur etwas sucht, sich ihr - ohne ihr Wissen - aber bereits jemand nähert, der eine Bedrohung für sie darstellt. Diese Variante erhält einen weiteren, dramaturgisch relevanten Aspekt, wenn die Figur Informationen sucht, die für die zentrale Problemlösung von großer Bedeutung sind und die der Rezipient auch noch nicht kennt, wenn der Rezipient also, sofern er am Verlauf der Erzählung interessiert ist, nicht nur wissen will, ob die Figur dem sich ihr nähernden Bedroher noch rechtzeitig entkommen wird, sondern auch an der Information interessiert ist, nach der die Figur sucht.

In *Startup* beispielsweise, erhofft sich Protagonist Milo Hoffman (Ryan Phillippe), etwas über die möglicherweise kriminellen Machenschaften seines Vorgesetzten, des Software-Tycoons Gary Winston (Tim Robbins) herauszufinden, indem er den Computer des Sicherheitschefs der Firma durchsucht, während dieser für kurze Zeit den Raum verlassen hat. Nach einiger Zeit wird in Parallelmontage gezeigt, daß der Sicherheitschef bereits wieder auf dem Rückweg ist. Später in diesem Film ergibt sich eine dramaturgisch ganz ähnliche Konstellation noch einmal, als Milo diese Suche an einem Computer im Kindertagesheim der Firma fortsetzt und wiederum in Parallelmontage gezeigt wird, daß ein Sicherheitsmann der Firma im Anmarsch ist.

Der Empathie für die suchende Figur empfindende Rezipient gerät hier gewissermaßen in einen Zwiespalt: Einerseits wird er hoffen, daß die Figur dem Bedroher noch entkommen möge, andererseits wird er aber auch wollen, daß die Figur solange weitersucht, bis sie

---

504 Vgl. S.205 u. S.225.

gefunden hat, woran auch er interessiert ist. Zur Spannung im Sinne der Frage, ob die Figur davonkommen wird und der Spannung im Sinne der Frage, was sie herausfinden wird, kommt also die Spannung, zwei einander widersprechende Dinge zu wollen, noch hinzu.

Ist der suchenden Figur klar, daß sie sich besser beeilen sollte, weil mit verstreichender Zeit die Wahrscheinlichkeit steigt, daß sie ertappt wird, aus ihrer Perspektive also immerhin eine »wahrscheinliche Frist«[505] gegeben ist, dann handelt es sich für den Rezipienten, der im Gegensatz zu ihr ja von einem konkreten, sie bedrohenden fristgebenden Prozeß *weiß*, bei ihrer Suche um eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<: Die Figur verhält sich zwar im Sinne der Frist im Prinzip richtig - möglichst rasch suchen, damit sie nicht geschnappt wird -, aber sie weiß im Gegensatz zum Rezipienten nicht, *wie* wenig Zeit ihr für ihre Suche noch bleibt. Der Wissensvorsprung besteht also nur in Hinblick darauf, sodaß der Aspekt der dramatischen Ironie hier kaum gegeben ist. Die Anordnung gibt aber sehr wohl wie jede andere >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung< Anlaß zur Produktion von Wie-besser-Hypothesen und entsprechender Empathie (»mach schneller, x ist bereits im Anmarsch!«).

7.3 *Jurassic Park*, 1:35-39

Zur Illustration einiger der zuvor erwähnten Elemente und Varianten analysiere ich auf den folgenden Seiten eine Sequenz aus *Jurassic Park*. Außerdem werde ich dabei die Dramaturgie der Alternationen zwischen fristgebendem Prozeß und bedrohten Figuren reflektieren.

Dr. Satler macht sich mithilfe von Anweisungen, die sie per Funk von Hammond erhält, gerade auf den Weg, um die Stromversorgung des Parks, die nach einem Neustart des Computersystems zur Steuerung des Parks ausgefallen war, wieder zu aktivieren (1:35). Da erfolgt ein Szenenwechsel zu Dr. Grant, Tim und Lex. Sie befinden sich immer noch in den Gehegen des Parks und nähern sich einem Elektroschutzzaun. Dabei fährt die Kamera zurück und es kommt groß ein Schild mit der Aufschrift "DANGER 10,000 VOLTS" ins Bild. Der Rezipient wird also hier noch einmal deutlich an die den Figuren durch einen Stromschlag drohende Gefahr erinnert. Und er weiß, im Gegensatz zu Grant, Tim und Lex, die eben feststellen, daß der Zaun nicht unter Strom steht (1:36), daß er genau das bald wieder tun wird.

---

505 Vgl. S.152ff.

ABB. 47: *JURASSIC PARK*, 1:35: ERSTER ANLAß FÜR DIE ENTSTEHUNG EINER WISSENSVORSPRUNGSFRIST: GRANT, TIM UND LEX ÜBERLEGEN, OB SIE EINEN ZAUN ÜBERKLETTERN SOLLEN, DER - WIE DER REZIPIENT IM GEGENSATZ ZU IHNEN WEIß - BALD WIEDER UNTER STROM STEHEN WIRD.

Die Wissensvorsprungsfrist beginnt in dem Moment, in dem erkennbar wird, daß die Figuren über den Zaun klettern wollen.[506] - Dies wird zunächst nur angedeutet: sie befinden sich im Gehege und gehen auf den Zaun zu, daraus kann bereits geschlossen werden, daß sie nun darüber klettern werden, um aus dem Gehege zu gelangen. Die - m.E. prinzipiell gegebene - Neigung des Rezipienten, Zusammenhänge zwischen den erzählten Elementen herzustellen, woimmer es geht und seine - im Wissen, einen >Mainstreamfilm< zu rezipieren - vermutliche Erwartung der Erzählung von Problemlösungsvorgängen, werden ihn darin bestärken, diesen Schluß zu ziehen. Als Grant, nachdem sie beim Zaun angelangt sind, testet, ob der Zaun unter Strom steht (1:35f), wird klar, daß sie vorhaben, über den Zaun zu klettern - die Wissensvorsprungsfrist wird deutlicher. Der Wissensvorsprung des Rezipienten gegenüber Grant, Tim und Lex besteht darin, daß er weiß, daß ihnen zum Überqueren des Zauns nur noch kurze Zeit bleibt. Es ergibt sich also ein Anlaß zur Aufstellung von Hypothesen darüber, ob sie den Zaun rechtzeitig überqueren werden bzw. zur Entstehung entsprechender Spannung und für den Empathie für Grant, Tim und Lex empfindenden Rezipienten ergibt sich Anlaß zur verstärkten Entwicklung von Empathie (»Hoffentlich überqueren sie den Zaun rechtzeitig!«).

Dann hören die drei das Brüllen eines Sauriers und sie beginnen eilends mit der Überquerung des mehrere Meter hohen Zauns (1:36). Nun besteht also ein konkreter Anlaß für sie, im Sinne der Frist genau das Falsche zu tun, nämlich auf den Zaun zu klettern, andererseits bleibt ihnen aber keine Wahl, da sie aus dem Gehege gelangen

506 Daher habe ich im Diagramm (Abb. 49) die Einstellungen davor noch nicht als eine Erzählung

wollen und dies aufgrund der Saurierschreie auch schleunigst tun sollten. In dieser Hinsicht ist ihre Handlung eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<, die >unbewußte< Verfolgung des an die Frist »Reaktivierung der Stromversorgung« gebundenen Ziels, rechtzeitig davor auf der anderen Seite des Zauns zu sein. Die Figuren verhalten sich also in bezug auf die Frist einerseits falsch, andererseits richtig - die für >unbewußte fristgebundene Zielverfolgungen< charakteristische "doppelte Ironie"[507] ist also auch hier gegeben.

Der Rezipient wird hier relativ lange - 63 Filmsekunden lang - nicht über den Entwicklungsstand des fristgebenden Prozesses informiert. Da er nicht wissen kann, wie lange es noch dauern wird, bis der Strom wieder eingeschaltet ist und es - wenigstens mir - durchaus möglich erscheint, daß das in diesen 63 Sekunden bereits geschehen hätte können, wird ihm dadurch ein stärker Anlaß zur Sorge um die Bedrohten Figuren gegeben, als wenn die Narration bereits früher wieder zurück zu Dr. Satler gewechselt hätte und sich dadurch gezeigt hätte, daß sie noch nicht einmal den Raum gefunden hat, in dem sich der Hauptschalter für die Stromversorgung befindet.

Dann aber beschleunigt sich dieser Vorgang, da Satler einen Tip erhält, wie sie den Raum finden kann (1:36f). Grant, Tim und Lex sind inzwischen noch nicht besonders weit gekommen: sie befinden sich auf den untersten >Sprossen< auf der falschen Seite des Zauns. Tim und Lex wollen nun um die Wette klettern, sich also im Sinne der Frist richtig verhalten, doch Grant mahnt: "Kommt Kinder, das hier ist kein Wettkampf" (1:37:20) und wodurch die Ironie der Anordnung noch verstärkt wird, denn die Situation ist sehr wohl ein Wettlauf, nämlich mit Dr. Satler. Die Erzählung wechselt bereits nach kurzer Zeit (10 Filmsekunden) wieder zu Satler, die nun den richtigen Raum gefunden hat und den Kasten mit dem Schalter öffnet - es besteht also Anlaß für die Annahme, daß sie unmittelbar davor steht, den Strom wieder einzuschalten. Doch Grant, Tim und Lex sind erst auf der Spitze des Zauns und wechseln gerade auf die andere Seite. Und wieder mahnt Grant - die dramatische Ironie der Situation verstärkend: "Laß dir Zeit Tim, [...] langsam" (1:37) - die Figuren tun das Richtige (auf die andere Seite des Zauns klettern), indem sie das Falsche tun (auf den Zaun klettern), auf die falsche Weise (langsam statt schnell). Dadurch ergibt sich ein intensiverer Anlaß für Wie-besser-Hypothesen und -Empathie, etwa beschreibbar durch: »Nein, im Gegenteil, beeilt Euch!«

Der Erstrezipient genießt nur einen bestimmten Informationsvorsprung gegenüber Grant, Tim und Lex. Er weiß z.B. zunächst nicht, daß die Reaktivierung der Stromversorgung

---

vom fristgebenden Prozeß ausgewiesen.

507 Siehe S.247.

des Parks insgesamt drei Arbeitsschritte umfaßt und erst bei Abschluß des letzten Verletzungsgefahr für Grant, Tim und Lex besteht. Durch die zweimalige »Täuschung« des Rezipienten bezüglich des Endes der Frist, wird dreimal statt bloß einmal Gelegenheit für die Entstehung einer Spannungsspitze gegeben: Satler wird zunächst von Hammond über Funk aufgefordert, einen bestimmten "Hebel mehrmals auf- und ab[zu]bewegen" (1:37:54f). Hammond verrät dabei noch nicht, daß damit der Strom noch nicht wieder eingeschaltet ist. Das Ende der Frist könnte für Grant, Tim und Lex also bereits eintreten, wenn Satler diese Anweisung ausgeführt hat - es ergibt sich also ein Anlaß für die Entstehung einer ersten diesbezüglichen Spannungsspitze, während Satler Hammonds Anweisung ausführt. Doch nachdem Satler den Vorgang durchgeführt hat, passiert gar nichts. Hammond fährt sofort fort mit der nächsten Anweisung. Satler soll einen bestimmten Knopf drücken. Die Kamera fährt bis auf Detailgröße an den Schalter und Satlers Daumen, der sich darauf zubewegt, heran. Die nicht zur Diegese gehörige Musik erfährt eine gewisse Steigerung und setzt kurz aus. Eine filmische Anordnung, die m.E. die Ankündigung »jetzt passiert gleich etwas Entscheidendes« verstärkt. - Tritt nun das Ende der Frist ein, wenn Satler diesen Schalter drückt? Mittlerweile hat der Rezipient seit mehr als 30 Sekunden nichts mehr über den Fortschritt von Grant, Tim und Lex beim Überqueren des Zauns erfahren - eine Verzögerung in Relation zu den letzten drei Szenen davor, die jeweils in Intervallen von 10 bis 15 Sekunden über den Fortschritt von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß informierten. - Aus der Vorenthaltung der Information über den aktuellen Stand des fristgebundenen Prozesses ergibt sich ein Anlaß für die Produktion einer diesbezüglichen Ob-Hypothese, entsprechender Ob-Spannung und Empathie - »sie könnten den Zaun bereits wieder verlassen haben, sie könnten es schaffen«. - Satler drückt den Knopf, es klackt laut und am Sicherungskasten geht eine Reihe von Lichtern an, die Stromversorgung ist also wiederhergestellt, oder? Erst jetzt wechselt die Erzählung zurück zum Zaun. Und zeigt zunächst nur Grant, der gerade auf den Boden springt - er hat es also jedenfalls noch geschafft, aber was ist mit Tim und Lex? Die Information, ob das Ende der Frist nun bereits eingetreten ist, wird dem Rezipienten weiter vorenthalten. Die Kamera schwenkt nach oben zu einem akustischen Signalgeber, der nun ein regelmäßiges Warnsignal abgibt. Schnitt zu Tim, der eben seinen Halt am Zaun in mehreren Metern Höhe verloren hat, fällt, den Zaun wieder zu fassen bekommt und - nicht elektrisiert wird (1:38:32f). Erst jetzt wird der Rezipient also darüber informiert, daß das Ende der - mittlerweile nur noch - Tim (und Lex?) bedrohenden Frist noch immer nicht eingetreten ist. Doch die Erzählung wechselt bereits nach 8 Filmsekunden wieder zu Satler, die die nächste Anweisung von Hammond erhält: "Und jetzt Ellie: die roten Knöpfe schalten die einzelnen Systeme des Parks ein, drücken Sie die auch!" (1:38:36-43). Satler beginnt damit und die hinter ihr postierte Kamera

schwenkt die Reihe der 12 Schalter, die sie einschalten soll, nach unten und fährt an den untersten mit der Aufschrift "Perimeter Fence" heran (1:38). Hier agiert die Kamera also vorübergehend >selbständiger<, um dem Rezipienten zu verstehen zu geben, daß Tim und Lex von der Aktivierung dieses Schalters bedroht sind, sie haben noch Zeit, den Zaun wieder zu verlassen, bis Satler bei diesem Schalter angelangt ist. - Da der fristgebende Prozeß hier nicht bloß in einem zeitlichen, sondern auch in einem räumlichen Näherkommen der Gefahr - Satlers Annäherung an den entscheidenden Schalter - besteht, kann der Umfang der noch verbleibenden Frist hier relativ genau durch eine Darstellung des Entwicklungsstandes des fristgebenden Prozesses in Relation zu seinem Endpunkt visualisiert werden.[508]

Die von der Frist betroffenen Figuren scheinen nun, durch das Alarmsignal und ein blinkendes Licht, zwar zu wissen, daß der Strom bald wieder eingeschaltet wird - Grant und Lex, die mittlerweile auch bereits wieder am Boden ist, rufen Tim hektisch zu, daß er vom Zaun springen soll (1:38). Sie haben also nun ihren Informationsrückstand zumindest teilweise aufgeholt, aber sie wissen nicht, wie lange Tim noch Zeit hat, um den Zaun verletzungsfrei zu verlassen. Der Rezipient dagegen weiß, daß ihm nur noch wenige Sekunden dafür bleiben. Dem Umstand, daß nun tatsächlich die letzte Phase der Frist eingetreten ist, entsprechen Steigerungen auf der akustischen Ebene: Die nicht zur Diegese gehörige Musik wird lauter und schneller, Grant und Lex schreien gleichzeitig auf Tim ein und das Alarmsignal ertönt immer wieder. Die Erzählung wechselt nun in immer kürzeren Abständen zwischen Satler einerseits und Tim, Grant und Lex andererseits.

Und genau jetzt tritt ein Hindernis auf: Tim weigert sich, vom Zaun zu springen und klettert auch nicht mehr weiter abwärts, er klammert sich nur - noch mehrere Meter vom Boden entfernt - am Zaun fest. Dadurch ergibt sich ein intensiver Anlaß zur Formulierung der Wie-besser-Hypothese, daß Tim besser der Aufforderung von Grant und Lex, vom Zaun zu springen, folgen sollte bzw. für die Produktion entsprechender Wie-besser-Empathie, außerdem für Empathie in Form gesteigerter Angst um Tim. Grant entschließt sich, wieder auf den Zaun zu klettern, um Tim zu holen, Lex versucht ihn zurückzuhalten (1:39:07-10). Dadurch ergibt sich in Anbetracht des Wissens darum, wie knapp die Zeit bereits ist, ein weiterer Anlaß für die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese: »Grant sollte besser nicht wieder auf den Zaun klettern, sonst wird es auch ihn erwischen«. Doch dann kündigt Tim an, er "werde bis drei zählen", um dann den Sprung zu wagen (1:39:11f) - Grant versuchte ihn zuvor bereits erfolglos mit der Aufforderung "Laß los Junge, ich zähle jetzt bis drei - eins - zwei - drei" zum Springen zu animieren (1:38:59-1:39:04). Dadurch erhält

508 Vgl. S.128ff.

der Rezipient knapp vor Ende der Frist nochmals Anlaß für die Formulierung einer Ob-Hypothese hinsichtlich der Frage, ob Tim rechtzeitig bis drei gezählt haben und gesprungen sein wird, bevor Satler die Stromversorgung des Zauns einschaltet. In der darauffolgenden Szene mit Satler (1:39:13f) wird der Rezipient nochmals auf visuelle Weise relativ genau über dem Umfang der noch verbleibenden Frist informiert:

ABB. 48: *JURASSIC PARK*, 1:39: VISUALISIERUNG DER NOCH VERBLEIBENDEN FRIST DURCH DARSTELLUNG DES ENTWICKLUNGSSTANDS DES FRISTGEBENDEN PROZESSES IN RELATION ZU SEINEM ENDPUNKT.

Die Erzählung wechselt wieder zu Tim, er zählt "eins" (1:39:15f) - dann ist nochmals Satler zu sehen, ihr Finger nähert sich dem Schalter für den "Perimeter Fence" (1:39:17f) - Tim zählt "zwei" und wird durch einen Stromschlag vom Zaun geworfen. Die Möglichkeit eines sehr knappen rechtzeitigen Abschlusses des fristgebundenen Prozesses wurde hier also bis zuletzt offengehalten, der Ausgang bleibt buchstäblich bis zur letzten Sekunde der Sequenz ungewiß, sodaß der Rezipient bis zuletzt Anlaß zur jeweiligen Neuformulierung von Ob-Hypothesen darüber und zur Produktion entsprechender Spannung und Empathie erhält.

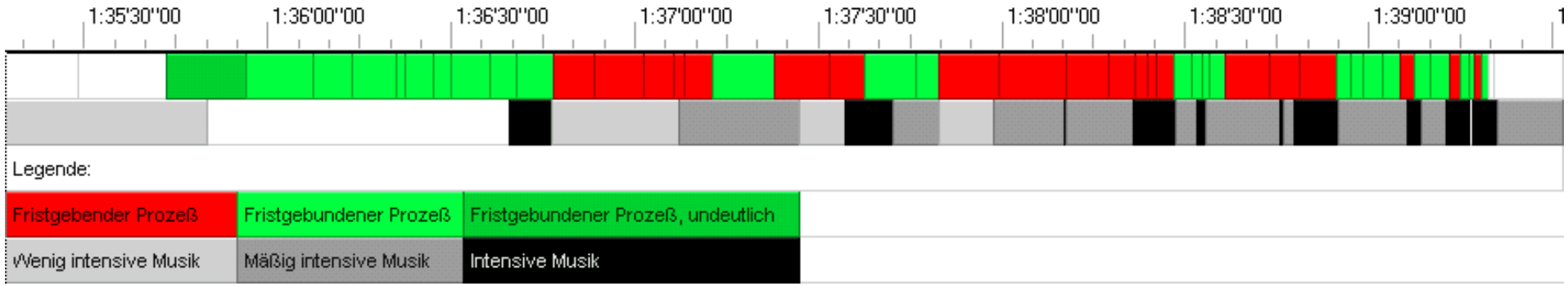

ABB. 49: *JURASSIC PARK*, 1:35-39, DIAGRAMM: RHYTHMUS DER ALTERNATIONEN ZWISCHEN FRISTGEBENDEM (ROT) UND FRISTGEBUNDENEM PROZEß (GRÜN), DIE VERTIKALEN TRENNLINIEN INNERHALB DER ROTEN UND GRÜNEN ABSCHNITTE MARKIEREN ZUSÄTZLICHE EINSTELLUNGSWECHSEL. DARÜBERHINAUS HABE ICH - NACH SUBJEKTIVEM ERMESSEN - VERSUCHT, DEN MEHR ODER WENIGER INTENSIVEN EINSATZ VON NICHT ZUR DIEGESE GEHÖRIGER MUSIK ZU ILLUSTRIEREN.

8. Narrative Voraussetzungen für die Entstehung anderer Spannungsarten

Mein Versuch, eine »erzählanalytisch anwendbare Definition« für »dramaturgisch relevante diegetische Fristen« zu finden[509], ging von der Feststellung aus, daß Ob-Spannung wohl als die grundlegendste Spannungsart bezeichnet werden kann, die bei der Rezeption diegetischer Fristen entstehen kann[510] und bestand daher in einer Erörterung der minimalen narrativen Voraussetzungen für die Entstehung dieser Spannungsart bei der Rezeption einer diegetischen Frist. Welche narrativen Voraussetzungen bei der Erzählung von einer Frist aber sind für die Entstehung der anderen oben besprochenen Spannungsarten[511] erforderlich?

8.1 Ob-Hypothesen

Diegetische Fristen geben ihren Rezipienten auch Anlaß zum Aufstellen von Hypothesen über den Ausgang der durch die Frist geprägten Situation, von Hypothesen über die Wahrscheinlichkeit einer Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens. Die Formulierung derartiger Hypothesen durch den Rezipienten ist zwar keine zwangsläufige Folge der Rezeption einer diegetischen Frist, doch das Erkennen der durch eine Frist gegebenen Bedrohung impliziert diesen Vorgang: er muß dazu die Wahrscheinlichkeit einer Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens einschätzen.[512] Das Formulieren von Ob-Hypothesen hinsichtlich des Ausgangs einer Frist ist daher ein wesentlicher Aspekt des Verstehens derselben.

Wie bereits erörtert, gibt die Erzählung vom Verlauf einer Frist ihrem Rezipienten bereits als solches permanent Anlaß zur Neuformulierung von Hypothesen darüber, ob der durch sie drohende Schaden noch verhindert werden kann: Allein die Information, daß inzwischen, also seit das letzte Mal eine entsprechende Hypothese aufgestellt wurde, weitere diegetische Zeit verstrichen ist, die Frist sich also weiter verkürzt hat, ist bereits ein ausreichender Anlaß zur Revision dieser Hypothese - mit verstreichender Zeit sinken die Chancen, daß der potentielle Schaden noch abgewendet werden kann, sukzessive.[513]

Durch die Erzählung von einem fristgebundenen Prozeß, kann dieser Zusammenhang noch wesentlich gesteigert werden. Der Rezipient erhält durch sie weitaus konkreteren

---

509 Vgl. S.51ff.
510 Vgl. S.48f.
511 Vgl. S.33ff.
512 Vgl. S.34ff.

Anlaß für ein Interesse daran, ob der drohende Schaden noch verhindert werden kann (Ob-Spannung) und die Formulierung entsprechender Hypothesen. Hinzu kommt, daß sich der fristgebundene Prozeß - der Natur eines Prozesses gemäß - ebenfalls ständig verändern wird, woraus sich zusätzliche Anlässe für die Neuformulierung von Ob-Hypothesen bezüglich des Ausgangs der Situation ergeben.

Fristgebender und fristgebundener Prozeß sind typischerweise gegenläufig: letzterer soll vor ersterem abgeschlossen sein. Aus dieser Gegenläufigkeit ergibt sich: Bei der Formulierung einer Ob-Hypothese in bezug auf den Ausgang einer durch eine Frist bestimmten Situation wird letztlich immer der Umfang des fristgebenden Prozesses mit demjenigen des fristgebundenen verglichen. - Wie lange dauert es, die Bombe zu entschärfen bzw. sich vor ihr in Sicherheit zu bringen und wieviel Zeit bleibt dafür noch?

Um einen derartigen Vergleich vornehmen zu können, muß der Rezipient zuvor womöglich bereits andere Einschätzungen vorgenommen haben, etwa über den vermutlichen Umfang der Frist, da er über diesen nicht explizit informiert wurde bzw. darüber, ob der fristgebende Prozeß überhaupt in der zunächst angekündigten Form ablaufen wird oder über den vermutlichen Umfang des betreffenden fristgebundenen Prozesses. - Die Formulierung einer Ob-Hypothese in bezug auf den Ausgang einer Situation wird in vielen Fällen andere Hypothesenbildungen voraussetzen.

Voraussetzungen dafür, daß der Rezipient den Umfang des fristgebenden Prozesses mit demjenigen des fristgebundenen vergleichen, also eine sinnvolle Hypothese bezüglich des Ausgangs der fristgebundenen Situation formulieren kann, ist offensichtlich, daß er entsprechend über diese Faktoren informiert ist. Hat der Rezipient vom Umfang einer der beiden Vorgänge nicht einmal eine annähernde Vorstellung, dann kann er sich bezüglich des Ausgangs allenfalls in haltlosen Spekulationen ergehen. Zur Illustration greife ich auf ein in einem anderen Zusammenhang bereits vorgetragenes[514] Beispiel zurück: Die Protagonisten von *Krieg der Sterne* finden heraus, daß für eine der ihren, die vom Feind gefangen gehaltene Prinzessin Leia, die Exekution "bereits angesetzt" ist (1:08), der Rezipient erfährt jedoch nicht, wann die Exekution stattfinden soll. In bezug den durch die Exekutionsfrist gebundenen Befreiungsversuch, den die Figuren nun unternehmen, kann der Rezipient keine sinnvolle Ob-Hypothese formulieren. - Er kann zwar Vermutungen darüber anstellen, wie lange es dauern könnte, Leia in dem riesigen feindlichen Raumschiff zu finden und zu befreien, doch er kann diesen vermutlichen Umfang des fristgebundenen Prozesses nicht mit demjenigen des fristgebenden vergleichen, da er

---

513 Vgl. S.120.
514 Vgl. S.151.

nicht darüber informiert wurde. Diese Unmöglichkeit einer Formulierung sinnvoller Hypothesen in bezug auf den Ausgang bedeutet auch, daß der Rezipient die Bedrohlichkeit der Situation nur äußerst vage einschätzen kann - er weiß zwar, daß Leias Leben in Gefahr ist, doch es wird diesbezüglich einen großen Unterschied machen, ob ihr die Exekution in zwei Stunden oder in zwei Monaten droht. Und durch diese Unmöglichkeit einer Einschätzung der Bedrohlichkeit der Situation wird der sich aus ihr ergebende Anlaß für die Produktion von Ob-Spannung, Wie-Spannung und Empathie geschmälert. Dementsprechend habe ich die Anordnung auch bloß als undeutliche diegetische Frist klassifiziert.[515]

Je genauere Informationen der Rezipient über die Umfänge der beiden Prozesse hat, umso genauere Hypothesen über den Ausgang der durch die Frist geprägten Situation kann er aufstellen.

Der Rezipient kann entweder explizit über die Umfänge der beiden Prozesse informiert werden oder aber von ihrer Art auf sie schließen. In bezug auf den frist*gebenden* Prozeß habe ich diesen Unterschied bereits ausführlich behandelt (»direkte und indirekte Erzählung vom fristgebenden Prozeß«[516]). Ich befasse mich daher hier nur noch mit der Frage, wie der Rezipient zu einem Wissen über den Umfang des frist*gebundenen* Prozesses gelangen kann.

Damit der Rezipient auf den Umfang des jeweiligen fristgebundenen Prozesses schließen kann, muß er naturgemäß wissen, welcher fristgebundene Prozeß überhaupt verfolgt wird bzw. verfolgt werden soll. Und er muß über das Wissen verfügen, das ihn instand setzt, von der Art dieses Prozesses auf dessen Umfang zu schließen.

Dabei müssen beide Informationen nicht zwangsläufig durch die Erzählung selbst vermittelt werden. - Auch wenn von keinem konkreten fristgebundenen Prozeß erzählt wird, kann dem Rezipienten durchaus klar sein, worin dieser bestehen müßte und wie lange er (in etwa) dauern würde. In vielen Fällen wird der Rezipient vom fristgebenden Prozesses bzw. dem Schaden, den dieser hervorzubringen droht, bereits auf den fristgebundenen Prozeß schließen können, der erforderlich ist, damit der drohende Schaden verhindert werden kann und welchen Umfang dieser in etwa haben dürfte. Dieser Zusammenhang ergibt sich typischerweise bei »reinen Wissensvorsprungsfristen« - die von Hitchcock beschriebene Situation mit den am einem Tisch sitzenden Figuren,

515 Vgl. auch S.234, wo ich in ebenfalls ein Beispiel für eine undeutliche Frist beschreibe, bei dem keine Formulierung von sinnvollen Ob-Hypothesen möglich ist.

516 Vgl. S.128ff.

unter dem - ohne deren Wissen - eine Zeitbombe liegt[517], wäre ein Beispiel dafür: Ausgehend von seinem Wissen um den potentiellen Schaden - Verletzung oder gar Tötung durch eine Bombe - kann der Rezipient auf die Art der fristgebunden Zielverfolgung, die angebracht wäre - etwa die Flucht aus dem Gefahrenbereich der Bombe - schließen. Und hat er auch eine (ungefähre) Vorstellung von der Sprengkraft der Bombe, dann kann er auch eine (ungefähre) Vorstellung davon entwickeln, wie lange es dauern würde, den Gefahrenbereich zu verlassen. Und diese (ungefähre) Vorstellung vom Umfang eines adäquaten fristgebundenen Prozesses setzt ihn nun instand, einen Vergleich desselben mit demjenigen des fristgebenden Prozesses anzustellen und davon ausgehend eine Hypothese über den vermutlichen Ausgang der Situation bzw. die Chancen für eine Verhinderung einer Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens zu formulieren. Der Rezipient kann hier also eine Wie-besser-Hypothese formulieren (»die Figuren sollten besser vor der Bombe fliehen anstatt weiter am Tisch miteinander zu reden«), also vom durch den fristgebenden Prozeß drohenden Schaden auf die Art der adäquaten fristgebundenen Zielverfolgung schließen und basierend darauf und auf dem Wissen um den Umfang des fristgebenden Prozesses eine Ob-Hypothese formulieren. Da jedoch in der Diegese kein derartiger fristgebundener Prozeß in Gang ist, wird das Ergebnis der Ob-Hypothesenbildung ein mit verstreichender diegetischer Zeit zunehmend negatives sein - »wenn die Figuren jetzt die Bombe entdecken, könnten sie sich vielleicht noch rechtzeitig in Sicherheit bringen - jetzt vermutlich nicht mehr - jetzt wahrscheinlich nicht mehr« usw.

Ohne eine empirische Untersuchung läßt sich nichts darüber sagen, wie wahrscheinlich ein derartiges »Ausphantasieren« von Lösungsmöglichkeiten ist. Aber vermutlich steigt diese Wahrscheinlichkeit mit dem Ausmaß, in dem durch die Erzählung entsprechende Hinweise gegeben werden (und es sich dann insofern nicht mehr um eine völlig grundlose Phantasie handelt). Wenn also z.B. im Fall der Bombe unter dem Tisch, an dem zwei Figuren sitzen, eine der beiden Figuren zur anderen sagt: »Sei mal still - hörst du nicht auch dieses seltsame Ticken?« dann wird dem Rezipienten damit ein gewisser Anlaß für die Vermutung (Wie-Hypothese) gegeben, daß die Figuren die Bombe gleich entdecken werden - die Möglichkeit einer sich ergebenden >unbewußten fristgebundenen Zielverfolgung< (die Figuren sehen unter dem Tisch nach und entdecken die Bombe) und einer sich daraus ergebenen >bewußten< fristgebundenen Zielverfolgung (die Figuren fliehen vor der Bombe) wird angedeutet.

Wird von einem konkreten fristgebundenen Prozeß, also etwa einer fristgebundenen

---

517 Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.

Zielverfolgung, erzählt, kann der Rezipient konkretere Vermutungen darüber anstellen, ob dadurch eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens verhindert werden kann bzw. werden diese Vermutungen optimistischeren Inhalts sein, als wenn nicht davon erzählt wird.[518]

Damit der Rezipient eine Ob-Hypothese über den Ausgang unter Berücksichtigung eines konkreten fristgebundenen Prozesses formulieren kann, muß er entweder explizit über den Umfang desselben informiert worden sein oder aber von seiner Art auf ihn schließen können. Und damit er das kann, muß er über die konkrete Art des fristgebundenen Prozesses informiert worden sein und über das Wissen verfügen, das es ihm ermöglicht, davon ausgehend auf den Umfang des Vorgangs zu schließen.

Im Fall der Erzählung vom Versuch einer Bombenentschärfung kann der Rezipient entweder durch die Erzählung darüber informiert werden, daß es etwa 10 Minuten dauert, eine derartige Bombe zu entschärfen oder es kann ihm erzählt werden, wie die betreffende Figur die betreffende Bombe zu entschärfen versucht und er könnte aufgrund seiner Bildung wissen, wie lange das dauert. Sein Wissen über entsprechende Vorgänge wird dabei also eine wesentliche Rolle spielen - je nach individueller Bildung werden verschiedene Rezipienten hier zu unterschiedlichen Schlüssen gelangen, etwa auch zu jenem, daß die von der Figur gewählte Lösungsmethode gar nicht zum Erfolg führen kann oder auch sich völlig außerstande sehen, einen derartigen Schluß überhaupt vorzunehmen. Es könnte z.B. erzählt werden, daß der Bombenentschärfer versucht, einfach die Batterie des Zünders abzuklemmen. Wenn der Rezipient keine Ahnung von den Grundbegriffen der Elektrik hat, dann kann er auch nicht sagen, ob es irgendwie erfolgversprechend sein könnte, einfach die Batterie zu finden und herauszunehmen, geschweige denn, wie lange das dauert - das Wort »Batterie« wird ihm nichts sagen, er wird nicht wissen, daß ein Zünder typischerweise mit Strom funktioniert und daher eine Stromversorgung braucht. Weiß der Rezipient, was eine Batterie ist und daß Zünder meist elektrisch funktionieren, dann wird ihm diese Vorgangsweise womöglich erfolgversprechend erscheinen und er könnte annehmen, daß es relativ schnell gehen müßte, die Batterie zu finden - er wird womöglich die Hypothese aufstellen, daß die Figur damit Erfolg haben wird. Kennt er sich jedoch mit Bomben etwas besser aus, dann wird ihm vielleicht klar sein, daß der Zünder komplexer gebaut sein könnte und eine simple

---

518 Allerdings ändert die Erzählung von einem konkreten fristgebundenen Prozeß, nichts daran, daß der Rezipient selbständig darauf schließen kann, welche fristgebundene Zielverfolgung angebracht wäre bzw. am ehesten zu einer Verhinderung des drohenden Schadens führen würde. Differiert diese Lösungsvariante von der in der Diegese ausgeführten fristgebundenen Zielverfolgung, ergibt sich auch hier eine Wie-besser-Hypothesen, aus der in diesem Fall eine Lösungsvorsprungsfrist (vgl. S.272ff) resultiert.

Unterbrechung der Hauptstromzufuhr einen Nebenstromkreis aktivieren würde usw.

Das für das Entstehen von Hypothesen erforderliche Wissen kann also intra- oder auch extranarrativ induziert sein - entweder der Rezipient wird durch die Erzählung selbst mit einer für das Aufstellen von Hypothesen ausreichenden Datengrundlage versehen oder aber es kann davon ausgegangen werden, daß der Rezipient bereits über das entsprechende Wissen verfügt. In vielen Fällen wird der Rezipient wohl bereits aufgrund seiner »Allgemeinbildung« wissen, ob eine bestimmte von einer Figur zwecks rechtzeitiger Erreichung eines Ziels angewandte Methode erfolgversprechend ist - etwa bei einer Flucht zu Fuß aus einem Gefahrenbereich: die meisten Rezipienten dürften eine Vorstellung davon haben, wie lange es dauert, eine bestimmte Strecke zu Fuß zurückzulegen. Aber oft werden sichere Aussagen über den entsprechenden Bildungsstand des voraussichtlichen Publikums nicht möglich sein. Wenn der Rezipient zur Formulierung bestimmter Ob-Hypothesen angeregt werden soll, ist also die Frage, welches Wissen vorausgesetzt werden kann, aber von entscheidender Bedeutung. - Es mag hier der Eindruck entstehen, die Lösung dieses Problems bestünde darin, einfach stets sicherzugehen, und den Rezipienten stets durch die Erzählung selbst mit den erforderlichen Informationen zu versorgen. Doch wenn sich die Erzählung mit der Vermittlung von Wissen aufhält, das der Rezipient bereits besitzt, besteht die Gefahr, daß dieser sich zu langweilen beginnt.

Der Rezipient kann durch die Erzählung auch gezielt zur Formulierung falscher (Ob-)Hypothesen angeregt werden. Durch die zweimalige Vorgaukelung in der bereits näher besprochenen Sequenz aus *Jurassic Park*, die Reaktivierung der Stromversorgung des Zauns, über den Dr. Grant, Tim und Lex eben klettern, stünde unmittelbar bevor, erhält der Rezipient Anlaß für die Formulierung der pessimistischen Ob-Hypothese, daß sie den Zaun nicht mehr rechtzeitig verlassen könnten und davon ausgehend für die verstärkte Empfindung von Angst um die Figuren.[519] Eine derartige Täuschung kann etwa auch durch eine Steigerung der narrativen Alternationsfrequenz zwischen fristgebendem und fristgebundenem Prozeß erreicht werden, die - der Konvention gemäß - Anlaß für die Vermutung eines nahen Endes der Frist gibt.[520]

8.2 Wie-Spannung

Welche narrativen Bedingungen sind nötig, damit beim Rezipienten einer Frist Spannung in bezug auf den Verlauf der betreffenden Situation, beschreibbar etwa durch die Frage

519 Vgl. S.255.
520 Vgl. S.230.

»Wie will die Figur dieses Problem noch rechtzeitig lösen?«, aufkommen kann? Eine noch allgemeinere Formulierung, die sämtliche Arten von fristgebundenen Prozessen (und nicht nur fristgebundene Zielverfolgungen)[521] einschließt, würde lauten: »Wie kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden?«

Eine prinzipielle Voraussetzung dafür ist sicherlich, daß dieses »Wie« noch nicht bekannt ist. Maximale Unwissenheit darüber herrscht, sobald zwar einerseits ein fristgebender Prozeß exponiert ist, also überhaupt ein Anlaß für die Frage besteht, die von der Frist bedrohte oder andere Figuren jedoch noch nicht mit einer fristgebundenen Zielverfolgung begonnen haben bzw. keine andere Art von fristgebundenem Prozeß am Laufen ist. Sobald der Rezipient die betreffende Figur bereits bei ihrer fristgebundenen Zielverfolgung beobachten kann, wird er zwangsläufig etwas über ihre Vorgangsweise erfahren. Dabei ist allerdings zu beachten, daß es hinsichtlich des Wissens um das »Wie« nicht bloß die binären Varianten Wissen/Nichtwissen gibt, sondern auch Abstufungen dazwischen. Von einer Zielverfolgung kann durchaus in einer Weise erzählt werden, die die von der Figur gewählte Methode zumindest fürs erste beinahe gänzlich im Dunkeln läßt. Durch eine derartige Anordnung und solange die konkrete Art der Zielverfolgung nicht enthüllt wird, erhält der Rezipient dann besonders starken Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung bzw. zur Formulierung entsprechender Hypothesen. Weiter oben[522] habe ich für diese Erzählvariante bereits den Begriff »teilexponierte fristgebundene Zielverfolgung« vorgeschlagen.

Dazu ein Beispiel aus *Vergessene Welt*: Nachdem in San Diego ein Tyrannosaurier ausgebrochen ist (1:42ff) und frei herumläuft und sich - der bisherigen (1:03, 1:22) Erfahrung nach zu schließen - (auch) von Menschen ernähren wird, also deutlich ein lebensbedrohlicher fristgebender Prozeß gegeben ist, scheinen Sarah und Ian einen Plan auszuhecken, wie man den Saurier "bändigen" und "in den Hafen bringen" könnte, der irgendwie mit dem ebenfalls gefangenen und in San Diego gehaltenen Saurierbaby zu tun hat (1:43f). Allerdings ist noch nicht klar erkennbar, was genau Ian und Sarah vorhaben. Erst nachdem der Saurier im Garten eines Häuschens gezeigt wurde, deren Bewohner er nun wohl zu fressen beabsichtigt - der fristgebende Prozeß ist in Gang - sind wieder Ian und Sarah zu sehen: sie holen das Saurierbaby und Ian sagt: "He, wenn der Große sieht, daß wir schon wieder sein Baby haben [...]" (1:47) - sie scheinen das Jungtier also als Lockvogel benutzen zu wollen, aber eindeutig evident wird ihr Plan erst bei 1:49, als sie mit dem Jungtier zunächst in die Nähe des erwachsenen Sauriers fahren und dieses sogar zum Schreien bringen, dann aber vor jenem fliehen.

---

521 Vgl. S.180.

In *Independence Day* scheint der Kampf gegen die Außerirdischen, die die Menschheit offenbar vollständig ausrotten wollen (1:13 bzw. 1:20f) völlig aussichtslos, nicht einmal mit Atomwaffen können ihre Raumschiffe zerstört werden (1:26), da scheint David plötzlich eine Idee zu haben (1:32). Die Warnung seines Vaters, er könnte sich, auf dem eiskalten Boden sitzend, eine Erkältung holen, scheint ihn auf eine Idee gebracht zu haben. David läuft zu Jim, einem Wissenschaftler in dem Labor in der Area 51: "Jim, Sie müssen aufwachen, es gibt Arbeit, sagen Sie allen Bescheid, sie sollen sofort runterkommen!" (1:32). Er beginnt also offensichtlich mit der Verfolgung eines Ziels in bezug auf die die Menschheit bedrohende Frist, doch erst eine Filmminute später, nachdem sich die gerufenen Figuren um das abgestürzte UFO versammelt haben und David noch irgendwelche Vorbereitungen getroffen hat, erklärt er seinen Plan (1:33f), also die Methode, mit der das fristgebundene Ziel »den Angriff der Außerirdischen abwehren, bevor diese die gesamte Menschheit vernichtet haben« erreicht werden soll. In der Zeit davor erhält der Rezipient Anlaß für die Produktion von Wie-Spannung.

Anhand der beiden Beispiele läßt sich auch vor Augen führen, daß der Rezipient mit Teilinformationen über die Methode, mit der ein Ziel erreicht werden soll, zur Produktion von Wie-Hypothesen angeregt werden kann: Daß der Saurier ausgebrochen ist, wußten Ian und Sarah bereits bei 1:42 - sie waren vor Ort. Bereits hier besteht die Notwendigkeit, den Saurier so rasch wie möglich wieder einzufangen oder sonstwie unschädlich zu machen, damit er so wenig Unheil wie möglich anrichtet. Bereits hier könnte der Rezipient beginnen, Hypothesen darüber aufzustellen, wie das denn geschehen soll. Ich meine aber, daß er durch die unklaren Äußerungen von Ian und Sarah noch viel stärkere Anregung dazu erhält - nicht zuletzt im Sinne seines Bemühens, der Erzählung zu folgen/die Diegese korrekt zu konstruieren. Ebenso verhält es sich im Fall des Ausschnitts aus *Independence Day*: Die betreffende Frist existierte bereits zuvor, nun aber scheint David eine zündende Idee für die doch noch rechtzeitige Lösung des Problems zu haben, wir erfahren aber nur, daß es irgend etwas mit 'Erkältungen' zu tun hat - der Rezipient erhält einige wenige Daten, mit deren Hilfe er nun konkretere Vermutungen darüber anstellen kann, wie die betreffende Figur ihr Problem (noch rechtzeitig) lösen will.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Wie-Spannung und Wie-Hypothesen kann festgehalten werden: Je sicherer sich der Rezipient seiner Wie-Hypothesen ist, je weniger es sich dabei also um Hypothesen, sondern vielmehr um Überzeugungen handelt, umso weniger Anlaß zur Produktion von Wie-Spannung wird der entsprechende Zusammenhang geben. Und es wird sich dann umso eher um Überzeugungen statt bloß

---

522 Vgl. S.180.

Vermutungen handeln, je vorhersehbarer ein bestimmter Verlauf ist: Eine Figur kommt zu einem Teich, in dessen Mitte eine andere eben zu ertrinken droht. Es liegt auf der Hand, daß die Figur hineinspringen und den Ertrinkenden schwimmend zu retten versuchen wird. Das Interesse des Rezipienten wird sich dementsprechend vermutlich vor allem auf die Frage verlagern, ob die Rettung noch rechtzeitig erfolgt (Ob-Spannung). Weiß der Rezipient jedoch, daß der potentielle Retter nicht schwimmen kann, ist die Sache nicht so leicht vorhersehbar, keine bestimmte Vorgangsweise liegt auf der Hand - der potentielle Retter könnte dennoch ins Wasser springen oder Hilfe holen oder nach einem langen Ast suchen etc. Da in bezug auf das »Wie« hier allenfalls Vermutungen angestellt werden können, gibt diese Variante nicht nur zur Produktion von Ob-Spannung und Ob-Hypothesen Anlaß sondern auch zur Produktion von Wie-Spannung und Wie-Hypothesen.

Eine narrative Voraussetzung für das Zustandekommen von Wie-Spannung ist also, daß der Verlauf, den sich die Spannung beziehen soll, nicht (mit einigermaßen großer Sicherheit) vorhersehbar ist. Eine weitere narrative Voraussetzung ist wie bereits erwähnt, daß das »Wie« noch nicht bekannt ist, andererseits besteht eine Möglichkeit, den Rezipienten zur Bildung von Wie-Spannung und Wie-Hypothesen anzuregen, darin, ihm Teilinformationen über den Verlauf, etwa die von einer Figur für die Erreichung eines Ziels gewählte Methode, zu geben, Andeutungen hinsichtlich des Verlaufs zu machen. Der Autor, der den Rezipienten zur Produktion von Wie-Spannung veranlassen will, muß hier also einen Mittelweg zwischen Information und Nichtinformation gehen. Die Teilinformation über den Verlauf muß so erfolgen, daß dieser eben nicht vorhersehbar wird, sondern nur Vermutungen darüber angestellt werden können.

Bei Zielverfolgungen, die in mehreren Schritten erfolgen, kann sich bei jedem neuen Schritt Anlaß für die Produktion von Wie-Spannung ergeben. So werden etwa bei der Erzählung von der Aufklärung eines Verbrechens aus dem ersten Ermittlungsschritt, den der Kommissar setzt, im Normalfall nicht alle weiteren Ermittlungsschritte ableitbar sein: Der Kommissar erfährt von einem Mord, woraus sich für ihn Handlungsbedarf ergibt und Anlaß für ein Interesse daran, *wie* er bei der Aufklärung vorgehen wird. Er könnte z.B. damit beginnen, den Tatort zu untersuchen, aus diesem Vorgang könnte sich eine Vielzahl an weiteren Vorgangsmöglichkeiten ergeben und dementsprechend wiederum ein Interesse daran, welche Methode der Kommissar nun tatsächlich wählt usw. Durch jedes neue Hindernis, das sich einem von einer Figur verfolgten Ziel in den Weg stellt und das die Figur zu einer Änderung ihrer Vorgangsweise zwingt, ergibt sich wieder Anlaß für ein Interesse daran, wie die Figur denn nun vorgehen wird, sofern dies nicht (mit großer Sicherheit) vorhersehbar ist.

Ich habe mich hier zunächst vor allem auf die narrativen Voraussetzungen für das Zustandekommen von Wie-Spannung in bezug auf Zielverfolgungen beschäftigt. Doch Wie-Spannung kann sich - generell gesprochen - in bezug auf jede Art von noch nicht mit Sicherheit vorhersehbarem Verlauf ergeben. Ein typisches Beispiel dafür in Zusammenhang mit meinem Thema wären Wissensvorsprungsfristen: Sie sind dadurch gekennzeichnet, daß die von der Frist betroffenen Figuren nicht von dieser wissen, dementsprechend nicht (bewußt) ein fristgebundenes Ziel verfolgen können. Dennoch kann der Rezipient einer derartigen Anordnung nicht nur gespannt darauf sein, *ob* die Sache, etwa die bereits häufig erwähnte, von Hitchcock beschriebene Situation mit der Bombe unter dem Tisch, noch gut ausgeht, sondern auch darauf, *wie* sie noch gut ausgehen könnte. Und vermutlich sucht vor allem der Empathie für die betroffenen Figuren empfindende Rezipient ständig nach Hinweisen auf mögliche rettende Verlaufsvarianten, auf einen möglichen Rettungsvorgang - begierig danach, Hypothesen darüber aufzustellen, wie doch noch rechtzeitig eine Rettung zustande kommen könnte und dementsprechend auch Wie-Spannung empfindend.

Auch hier ist zu sagen, daß derartige Hinweise und Andeutungen wohl verstärkt zur Produktion von Wie-Hypothesen und dementsprechend Wie-Spannung anzuregen vermögen.

8.3 Wie-Hypothesen

Damit der Rezipient überhaupt Hypothesen über den weiteren Verlauf, die Entwicklung einer Situation, also etwa die Methode, die eine Figur zur Lösung eines Problems wählen wird, aufstellen kann, sind die gleichen narrativen Voraussetzungen erforderlich wie für die Entstehung von Wie-Spannung: Es muß einerseits exponiert werden, daß es überhaupt eine Entwicklung geben wird bzw. könnte, im Fall einer diegetischen Frist wäre das typischerweise die Information über das Bestehen einer für eine Figur bedrohlichen Frist, von der diese Figur weiß. Diese Anordnung legt nahe, daß die durch die Frist bedrohte Figur etwas gegen diese Bedrohung unternehmen wird und gibt somit Anlaß für ein Interesse daran, was die Figur konkret unternehmen wird, *wie* sie dagegen vorgehen wird. Und damit wird auch Anlaß gegeben zum Anstellen von *Vermutungen*, zum Aufstellen von Hypothesen darüber, wie die Figur vorgehen wird. Andererseits darf der Verlauf der Situation, also etwa die von der Figur gewählte Methode noch nicht bekannt sein.

Die stärkste Anregung zum Aufstellen von Wie-Hypothesen wird also im Verlauf der Erzählung von einer diegetischen Frist (die den betroffenen Figuren bekannt ist) typischerweise gegeben sein, sobald die Frist für Rezipient wie betroffene Figur exponiert

ist, die Figur aber noch nicht mit einer entsprechenden fristgebundenen Zielverfolgung begonnen hat - Luke und seine Gefährten stellen fest, daß sich die Wände des Müllraums, in dem sie gefangen sind, aufeinander zubewegen, haben aber noch nicht damit begonnen, irgend etwas dagegen zu unternehmen[523]. Oder aber eine fristgebundene Zielverfolgung wurde zwar bereits begonnen, deren konkrete Gestalt bleibt aber durch die Narration noch verborgen. Diese Variante kann möglicherweise sogar verstärkt zur Bildung von Wie-Hypothesen anregen, da diese »widersprüchliche narrative Anordnung«, das Erzählen davon, daß ein Ziel verfolgt wird bei gleichzeitiger Vorenthaltung der konkreten Methode dieser Zielverfolgung, also quasi das »gleichzeitige Erzählen und Nicht-Erzählen von etwas«, womöglich besonders zum Anstellen von Vermutungen über den entsprechenden diegetischen Zusammenhang reizt.

Wenn bereits aus den Umständen der entsprechenden Situation klar hervorgeht, wie die betroffene Figur etwa ihr Problem zu lösen versuchen wird, wird es zur Formulierung tendenziell sehr sicherer Hypothesen, also eigentlich zur Bildung von Überzeugungen durch den Rezipienten kommen und insofern wird sich das Interesse an der dann tatsächlich gewählten Methode, die Wie-Spannung wohl verringern - schließlich ist »eh schon klar«, wie die Figur vorgehen wird.

Vgl. dazu auch die Ausführungen über die narrativen Voraussetzungen für die Entstehung von Wie-Spannung, S.265ff.

8.4 Wie-besser-Hypothesen

Wie-besser-Hypothesen, also Ansichten des Rezipienten darüber, daß und wie sich eine Figur anders bzw. besser verhalten sollte als sie es tatsächlich tut, können allgemein und daher auch anhand der Erzählung von Fristen nur unter zweierlei narrativen Voraussetzungen gebildet werden:

1.) Der Rezipient muß bereits wissen, wie sich die Figur verhält oder verhalten wird, um dieses Verhalten »kritisieren« zu können.

2.) Wie-Spannung und (normale) Wie-Hypothesen können auch in bezug auf (angedeutete) Verläufe und Entwicklungen gebildet werden, bei denen es sich nicht um Figurenverhalten handelt, Wie-Hypothesen können z.B. auch über natürliche Vorgänge, maschinelle Abläufe etc. gebildet werden, während *Wie-besser-Hypothesen nur in bezug auf das Verhalten von Figuren aufgestellt werden können*, also Handlungen, die auch geändert oder unterlassen werden könnten - wenn die

523 Vgl. *Krieg der Sterne*, 1:18 bzw. S.225 meiner Arbeit.

Handelnden es nur besser (bzw. so gut wie der Rezipient) wüßten.

Der Rezipient erhält in Zusammenhang mit diegetischen Fristen Anlaß zur Bildung von Wie-besser-Hypothesen, wenn das von der Figur gewählte Verhalten in bezug auf die Frist nicht das beste oder gar ein völlig falsches ist. Die Gründe dafür können unterschiedlicher Natur sein:

Wissensvorsprungsfristen

Die Figur kann sich falsch verhalten, weil sie gar nicht von der Frist bzw. der durch sie gegebenen Bedrohung weiß. In Zusammenhang mit Wissensvorsprungsfristen kommt es also typischerweise zur Bildung von Wie-besser-Hypothesen. Der Rezipient interpretiert einen Vorgang, von dem die betroffene Figur (noch) nichts weiß, als einen sie bedrohenden fristgebenden Prozeß, ein bestimmtes Verhalten wäre also in seinen Augen angebracht, das die Figur aber nicht an den Tag legt, da sie ja nichts von der Bedrohung weiß. Die von Hitchcock in Zusammenhang mit dem in dieser Arbeit bereits mehrmals zitierten Beispiel mit der Bombe beschriebene Rezipientenreaktion führt das anschaulich vor Augen: "Das Publikum [...] 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!"[524] Das Publikum ist also der Meinung, daß sich die Figuren besser anders verhalten sollten. Die Rezipienten wissen es hier besser, weil sie im Gegensatz zu den Figuren von der Frist wissen.

Allerdings kommt es in Zusammenhang mit Wissensvorsprungsfristen nicht notwendigerweise zur Formulierung von Wie-besser-Hypothesen: Der Rezipient könnte es auch unterlassen, eine solche zu formulieren, aber dennoch Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens (für die unwissentlich davon bedrohte Figur) noch rechtzeitig verhindert werden?« Außerdem sind Formen von Wissensvorsprungsfristen denkbar, die dem Rezipienten gar keinen Anlaß zur Formulierung von Wie-besser-Hypothesen geben: Tut die Figur - ohne es zu wissen - genau das richtige hinsichtlich der (ihr unbekannten) Frist, führt sie also eine >unbewußte fristgebundene Zielverfolgung<[525] aus, dann erübrigt sich tendenziell die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese. - Um bei dem Beispiel mit der Bombe zu bleiben: wenn die Figuren in der Nähe der Bombe ohnedies bereits im Begriff sind, sich von dieser zu entfernen, braucht sich der Rezipient nicht zu denken, daß es besser wäre, genau das zu tun. Allerdings ist es naheliegend, die Erzählung von der >unbewußten fristgebundenen

524 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.
525 Vgl. S.245.

Zielverfolgung< so zu gestalten, *daß* der Rezipient dennoch Anlaß zur Formulierung einer Wie-besser-Hypothese bzw. zur Produktion entsprechender Empathie erhält - sich die betroffenen Figuren etwa nur langsam entfernen zu lassen, sodaß der Rezipient sich denken kann, daß sie dies wohl schneller tun sollten bzw. Entsprechendes hoffen kann.[526]

Lösungsvorsprungsfristen

Die bedrohte Figur kann andererseits ebenso wie der Rezipient von der Frist wissen, sich aber *angesichts dieser* nach Meinung des Rezipienten falsch verhalten. Zwischen derartigen Konstellationen und Wissensvorsprungsfristen besteht eine große Ähnlichkeit: Sie sind in dramaturgischer Hinsicht wie jene wesentlich dadurch geprägt, daß der Rezipient den betroffenen Figuren etwas voraus hat - nur eben nicht das Wissen um die Frist selbst sondern um ein besseres Verhalten hinsichtlich derselben. Derartige narrative Anordnungen stellen also ebenso eine Form von »Vorsprungs-Frist« dar, ich bezeichne sie dementsprechend analog zu den Wissensvorsprungsfristen als »Lösungsvorsprungsfristen«.

Zwei verschiedenen Typen von Lösungsvorsprungsfristen können in dramaturgischer Hinsicht ad hoc unterschieden werden: Die durch eine Frist bedrohte Figur kann sich nach Meinung des Rezipienten falsch verhalten, weil sie - im Gegensatz zu ihm - den betreffenden Zusammenhang für gar keine Bedrohung hält oder aber die Figur ist zwar diesbezüglich gleicher Meinung wie der Rezipient, verhält sich aber angesichts dieser und im Wissen um diese Bedrohung nach Meinung des Rezipienten falsch. Ich behandle zunächst die zuletzt genannte Variante.

Während im ersten Fall die Frist allein aufgrund der durch den Rezipienten aufgestellten Wie-besser-Hypothese, also auf der Grundlage seiner von derjenigen der betroffenen Figur abweichenden Sicht zustande kommt, würde es sich bei der zweiten Variante auch ohne die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese durch den Rezipienten um eine diegetische Frist handeln, aber eben nicht um eine Lösungsvorsprungsfrist. Ich bezeichne die erste Variante daher als »selbständige« oder »exklusive« Lösungsvorsprungsfristen und die zweite als »unselbständige« oder »aufgesetzte« Lösungsvorsprungsfristen.

526 Vgl. S.245.

Unselbständige bzw. aufgesetzte Lösungsvorsprungsfristen

Varianten

»Starren auf das Unheil«

Eine Variante offensichtlichen Fehlverhaltens angesichts der durch eine Frist gegebenen Bedrohung wäre das »gebannte Warten« oder das »Starren auf das nahende Unheil«. Zur Produktion von Wie-besser-Hypothesen würde die Situation mit der Bombe auch anregen, wenn die Figuren ebenso wie die Rezipienten von der Bombe wüßten, sie aber einfach nur entsetzt anstarren würden, anstatt etwas dagegen zu unternehmen. In dem Film *Lebe lieber ungewöhnlich* (0:36) findet sich eine derartige Anordnung: Entführer Robert findet im Kofferraum eines Autos statt des erhofften Lösegelds eine Zeitbombe vor, die Anzeige der daran angeschlossenen Uhr läßt annehmen, daß die Bombe in wenigen Sekunden explodieren wird. Allerdings unternimmt er nichts sondern starrt nur entsetzt auf die Bombe, sodaß der Rezipient hier eine gute Gelegenheit zur Bildung einer Wie-besser-Hypothese, etwa in der Form »es wäre besser, wegzulaufen« erhält.

ABB. 50: *LEBE LIEBER UNGEWÖHNLICH*, 0:36: GELEGENHEIT FÜR DIE FORMULIERUNG EINER WIE-BESSER-HYPOTHESE DURCH DEN REZIPIENTEN - ANSTATT WEGZULAUFEN, STARRT PROTAGONIST ROBERT EINE ZEITBOMBE EINFACH NUR ENTSETZT AN.

Hier kann auch sogleich die Aufgesetztheit, der Umstand, daß es sich bei derartigen Lösungsvorsprungsfristen stets um addierte Fristen handelt, veranschaulicht werden: Auch wenn Robert nicht bloß gebannt auf das nahende Unheil starren sondern tatsächlich weglaufen, mithin der Rezipient diesbezüglich keinen Anlaß hätte, eine Wie-besser-Hypothese zu formulieren, würde es sich bei der Anordnung um eine dramaturgisch relevante Frist handeln, deren Ob-Spannungspotential etwa durch die Frage »Kann Robert der Bombe noch entkommen?« beschreibbar wäre. Durch Roberts Fehlverhalten kommt »lediglich« zu der durch die Bombe bereits gegebene Frist (sofern der Rezipient diese für eine ernstzunehmende Bedrohung hält) auch noch eine Lösungsvorsprungsfrist

hinzu.

Figuren können aber auch gebannt auf das anderen Figuren drohende Unheil starren, sodaß die angesichts dessen formulierte Wie-besser-Hypothese eher moralischer Natur ist. Eine entsprechende Situation ist in *Jurassic Park* (1:02f) zu beobachten: Das Auto, in dem sich die Kinder Lex und Tim befinden, wird von einem Saurier sukzessive demoliert. Dr. Grant (Sam Neill) und Dr. Malcolm (Jeff Goldblum) beobachten von ihrem Wagen aus den Vorgang eine Zeit lang bloß gebannt, anstatt etwas zu unternehmen, den Kindern in irgendeiner Form zu Hilfe zu eilen. - Gelegenheit für den Rezipienten, sich zu denken, daß sie genau das endlich tun sollten bzw. entsprechende Hoffnung zu hegen, soferne sie Empathie für Tim und Lex empfinden.

ABB. 51: *JURASSIC PARK*, 1:03: LÖSUNGSVORSPRUNGSFRIST: DR. GRANT STARRT GEBANNT AUF DAS ÜBER DIE KINDER HEREINBRECHENDE UNHEIL, ANSTATT IHNEN ZU HELFEN - GELEGENHEIT FÜR DEN REZIPIENTEN, IHN ZUR HILFELEISTUNG AUFFORDERN ZU WOLLEN.

Kommt diese Reaktion zustande, so wird ihr durch die konkrete Ausformulierung der Erzählung relativ großer Raum zur Entfaltung gegeben: Die Darstellung des das Auto demolierenden Sauriers wird dreimal durch Schnitte auf die gebannt auf das Geschehen starrenden Figuren Grant und Malcolm unterbrochen, bevor Grant »endlich« zur Tat schreitet.

Star Trek III (1:05): Ein Commander der Klingons, der Kirks Sohn David, Lt. Saavik und Spock gefangen hält, gibt den Befehl, einen der drei Gefangenen - "welchen, ist mir egal" - zu töten, um Kirk senior "ein für alle Mal zu beweisen", daß er "nie leere Drohungen mache". Ein Untergebener Klingone zieht daraufhin sein Messer und geht langsam um die drei Gefangenen herum. Er scheint zu überlegen, welchen er töten soll. Bis er endlich ausholt, um zuzustechen, vergehen 25 Filmsekunden - während derer der Rezipient die Wie-besser-Hypothese aufstellen kann, daß jemand etwas unternehmen sollte, um diesen Prozeß zu stoppen bzw., soferne er Empathie für die bedrohten Gefangenen empfindet,

Zeit hat zu hoffen, irgend jemand möge doch endlich etwas unternehmen, 25 Sekunden Zeit also für die Entfaltung einer Lösungsvorsprungsfrist.

Entscheidungszeitdruck

Faßt man das Starren auf das Unheil weit genug und subsumiert darunter jede Form von physischer Untätigkeit in Anbetracht einer bedrohlichen Frist, dann ist eine weitere Variante desselben beschreibbar. Das bloße Starren der betroffenen Figuren auf das Unheil anstatt ein entsprechendes fristgebundenes Ziel zu verfolgen kann auch noch einen anderen Grund als Angst(lähmung) haben: Die betroffenen Figuren überlegen noch, wie sie das vorliegende Problem am besten lösen können. Sie sind also genaugenommen bereits mit der ersten Phase der fristgebundenen Zielverfolgung beschäftigt, die darin besteht, sich möglichst rasch eine möglichst gute Lösung einfallen zu lassen.

So ist etwa der Titelheld der *Odyssee* fieberhaft damit beschäftigt, sich einen Plan einfallen lassen, wie er und seine Gefährten aus der Hölle des Kyklopen entkommen können, bevor dieser sie alle aufgefressen hat:

> "Aber ich sann umher, das sicherste Mittel zu finden,
> Wie ich meine Gefährten und mich von dem schrecklichen Tode
> Rettete. Tausend Entwürf' und Listen wurden ersonnen;
> Denn es galt das Leben, und fürchterlich drang die Entscheidung!"[527]

Diese Anordnung gibt dem Rezipienten ebenfalls eine gute Gelegenheit zur Produktion einer Wie-besser-Hypothese: Er kann bereits (lange) vor der betreffenden Figur erkannt haben, wie das Problem am besten zu lösen ist und nun der Ansicht sein, daß die Figur möglichst rasch beginnen sollte, dementsprechend zu handeln bzw. kann er ausgehend davon Empathie in Form entsprechender Hoffnung produzieren. Auch diese Anordnung gibt also Gelegenheit zur Entstehung einer Lösungsvorsprungsfrist.

Falsche Methode der fristgebundenen Zielverfolgung

Der Rezipient erhält aber auch dann Anlaß für die Produktion einer Wie-besser-Hypothese, wenn die durch eine Frist bedrohte Figur zwar etwas dagegen zu unternehmen versucht, also mit einer fristgebundenen Zielverfolgung beginnt, sie dabei jedoch nach Meinung des Rezipienten falsch vorgeht. - Eine andere Variante der Situation mit der Bombe, die wohl den meisten Rezipienten Anlaß zur Bildung von Wie-besser-Hypothesen geben würde: Die Figuren wissen wie die Rezipienten von der Bombe, können den Raum, in dem sie sich befinden, aber nicht verlassen und versuchen nun die Bombe zu entschärfen, indem sie mit einem Hammer darauf schlagen. Die meisten

---

527 Homer, *Odyssee*, IX, 420-423.

Rezipienten wären vermutlich der Meinung, daß diese Methode wohl nicht zum angestrebten Ziel führen wird und würden 'den Leuten auf der Leinwand' dies vielleicht sogar 'zurufen' wollen. Eine solche Meinung von einer besseren Lösungsvariante für ein Problem, von dem die betroffenen Figuren wissen, wäre ebenfalls eine Wie-besser-Hypothese.

Bei dieser Variante besteht jedoch in dramaturgischer Hinsicht eine Gefahr: Je offensichtlicher die Fehlleistung der Figur ist, je dümmer sich die betreffende Figur also verhält, je stärker es sich also bei der Wie-besser-Hypothese eigentlich um eine Überzeugung davon handelt, wie es besser gemacht werden sollte, umso größer ist die Gefahr einer Auswirkung dieses Zusammenhangs auf die Empathie des Rezipienten: Es besteht die Gefahr, daß der Rezipient beginnt, sich über die betreffende Figur zu ärgern, statt mit ihr mitzufühlen, daß er nicht versteht, warum sich die Figur so verhält und insofern von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt und auf die erzählende Instanz aufmerksam wird - »warum läßt der Autor die Figur sich so dumm verhalten?« Eine weitere mögliche Folge bestünde in einer Verschiebung der bisherigen Genre-Positionierung der Erzählung: Der Rezipient hört auf, mit der Figur mitzufiebern und beginnt über sie und ihre Dummheit zu lachen.

Andererseits: je weniger offensichtlich das Fehlverhalten der betreffenden Figur ist, umso unwahrscheinlicher wird auch, daß es den Rezipienten zur Formulierung einer Wie-besser-Hypothese anregt, also zur Entstehung einer Lösungsvorsprungsfrist führt. Dieser Zusammenhang bringt auch Probleme hinsichtlich werkanalytischen Isolierbarkeit von Lösungsvorsprungsfristen mit sich - vgl. dazu S.278.

Selbständige bzw. exklusive Lösungsvorsprungsfristen

Kommt die Lösungsvorsprungsfrist dadurch zustande, daß eine Figur zwar ebenso wie der Rezipient von einem bestimmten Zusammenhang weiß, diesen aber im Gegensatz zum Rezipienten für keine Bedrohung hält, dann handelt es sich um selbständige oder exklusive Lösungsvorsprungsfristen. - Die dramaturgisch relevante Frist ergibt sich nur durch die von der der Figur abweichende Sicht des Rezipienten, seiner Wie-besser-Hypothese und ist daher nicht aufgesetzt bzw. addiert.

Eine Variante der Situation mit der Bombe unter dem Tisch, die in diese Kategorie fallen würde, läge vor, wenn 'die Figuren am Tisch' ebenso wie der Rezipient von der Bombe wissen, diese aber einfach ignorieren und etwa sagen: »Ach die Bombe, die tut uns nichts«. Ist der Rezipient anderer Meinung und hält die Bombe sehr wohl für eine ernstzunehmende Bedrohung der Figuren, dann ergibt sich daraus ein Anlaß für ihn, eine Wie-besser-Hypothese aufzustellen, etwa in der Art von »die Figuren sollten die Bombe

besser ernst nehmen und weglaufen«. Genaugenommen entsteht eine Lösungsvorsprungsfrist also zunächst auf der Grundlage einer Ob-Hypothese - in diesem Fall der Vermutung des Rezipienten, daß die Bombe den Figuren sehr wohl etwas anhaben kann/wird, und erst aus dieser ergibt sich Anlaß für eine Wie-besser-Hypothese bezüglich des Verhaltens der Figuren. Doch die Ob-Hypothese allein bringt noch keine dramaturgisch relevante Frist mit sich sondern stellt lediglich eine Vermutung in bezug auf den Ausgang der betreffenden Situation dar. Produziert der Rezipient ausgehend von dieser Vermutung Ob-Spannung, ist er also etwa gespannt darauf, ob die Figuren der Bombe noch rechtzeitig entkommen werden, dann impliziert die Ob-Spannung in diesem Fall die Existenz einer Wie-besser-Hypothese: der Rezipient ist - auf der Grundlage seiner Ob-Hypothese - der Meinung, daß die Figuren besser versuchen sollten, der Bombe zu entkommen.

Im Fall von selbständigen Lösungsvorsprungsfristen ist das Problem der erzählanalytischen Isolierung von Lösungsvorsprungsfristen, auf das ich weiter unten noch näher eingehen werde (vgl. S.278), besonders virulent: So könnte sich der Rezipient hier z.B. ebensogut auch fragen, ob die Figuren wohl über Zauberkräfte verfügen und daher keine Angst vor der Bombe haben, also keine Wie-besser-Hypothese aufstellen und im Wesentlichen auf die Explosion der Bombe gespannt sein, um zu sehen, ob die Figuren sie tatsächlich unbeschadet überstehen. Die Anordnung wäre (für ihn) dann keine dramaturgisch relevante Frist sondern eine >bloße< Ankündigung.

In *Forrest Gump* (1:28f) springt Forrest von seinem Shrimpkutter, mit dem er gerade in den Hafen einlief, um Lt. Dan freudig zu begrüßen. Das Boot fährt inzwischen führerlos weiter. Forrest schwimmt zum Steg, auf dem Lt. Dan wartet, begrüßt diesen freudig, das Boot ist währenddessen nicht mehr zu sehen. Auch Lt. Dan scheint sich in keiner Weise um das führerlos dahinfahrende Boot Sorgen zu machen. Wieder zeigt sich die Schwierigkeit der Identifizierung der Lösungsvorsprungsfrist: Für den Rezipienten ergibt sich hier - neben der Komik, die Forrests gedankenloses Handeln impliziert - jedenfalls ein Anlaß, sich zu fragen, was nun mit dem Boot geschieht. Aber stellt der Rezipient hier tatsächlich eine Wie-besser-Hypothese auf (»Jemand sollte auf das Boot achten!«), wodurch sich eine selbständige Lösungsvorsprungsfrist mit entsprechender Ob-Spannung (»Kann das Boot noch rechtzeitig bevor etwas geschieht unter Kontrolle gebracht werden?«) ergeben würde oder interessiert ihn nur noch der Eintritt der angekündigten Katastrophe (»was geschieht nun mit dem Boot, womit wird es kollidieren?«), hat die Anordnung für ihn also >bloß< den dramaturgischen Charakter einer Ankündigung? (Das Boot kollidiert schließlich, während Forrest und Lt. Dan noch miteinander sprechen, im Hintergrund mit einem Steg.)

Eine noch radikalere Variante einer selbständigen Lösungsvorsprungsfrist als bei den bisher gegebenen Beispielen liegt dann vor, wenn der Rezipient das Verhalten einer Figur als sie selbst bedrohenden fristgebenden Prozeß interpretiert, wenn also das Verhalten der betreffenden Figur selbst in den Augen des Rezipienten einen fristgebenden Prozeß konstituiert. Der Widerspruch zur Sicht der Figur ist hier also besonders eklatant:

Im Spielfilm *Event Horizon* (0:18f) nähert sich das Rettungsraumschiff U.S.A.C. Lewis & Clark dem für viele Jahre verloren geglaubten Raumschiff Event Horizon. Da die Event Horizon in der Atmosphäre eines Planeten liegt, ist die Sicht stark behindert. Die Lewis & Clark fliegt immer näher an die Event Horizon heran, ihre Besatzung kann das andere Schiff aber noch immer nicht sehen. Die Sensoren lösen bereits Kollisionsalarm aus - es droht also bereits ein Zusammenstoß, aber die Event Horizon ist noch immer nicht zu sehen. Es erfolgen countdownartige Informationen wie "Entfernung 10.000 Meter und verringert sich [...] 3000 Meter und wird kürzer [...] 1.500 Meter, Sir, ich komm' zu dicht 'ran!". Hier ergibt sich Anlaß für eine selbständige Lösungsvorsprungsfrist: Der Rezipient kann die Wie-besser-Hypothese formulieren, daß es klüger wäre, zu bremsen, bevor es zu spät dazu ist/zu einer Kollision kommt. Wieder ist zu betonen, daß eine Frist hier überhaupt nur aufgrund einer solchen Wie-besser-Hypothese zustande kommt. Stellt der Rezipient keine solche auf, dann handelt es sich bei dem Annäherungsvorgang der Lewis & Clark um keine dramaturgisch relevante Frist. (Erst als die Besatzung der Lewis & Clark die Event Horizon sehen kann, ergibt sich eine kurze, deutlich identifizierbare Frist: Sie versucht ihr Schiff noch rechtzeitig abzubremsen, um nicht zu kollidieren, 0:19.)

In *Forrest Gump* (1:26) steigt Jenny - vermutlich im Drogenrausch - auf das Geländer einer in einem hohen Stockwerk gelegenen Wohnung, blickt auf die viele Meter unter ihr befindliche Straße und scheint im Begriff, ihren Traum, ein Vogel zu werden (vgl. 0:17f), wahr machen zu wollen. - Anlaß für den Rezipienten, sich zu denken, daß sie das lieber nicht versuchen sollte bzw. für entsprechende Hoffnung. Auch hier wird die Frist von der Figur, die bedroht wird, selbst konstituiert, die Figur setzt gewissermaßen einen fristgebenden Prozeß gegen sich selbst in Gang.

Problem der erzählanalytischen Isolierung von Lösungsvorsprungsfristen

Wie bei Wissensvorsprungsfristen basiert die Isolierung von Lösungsvorsprungsfristen in einer Erzählung in einem hohen Ausmaß auf Annahmen über Auffassungen des Rezipienten, über seine Einschätzung der jeweiligen Situation. - Lösungsvorsprungsfristen existieren einzig und allein auf der Grundlage von - notwendigerweise von einem konkreten, individuellen Rezipienten aufzustellenden - Wie-besser-Hypothesen. Zwar habe ich oben festgestellt, daß die tatsächliche Existenz einer

dramaturgisch relevanten Frist letztlich immer von den Empfindungen eines konkreten, individuellen Rezipienten abhängt (vgl. S.50), aber Fristen, in Zusammenhang mit denen auch von Zielverfolgungen erzählt wird, lassen sich aufgrund dieser doch recht deutlich erzählanalytisch isolieren. Um den Unterschied zu verdeutlichen, stelle ich eine Wissensvorsprungsfrist, eine Situation mit fristgebundener Zielverfolgung und eine Lösungsvorsprungsfrist einander gegenüber:

- Wissensvorsprungsfrist: Die von Hitchcock beschriebene Situation - zwei Figuren sitzen an einem Tisch, im Gegensatz zu ihnen weiß das Publikum, daß sich unter dem Tisch eine Zeitbombe befindet.
- Situation mit fristgebundener Zielverfolgung: Die zwei Figuren entdecken die Bombe, sie stellen außerdem fest, daß sie den Raum, in dem sie sich befinden, nicht verlassen können und versuchen nun, die Bombe rechtzeitig zu entschärfen, indem sie sie aufschrauben und überlegen, welchen Draht sie durchschneiden sollen.
- Lösungsvorsprungsfrist: Identisch mit der letzten Variante, abgesehen von dem Umstand, daß die Figuren die Bombe zu entschärfen versuchen, indem sie mit einem Hammer darauf schlagen.

Bei den beiden zuletzt beschriebenen Varianten kann erzählanalytisch relativ deutlich eine »normale« Frist isoliert werden, da die betroffenen Figuren von der Frist wissen und sich dementsprechend verhalten, nämlich ein fristgebundenes Ziel verfolgen - die Gegebenheit einer Frist wird durch die Handlungen der Figuren selbst evident. Der einzige Faktor für das Zustandekommen einer dramaturgisch relevanten Frist, der stärker von der Einschätzung des jeweiligen Rezipienten abhängt, ist hier die Frage der Bedrohung: Indem ich die Anordnung als eine dramaturgisch relevante Frist klassifiziere, gehe ich davon aus, daß der Rezipient die Bombe für eine ernstzunehmende Bedrohung für die Figuren hält - er könnte rein theoretisch der Meinung sein, daß sie ihnen ohnedies nichts anhaben kann, ihre fristgebundene Zielverfolgung daher überflüssig ist und sich dementsprechend kaum bis gar nicht dafür interessieren, ob sie ihr Ziel noch rechtzeitig erreichen.

Das tatsächliche Zustandekommen einer Wissensvorsprungsfrist anhand der ersten Variante hängt ganz von diesem zuletzt erwähnten Faktor ab: es wird sich nur dann (tatsächlich) eine dramaturgisch relevante Wissensvorsprungsfrist ergeben, wenn der (konkrete, individuelle) Rezipient die Bombe für eine Bedrohung hält. Die Verdeutlichung der Frist durch eine fristgebundene Zielverfolgung ist hier nicht gegeben.

Damit sich aber bei der zuletzt geschilderten Variante nicht bloß eine »normale«, sondern noch dazu eine Lösungsvorsprungsfrist ergeben kann, muß der Rezipient nicht nur die

Bombe für eine ernstzunehmende Bedrohung halten sondern auch die von den Figuren gewählte Methode für ungeeignet.

Das von mir konstruierte Beispiel mag noch relativ eindeutig sein, aber nehmen wir z.B. die Situation in der Müllpresse in *Krieg der Sterne*[528]: Luke Skywalker und seine Gefährten sind in einem Müllraum gelandet, dessen Ausgang sich nicht öffnen läßt, plötzlich beginnen sich die Wände des Raums aufeinander zu zubewegen - sie drohen also demnächst zerquetscht zu werden. Die Figuren versuchen mit großen Müllstücken die Presse aufzuhalten. - Denkt sich der Rezipient hier von vorneherein, daß diese Methode - wie sich dann auch herausstellt - völlig ungeeignet für die Lösung des Problems ist? Oder denkt er vielleicht gar lange bevor Luke auf diese Idee kommt, daß sie doch per Funk die beiden anderswo befindlichen Roboter C3PO und R2D2 um Hilfe bitten könnten? - Prinzipiell könnte sich ein Rezipient in Anbetracht jeder beliebigen Handlung, die eine Figur ausführt oder unterläßt, denken: »Hör möglichst rasch auf damit!« bzw. »Tu sofort etwas!«. Die Isolierung einer Lösungsvorsprungsfrist im Zuge der dramaturgischen Analyse einer Erzählung wird also nur dort sinnvoll sein, wo eine entsprechende Sicht des Publikums als wahrscheinlich angenommen werden kann.

Problematische Warum-Spannung bei Lösungsvorsprungsfristen

Bei Wissensvorsprungsfristen liegt der Grund für das »falsche« Verhalten der durch die Frist bedrohten Figur auf der Hand - die Figur weiß nichts davon. Bei Lösungsvorsprungsfristen kann sich diese Frage für den Rezipienten aber sehr wohl stellen - warum läuft Robert in *Lebe lieber ungewöhnlich* (vgl. S.273 u. Abb. 50) nicht weg vor der Zeitbombe sondern starrt sie nur an? - Liegt der Grund für das Fehlverhalten der Figur, das zur Formulierung der Wie-besser-Hypothese führt, nicht auf der Hand, dann ergibt sich auch ein starker Anlaß für ein Interesse genau daran, also für die Produktion von Warum-Spannung. Dieses Potential an Warum-Spannung ist jedoch in dramaturgischer Hinsicht eher eine destruktive Gefahr denn eine produktive Möglichkeit.

Die Warum-Spannung resultiert hier aus einem Mangel an unmittelbarer Erkennbarkeit des Grunds für das irrationale Verhalten der Figur (daß dem Rezipienten das Verhalten der Figur als irrational erscheint, ergibt sich aus dem Umstand, daß er eine Wie-besser-Hypothese in bezug auf dieses formuliert hat). - Es gibt eine Reihe von angemessenen Verhaltensweisen angesichts einer scharfen Zeitbombe (Weglaufen, eventuell Entschärfen). Alle anderen Verhaltensweisen wird ein Rezipient vermutlich als irrational klassifizieren, er wird nicht verstehen, warum sich die Figur so eigenartig verhält. Dieser

528 *Krieg der Sterne*, 1:18-21, vgl. S.225.

Mangel macht zwar prinzipiell neugierig auf den Grund für das eigenartige Verhalten, aber es besteht die Gefahr, daß der Rezipient mit einem Zweifel an sich selbst oder dem Autor darauf reagiert, mit dem Verdacht, daß er etwas nicht verstanden haben könnte oder daß dem Autor ein Fehler unterlaufen sein könnte. Und insoferne sich der Rezipient zu fragen beginnt, ob er hier etwas Wichtiges nicht (richtig) mitbekommen hat oder dem Autor ein Denkfehler unterlaufen ist, richtet er seine Aufmerksamkeit auf sich selbst als Rezipient bzw. auf die erzählende Instanz und mindestens in genau diesem Maße nicht mehr auf die kontinuierliche Konstruktion der Diegese.

Im Sinne des Ziels, den Rezipienten möglichst weitgehend und vollständig mit der Konstruktion der Diegese zu beschäftigen, besteht also die Gefahr, daß diese Warum-Spannung sich nicht auf die Diegese bezieht, es also zur Produktion außer-diegetischer Spannung während der Rezeption der betreffenden Erzählung kommt, die zwangsläufig in Widerspruch und Konkurrenz zur ggf. vorhandenen diegetischen Spannung steht.

Wie-besser-Hypothesen konstituieren immer (Vorsprungs)fristen

Wie oben (vgl. S.39) bereits festgestellt, können Wie-besser-Hypothesen nur auf der Grundlage eines Wissens des Rezipienten darüber, wie sich eine Figur verhalten wird bzw. verhält, aufgestellt werden. - Eine Figur wird etwas (nicht) tun oder tut etwas (nicht), und das *wird* ihr nach Ansicht des Rezipienten zu Schaden gereichen. Wenn die Figur durch ihr Verhalten nicht in irgendeiner Weise Gefahr heraufbeschwört, besteht auch keine Anlaß für die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese, der Rezipient hat dann keinen Anlaß der Meinung zu sein, daß sich die Figur besser anders verhalten sollte. Das Entstehen einer Wie-besser-Hypothese setzt also die Ankündigung des potentiellen Eintretens eines negativen Ereignisses voraus. Anders formuliert: Wenn der Rezipient meint, daß sich die jeweilige Figur besser anders verhalten sollte, dann resultiert diese Ansicht wohl typischerweise aus der Befürchtung, daß »sonst etwas geschehen« *werde*, sprich: wenn die Figur nicht aufhört, sich falsch zu verhalten, wird etwas zu ihrem oder jemand anderes Schaden geschehen. Empfindet der Rezipient also Empathie für die bedrohte Figur, dann wird ihn der Zusammenhang wohl dazu veranlassen zu hoffen, daß das Fehlverhalten noch rechtzeitig eingestellt werde. In diesem Fall wird die Anordnung durch die Wie-besser-Hypothese also jedenfalls zu einer dramaturgisch relevanten Frist. Aber selbst wenn der Rezipient nur meint, daß sich die Figur besser anders verhalten sollte, bevor etwas Negatives geschieht, ohne daß dabei von seiner Seite Empathie im Spiel wäre, wird er auch daran interessiert sein, ob dieser Fall noch rechtzeitig eintritt, es wird also die für eine Frist typische Ob-Spannung damit einhergehen.

Sofern man unter Wie-besser-Hypothesen nicht auch Ansichten des Rezipienten darüber

subsumiert, wie sich eine Figur besser verhalten *hätte* (dies aber nicht getan *hat*), ergeben sich also aus Wie-besser-Hypothesen stets dramaturgisch relevante Fristen.

Am schwersten ist der Nachweis dieses prinzipiellen Zusammenhangs von Wie-besser-Hypothesen und Vorsprungsfristen vermutlich anhand einer von einer Figur *unterlassenen* Handlung zu erbringen. Nun denn: Wenn der schüchterne Liebhaber zögert, seiner Geliebten seine Gefühle zu gestehen, obwohl bereits klar ist, daß dies nur zu ihrer beider Glück führen kann, dann erhält der Rezipient Anlaß für die Formulierung einer Wie-besser-Hypothese, etwa in der Art: »Er sollte ihr seine Gefühle endlich gestehen«. Zur Bildung einer derartigen Wie-besser-Hypothese kommt es überhaupt nur deshalb, weil irgendeine Art von Gefahr besteht. Wenn der Rezipient der Meinung ist, daß der Liebhaber ohnedies ewig Zeit hat, sich zu entscheiden und auch niemand Schaden von seiner Unterlassung nimmt, hat er keinen Anlaß für die Formulierung besagter Hypothese. Aber je länger der Liebhaber zögert, umso länger werden er und seine Geliebte unglücklich sein, zumindest in dieser Hinsicht besteht also Zeitdruck.

8.5 Empathie

Diegetische Fristen geben ihren Rezipienten auch Anlaß zur Produktion einer spezifischen Form von Empathie. Entsprechend meiner werkanalytisch anwendbaren Definition diegetischer Fristen als Ankündigung eines potentiellen Schadens für bestimmte Figuren für einen bestimmten diegetischen Zeitpunkt ist diese - noch relativ abstrakt - beschreibbar als die Hoffnung bzw. Angst, daß der den Figuren drohende Schaden noch bzw. nicht mehr rechtzeitig verhindert werden kann.

Narrative Voraussetzungen

Hierbei ist zunächst zwischen der prinzipiellen empathischen Haltung des Rezipienten und der von ihm konkret empfundenen Empathie zu unterscheiden. Der Rezipient kann prinzipiell geneigt sein, Empathie für eine bestimmte Figur zu empfinden, etwa weil er sie sympathisch findet oder ihr einfach bereits lange genug zugesehen hat etc., aber zu einer konkreten Ausformung wird diese Empathie erst gelangen, wenn für die Figur etwas auf dem Spiel steht, wenn sie ein Ziel verfolgt, in Gefahr ist etc. Ich befasse mich hier lediglich mit den narrativen Voraussetzungen für die Entstehung von konkreter fristspezifischer Empathie und nicht mit der Frage, unter welchen narrativen Voraussetzungen ein Rezipient prinzipiell Sympathie für die eine und nicht die andere Figur zu empfinden beginnt (die dann Grundlage für die Entstehung konkreter fristspezifischer Empathie sein kann).

Allerdings ist es durchaus vorstellbar, daß sich die prinzipielle Bereitschaft, Empathie für

eine bestimmte Figur zu empfinden, die offensichtlich Voraussetzung für das Empfinden von konkreter Empathie für sie ist, erst im konkreten Anlaßfall, wenn also der betreffenden Figur irgendeine Art von Schaden droht, ergibt. M.a.W.: Kann die Empathie für eine Figur allein dadurch zustande kommen, daß sie sich in Gefahr befindet, daß ihr ein Schaden droht? Diese Frage ist für die Dramaturgie von diegetischen Fristen offensichtlich von großer Bedeutung, da der Autor im Fall ihrer positiven Beantwortung eine Figur, von der er nicht will, daß der Rezipient Empathie für sie empfindet, niemals in Gefahr geraten lassen dürfte. Ich werde daher weiter unten einige Überlegungen dazu anstellen.[529]

Zunächst aber gehe ich hier einfach davon aus, *daß* der Rezipient gegenüber der von der Frist betroffenen Figur empathisch eingestellt ist und frage nur: Mit welchen bei der Erzählung von einer Frist einsetzbaren narrativen Mitteln kann diese Empathie konkretisiert werden?

Grundlegender Faktor »Bedrohung«

Wenn fristspezifische Empathie in der Hoffnung bzw. Angst besteht, daß der den Figuren drohende Schaden noch bzw. nicht mehr rechtzeitig verhindert werden kann, dann muß offensichtlich ein potentieller Schaden für bestimmte Figuren angekündigt werden, damit diese Spannungsart entstehen kann. - Wenn der betreffenden Figur kein Schaden droht, dann gibt es auch keinen Anlaß, sich Sorgen um sie zu machen bzw. zu hoffen, daß ihr der Schaden nicht widerfahren möge. Und mit der Größe des Schadens und der Wahrscheinlichkeit, mit der dieser Schaden der betroffenen Figur droht, also der insgesamt von der Frist für die Figur ausgehenden Bedrohung, steigt für den gegenüber der Figur empathisch eingestellten Rezipienten der Anlaß, sich Sorgen um diese zu machen bzw. zu hoffen, daß ihr der Schaden nicht widerfahren möge, also konkrete Empathie zu empfinden. Wobei der Begriff des Schadens hier sehr weit zu fassen, also z.B. auch die Gefahr von versäumtem Glück darunter zu subsumieren ist.

Ab einem gewissen Maß an Wahrscheinlichkeit des Eintretens des Schadens, sobald aus der Befürchtung, daß der Schaden eintreten *könnte* die Überzeugung wird, daß er das tun *wird*, gibt die betreffende Anordnung allerdings nicht mehr Anlaß für diese fristspezifischen Arten von Empathie sondern eher für Verzweiflung darüber, daß die Frist nicht mehr einzuhalten sein wird und etwa Mitleid für die Figur, der der Schaden widerfahren wird. Diese empathischen Empfindungen sind nicht fristspezifisch: Sie beziehen sich nicht auf den diegetischen Zeitabschnitt vor Ablauf der Frist und die Frage, ob diese noch eingehalten werden kann, sondern basieren auf der Überzeugung, daß

529 Vgl. S.285ff.

dies nicht der Fall sein wird und beziehen sich dementsprechend auf den diegetischen Zeitabschnitt nach Ablauf der Frist. Sie beziehen sich auf das Ergebnis eines für die betroffene Figur negativen Ausgangs der Frist und nicht auf die Frist selbst. Sie werden nicht durch die Befürchtung, daß ein bestimmter Schaden für eine bestimmte Figur eintreten *könnte* hervorgerufen, sondern durch die Überzeugung, daß dieser eintreten *wird*.

Ausgehend von der Feststellung, daß der Rezipient umso mehr Anlaß für Sorge um die bedrohte Figur hat, je größer die Bedrohung ist, ergibt sich in dramaturgischer Hinsicht die Frage, wie dem Rezipienten (möglichst eindrücklich) vermittelt werden kann, daß einer bestimmten Figur ein Schaden droht bzw. wie wahrscheinlich das ist. Diese Fragen und welche narrativen Faktoren dabei eine Rolle spielen, habe ich bereits in den Abschnitten »Bedrohung«[530] und »Ankündigung des potentiellen Schadens«[531] ausführlich erörtert.

Die narrativen Voraussetzungen für die Entstehung von fristspezifischer Ob-Spannung und fristspezifischer Empathie sind also identisch, wobei - wie bereits mehrfach erwähnt - die Produktion von Empathie durch den Rezipienten diejenige von entsprechender Ob-Spannung impliziert, aber nicht umgekehrt.

Ebenfalls bereits erörtert wurde die große Bedeutung der Ob-Hypothesenbildung für das Verstehen der von einer Frist insgesamt ausgehenden Bedrohung[532] und die in dieser Hinsicht bestehenden narrativen Voraussetzungen[533]. - Der Rezipient kann nur auf der Grundlage der Vermutung der Möglichkeit des Eintretens eines Schadens für eine bestimmte Figur Angst um diese haben bzw. hoffen, daß der Schaden für sie nicht eintreten möge.

Wenn Empathie in der Sorge um bzw. Hoffnung für bestimmte Figuren besteht, dann ist es naheliegend, daß von diesen Figuren erzählt werden muß, damit der Rezipient Empathie für sie entwickeln kann - die betreffenden Figuren sollten keine abstrakten Entitäten bleiben. Wird in Zusammenhang mit einer Frist weder von Figuren, die versuchen, die Frist einzuhalten noch von (anderen) durch die Frist bedrohten Figuren konkret erzählt, dann dürfte es dem Rezipienten schwerfallen, Empathie für diese Figuren zu empfinden. Dieser Aspekt ist bei Wissensvorsprungsfristen besonders relevant, da hier die Möglichkeit der Erzählung von konkreten Figuren in Zusammenhang mit einer

530 Vgl. S.92ff.
531 Vgl. S.111ff, besonders den Unterabschnitt »5.4 Erinnerung an den potentiellen Schaden«, S.168ff.
532 Vgl. S.102ff.
533 Vgl. S.260ff.

fristgebundenen Zielverfolgung entfällt.[534] Er ist außerdem in bezug auf die Frage nach dem dramaturgisch optimalen Rhythmus der Alternation bei einer alternierenden Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß von Bedeutung.[535]

Zusammenhang mit der allgemeinen empathischen Haltung

Eine Frist muß nicht unbedingt dem Protagonisten gelten, wie das De Abreus und Smiths Definition "Protagonist is faced with limitations to reach final goal. Urgency to solve problem"[536] oder auch Roths Definition "something devastating will happen if the protagonist does not prevent it in time"[537] nahelegt, sie kann auch einer Nebenfigur gelten.[538] In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang der Sympathie des Rezipienten für eine bestimmte Figur und der Empathie, die er für sie empfindet bzw. nach der Unabhängigkeit dieser beiden Phänomene. - Empfindet ein Rezipient nur für Figuren Empathie, die ihm auch sympathisch sind oder empfindet er prinzipiell für jene Figur Empathie, der ein Schaden droht? Letzteres würde bedeuten, daß durch eine diegetische Frist selbst, also allein durch den Umstand, daß einer Figur eine Gefahr droht, beim Rezipienten Empathie für sie hervorgerufen werden kann. Dramaturgisch besonders relevant ist diese Frage in bezug auf Situationen, in denen >Bösewichte<, »Antagonisten« von Fristen bedroht werden, also Figuren, von denen man zunächst nicht vermuten würde, daß ein Rezipient Empathie für sie empfinden könnte. Wenn also z.B. Peter Ludlow, der bald nach Beginn des Films *Vergessene Welt* als weiterer Antagonist (neben den Sauriern) eingeführt wird[539], gegen Ende des Films einem sich nähernden Tyrannosaurier zu entkommen versucht (1:52f) - hofft der Rezipient dann dennoch, daß ihm das gelingt oder ist es ihm eher egal und er will bloß den Ausgang der Sache erfahren oder hofft er womöglich sogar, daß es ihm nicht gelingt, etwa weil er der Meinung ist, daß dieser das Schicksal, das ihn nun zu ereilen droht, verdient habe?

Exkurs: Egal ob der Rezipient nun Empathie für Ludlow empfindet oder nicht - er erhält in jedem Anlaß, sich zu fragen, *ob* Ludlow dem Saurier noch entkommen wird und *wie* er das schaffen will. Die prinzipielle Möglichkeit der Entstehung von Ob- und Wie-Spannung angesichts von diegetischen Fristen ist also unabhängig von der Ausrichtung des

---

534 Vgl. S.240.
535 Vgl. S.216ff.
536 De Abreu/Smith, *Opening the Doors to Hollywood*, S.85.
537 Roth, *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*, S.25.
538 Soferne man nicht prinzipiell jene Figur als 'Protagonist' klassifiziert, der die Frist gilt. Allerdings ist in Fällen, in denen sowohl durch den fristgebenden als auch den fristgebundenen Prozeß Figuren bedroht werden, eine Zuschreibung des Begriffs allein aufgrund dieses Kriteriums gar nicht möglich.
539 0:06-08, Ludlow hat die Ereignisse, von denen in *Jurassic Park* erzählt wird, vertuscht und Ian Malcolm verklagt, da dieser in der Öffentlichkeit davon berichtete.

empathischen Empfindens des Rezipienten. Allerdings besteht eine gewisse Wechselwirkung zwischen der Produktion von Empathie und von Ob- und Wie-Spannung: Je intensiver ein Rezipient hofft, daß eine Figur eine bestimmte Frist noch einhalten kann, umso intensiver wird er auch wissen wollen, *ob* sie das noch schafft und *wie* sie das noch schaffen will. Und zu einer solchen Steigerung von Ob- und Wie-Spannung durch Empathie kann es selbstverständlich nur kommen, wenn Empathie vorhanden ist.

Auch Hitchcock und Truffaut kommen auf die Frage nach dem Zusammenhang von Sympathie und Empathie zu sprechen:

> "Emotionen [...] sind notwendiger Bestandteil des Suspense. [...] In der klassischen Situation mit der Bombe, die zu einem bestimmten Zeitpunkt explodieren soll, da ist es die Furcht, die Angst um jemand, und die Angst hängt ab von der Intensität, mit der der Zuschauer sich mit der Person identifiziert, die in Gefahr ist. Ich könnte noch weitergehen und behaupten, daß es bei dieser altbekannten Bombensituation, die ich eben erwähnte, sogar Gangster oder eine Bande ganz übler Burschen sein können, die da um den Tisch versammelt sind.
> [Truffaut:] *Zum Beispiel die Bombe in der Aktentasche beim Attentat vom zwanzigsten Juli.*
> [Hitchcock:] Ja, sogar in dem Fall glaube ich nicht, daß der Zuschauer sich sagt: Ah, sehr gut, gleich sind sie alle hin. Sondern vielmehr: Aufgepaßt, da ist eine Bombe! Was bedeutet das? Daß die Furcht vor der Bombe mächtiger ist als die Gefühle von Sympathie oder Antipathie den Personen gegenüber. Sie dürfen aber jetzt nicht glauben, daß das ausschließlich von der Bombe abhinge, weil die besonders furchterregend ist. Nehmen wir ein anderes Beispiel. Jemand dringt neugierig in ein fremdes Zimmer ein und durchsucht die Schubladen. Sie zeigen, wie der Bewohner des Zimmers die Treppe raufkommt. Dann gehen Sie wieder zurück zu dem, der in der Schublade herumsucht. Der Zuschauer möchte ihn warnen: Passen Sie auf, passen Sie auf, da kommt jemand die Treppe rauf! Also braucht der, der da herumsucht, gar nicht sympathisch zu sein, der Zuschauer ist trotzdem auf seiner Seite."[540]

Hitchcocks Äußerung ist widersprüchlich: Einerseits hängt 'die Angst um jemand von der Intensität, mit der der Zuschauer sich mit der Person identifiziert, die in Gefahr ist' ab, andererseits soll es gerade die Gefahr selbst sein, die zur Angst um jemand, mithin zur »Identifikation« mit ihm führt: 'die Furcht vor der Bombe ist mächtiger als die Gefühle von Sympathie oder Antipathie den Personen gegenüber'. - Aber gehen wir einmal von der zweiten Behauptung aus - kann es sein, daß der Rezipient prinzipiell für diejenige Figur Empathie empfindet, der eine Gefahr droht?

Rezipienten empfinden nicht für jede Figur gleichermaßen Empathie, das ist gar nicht möglich. Wenn ein Rezipient hofft, daß eine Figur im Kampf gegen eine andere obsiegen möge, dann ergibt sich daraus zwangsläufig, daß er nicht zugleich auch der anderen Figur den Sieg wünschen kann. Das empathische Empfinden eines Rezipienten ist also -

---

[540] Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.63.

das impliziert der Begriff der Empathie - auf bestimmte Figuren ausgerichtet und insofern sind, entsprechend der jeweils gegebenen narrativen Konstellationen, andere Figuren davon ausgeschlossen.

Eine simple Erweiterung des ersten von Hitchcock gegebenen Beispiels führt das vor Augen: Stellen wir uns vor, es wird von einer Gruppe Untergrundkämpfer erzählt, die ein Attentat auf einen ähnlich abscheulichen Diktator wie Hitler plant und ausführt. Sie hinterlegen eine Zeitbombe an einem passenden Ort und hoffen darauf, daß sie den Diktator tötet. Der Rezipient kann nicht gleichzeitig für die Untergrundkämpfer Empathie empfinden, also hoffen, daß das Attentat gelingt und für den Diktator, also daß das Attentat nicht gelingt.

Eine entsprechende Anordnung findet sich z.B. in *Star Trek III* (1:09-11): Kirk und seine Mannschaft werden zur Übergabe des Raumschiffs Enterprise an feindliche Klingonen gezwungen, aktivieren jedoch den Countdown für die Selbstzerstörung des Schiffs, bevor sie es verlassen. Unmittelbar nachdem Kirk und seine Mannschaft die Enterprise verlassen haben, wird diese von den Klingonen betreten. Der Empathie für Kirk und seine Mannschaft und Antipathie gegenüber den Klingonen empfindende Rezipient scheint mir hier nicht nur keinen Anlaß zu erhalten, daß die Klingonen die Gefahr noch rechtzeitig erkennen mögen, er erhält im Gegenteil sogar Anlaß für die Hoffnung, die Klingonen mögen die Gefahr *nicht mehr rechtzeitig* erkennen und zusammen mit der Enterprise vernichtet werden. Die Empathie, zu deren Produktion mir der Rezipient hier Anlaß zu erhalten scheint, entspricht also eher derjenigen, zu der auch Durchhaltefristen Anlaß geben: die Hoffnung, daß bestimmte Figuren etwas *lange genug* und nicht *schnell genug* tun[541] - »Hoffentlich bleiben die Klingonen lange genug an Bord, bis der Countdown für die Selbstzerstörung abgelaufen ist!«.

Im Sinne der vorhin geäußerten Vermutung, daß die Erzählung von den bedrohten Figuren eine wichtige Voraussetzung für die (intensive) Produktion von Empathie für diese Figuren sein dürfte[542], vermute ich allerdings, daß sich der Anlaß für den Rezipienten, in derartigen Situationen Empathie für die eine oder die andere Partei zu empfinden, mit dem Ausmaß verschiebt, in dem sich die Erzählung mit der jeweiligen Partei befaßt: Wenn nach der Erzählung von der Attentatsplanung lange genug nur vom bedrohten Diktator erzählt wird bzw. wenn der Selbstzerstörungscountdown der Enterprise sehr lange dauert und währenddessen nur von den bedrohten Klingonen erzählt wird, dann könnte ich mir vorstellen, daß sich der Anlaß für den Rezipienten zur Produktion von

---

541 Vgl. S.89f.
542 Vgl. S.284.

gegen sie gerichteter Empathie reduziert. Ich vermute, daß es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Ausmaß, in dem der Rezipient mit der Erlebnisperspektive, mit der sinnlichen Perspektive einer bestimmten Figur und ihren (emotionalen) Reaktionen darauf konfrontiert wird und seiner Bereitschaft, auch in empathischer Hinsicht ihre Perspektive zu übernehmen, also für sie zu hoffen und um sie zu fürchten.

Das zweite von Hitchcock gewählte Beispiel führt die Problematik der Behauptung, die Gefahr, die einer Figur droht, sei der wesentliche Faktor für die Entstehung von Angst um eine Figur, bereits insofern vor Augen, als hier ja auch dem Bewohner des Zimmers, der 'die Treppe raufkommt' eine Gefahr droht - z.B., daß ihm etwas gestohlen wird oder, wie im Fall von *Das Fenster zum Hof* (1:34), daß er als Mörder entlarvt wird. Oder stellen wir uns vor, der 'Bewohner des Zimmers' ist der Protagonist der betreffenden Erzählung - der Rezipient dürfte hier wohl kaum den Eindringling 'warnen' wollen 'Passen Sie auf, passen Sie auf, da kommt jemand die Treppe rauf!' Eher schon könnte er den Protagonisten warnen wollen: »Paß auf, in deinem Zimmer ist jemand!«. Und wenn der Eindringling etwa drauf und dran ist, dem Protagonisten eine wichtige Sache zu entwenden, dann erhält der Rezipient meines Erachtens auch ausreichend Anlaß zu hoffen, daß der Protagonist noch rechtzeitig in Wohnung kommen wird um das zu verhindern bzw. der Einbrecher seinen Diebstahl *nicht* rechtzeitig abschließen wird.

Ich habe bereits in Zusammenhang mit der Erörterung der Begriffe »fristgebender Prozeß« und »fristgebundener Prozeß« darauf hingewiesen, daß sich die Zuordnung dieser Begriffe in Fällen, in denen von *beiden* Vorgängen eine Bedrohung für bestimmte Figuren ausgeht, letztlich aus der »Spannungsperspektive« des jeweiligen Rezipienten ergibt, die ihrerseits typischerweise von der »empathischen Perspektive« des Rezipienten abhängen dürfte[543]: Er kann bei der zuletzt beschriebenen Variante - theoretisch - ebensogut gespannt darauf sein, »ob der Eindringling noch rechtzeitig das Gesuchte finden und unentdeckt entkommen wird« wie darauf, »ob der Bewohner des Zimmers den Eindringling noch rechtzeitig entdecken und den Diebstahl des Gesuchten verhindern wird«. Welche der beiden Varianten zutrifft, wird vermutlich von seiner »allgemeinen empathischen Haltung« oder auch »empathischen Perspektive« abhängen, also davon, für welche der beiden Figuren er bis dahin Empathie empfand oder zu empfinden bereit war.

Im Prinzip ist aber - wie Hitchcock (einerseits) meint - auch meiner Ansicht nach der einer Figur drohende Schaden die entscheidende Voraussetzung für die Entstehung von Empathie beim Rezipienten. Ich halte es für möglich, daß der Rezipient Empathie für eine

Figur zu empfinden beginnt, (bloß) weil sie in Gefahr ist und je ausführlicher davon erzählt wird, umso eher - selbst dann, wenn er dieser Figur gegenüber bisher eher negativ eingestellt war.

Eine von Comisky und Bryant durchgeführte Untersuchung zum subjektiven Spannungsempfinden, bei der mehrere Gruppen von Versuchspersonen mit unterschiedlichen Varianten einer Erzählung konfrontiert wurden, liefert zumindest ein empirisches *Indiz* dafür: Sie zeigte zwar, daß "ratings of suspense increased as disposition toward the protagonist became increasingly more positive"[544], doch selbst in jener Gruppe von Versuchspersonen, die die Frage "how much they liked the protagonist" durchschnittlich mit nur 15 Punkten auf einer Skala von 0 ("not at all") bis 100 ("extremely..." or "a great deal") beantworteten, also den Protagonisten so gut wie gar nicht mochten, produzierte die Frage "how suspenseful the segment was"[545] auf ebendieser Skala bei der von der "outcome-uncertainty" her spannendsten Variante einen durchschnittlichen Wert von 52,2[546], wurde der Filmausschnitt also immerhin als >mittelmäßig< spannend empfunden. Sodaß die Autoren zu dem Schluß kommen:

> "The more convinced audience members are that the Protagonist is in genuine peril [...] the more suspenseful is the presentation. While contributing substantially less to the creation of suspense, a strongly positive disposition toward the protagonist also appears to be required for high levels of suspense."[547]

Allerdings wurde hier bei der Ermittlung der Spannungswerte mittels Befragung der Versuchspersonen nicht zwischen Empathie und anderen Spannungsarten differenziert, sondern lediglich allgemein erfragt, "how suspenseful the segment [der Filmausschnitt] was"[548].

Je ausführlicher von der in Gefahr befindlichen Figur erzählt wird, umso eher scheint mir die betreffende Erzählung für den Rezipienten zum Anlaß zu werden, Empathie für die bedrohte Figur zu empfinden.

Problematisch wird der Zusammenhang erst dann, wenn die der Figur drohende Gefahr zugleich einen Vorteil für eine Figur bedeutet, für die der Rezipient bislang Empathie empfunden hat, wenn also die für die bedrohte Figur empfundene Empathie in Widerspruch zur Empathie für eine andere Figur treten würde, wenn also etwa eine Figur durch eine Zeitbombe bedroht wird, deren Tod für den Protagonisten bzw. jene Figur, für

---

543 Vgl. S.185.
544 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.56.
545 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.55.
546 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.57.
547 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.57.

die der Rezipient bisher Empathie empfand, einen Vorteil hätte, z.B. weil dann sie und nicht die bedrohte Figur eine Wahl oder einen Preis gewinnen würde. - Empfindet der Rezipient dann Empathie für jene Figur, der die größere Gefahr droht oder ist hier die allgemeine empathische Haltung doch der dominantere Faktor und der Rezipient hofft womöglich sogar, daß die bedrohte Figur stirbt, damit die von ihm insgesamt favorisierte obsiegen kann? Und wie wichtig ist in diesem Zusammenhang der Umfang, in dem sich die Erzählung der bedrohten Figur widmet? Fragen, auf die - wenn überhaupt - letztlich nur entsprechende empirische Untersuchungen Antworten geben können.

Wie-besser-Empathie

Von den verschiedenen Arten von Empathie, zu deren Produktion die Erzählung von einer Frist Anlaß gibt, möchte ich hier nur eine näher erörtern: Empfindet der Rezipient Empathie für eine Figur, deren Verhalten ihn zur Formulierung einer Wie-besser-Hypothese veranlaßt, dann ist damit die Grundlage für die Entstehung von Empathie in Form eines konkreten Lösungsvorschlags, in Form einer Aufforderung an die betreffende Figur geschaffen: Fühlt der Rezipient etwa Empathie für Robert in *Lebe lieber ungewöhnlich*, dann erhält er durch die oben erwähnte Szene in diesem Film (0:36, vgl. S.273) Anlaß für die Produktion von Empathie etwa im Sinne der Aufforderung: »Lauf weg, bevor es zu spät ist!« Bei der Publikumsreaktion, die Hitchcock in Zusammenhang mit der Situation mit der Bombe unter dem Tisch beschreibt, handelt es sich ebenfalls um eine derartige Empfindung: "das Publikum [...] 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!"[549] bzw., in bezug auf eine andere Situation:

> "Jemand dringt neugierig in ein fremdes Zimmer ein und durchsucht die Schubladen. Sie zeigen, wie der Bewohner des Zimmers die Treppe raufkommt. Dann gehen Sie wieder zurück zu dem, der in der Schublade herumsucht. Der Zuschauer möchte ihn warnen: Passen Sie auf, passen Sie auf, da kommt jemand die Treppe rauf!"[550].

Ich werde diese Form von Empathie als »Wie-besser-Empathie« bezeichnen, um damit auf Wie-besser-Hypothesen als ihre Grundlage hinzuweisen. Wenn es zutrifft, daß sich, wie ich zuvor deduziert habe, aus vom Rezipienten aufgestellten Wie-besser-Hypothesen für ihn auch stets dramaturgisch relevante Fristen, und zwar Vorsprungsfristen, ergeben, dann ergibt sich daraus, daß Wie-besser-Empathie ebenfalls nur in Verbindung mit einer (Vorsprungs)frist anzutreffen sein wird. Wannimmer der Rezipient hofft, daß sich eine Figur doch anders verhalten möge als sie dies bereits tut oder zu tun gedenkt, ergibt sich

---

548 Comisky/Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense", S.55.
549 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.64.
550 Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S.63.

eine Vorsprungsfrist. Genauer gesagt *verstärkt* diese Hoffnung jene Frist, die bereits durch die entsprechende Wie-besser-Hypothese, auf deren Grundlage die Wie-besser-Empathie ja erst entstehen kann, gegeben ist. - Wenn Jenny in der oben bereits erwähnten Sequenz in *Forrest Gump* (1:26) im Drogenrausch im Begriff ist, Selbstmord zu begehen, erhält der Rezipient Anlaß für die Wie-besser-Hypothese »sie sollte besser nicht weitermachen, sonst stürzt sie in die Tiefe«. Diese Feststellung impliziert ein Interesse daran, ob sie *rechtzeitig* damit aufhören wird oder nicht, bringt also eine dramaturgisch relevante Frist mit sich. Stellt der Rezipient aber nicht bloß besagte Wie-besser-Hypothese auf, sondern empfindet er sogar entsprechende Wie-besser-Empathie, etwa in der Form von »Hör auf, sonst stürzt du noch in die Tiefe!«, dann wird er umso mehr daran interessiert sein, *ob* sie noch *rechtzeitig* aufhört. Durch die Wie-besser-Empathie wird also die dramaturgische Relevanz der Frist noch verstärkt. Dieser Zusammenhang entspricht der bereits getätigten, allgemeineren Feststellung, daß die auf den Ausgang einer bestimmten Situation bezogene Empathie die entsprechende Ob-Spannung verstärkt.[551]

Wie-besser-Empathie muß nicht unbedingt die Form einer Aufforderung haben. So könnte sie in bezug auf das zuletzt geschilderte Beispiel auch eher die Form des Wunsches »hoffentlich hört Jenny noch rechtzeitig auf damit, bevor sie in die Tiefe stürzt!« haben. Hier wird auch deutlich, daß Wie-besser-Empathie eine Untervariante der Empathie in Form von »Hoffnung« ist. Wie-besser-Empathie ist eine Form der Hoffnung, daß etwas Bestimmtes geschehen möge, das Geschehen einen bestimmten Verlauf nehmen möge.

Und umgekehrt muß es sich bei Empathie, die in Form einer Aufforderung auftritt, auch nicht unbedingt um Wie-besser-Empathie handeln. Sie kann auch in einer Anfeuerung der entsprechenden Figur bei einer Handlung bestehen, die diese ohnedies schon ausführt. So könnte ein Rezipient eine Figur, die eben im Begriff ist, vorsichtig einen bestimmten Draht an einer Bombe durchzuschneiden, dazu auffordern wollen, »nur ja vorsichtig dabei zu sein«. Allerdings schaffen Wie-besser-Hypothesen besonders gute Voraussetzungen für die Entstehung von Empathie in Form einer Aufforderung, da hier den handelnden Figuren offensichtlich »etwas mitgeteilt werden muß«, sie offensichtlich auf ihr Fehlverhalten »aufmerksam gemacht werden sollten«.

Aber egal ob die Wie-besser-Empathie die Form einer Aufforderung hat oder nicht, sie unterscheidet sich von >normaler< Empathie jedenfalls dadurch, daß sie in Widerspruch zum tatsächlichen Verhalten der Figur steht, auf die sie sich bezieht. Besteht die Empathie etwa darin, daß die Figur genau das, was sie gerade versucht, (rechtzeitig) erreichen möge, dann >ziehen Rezipient und Figur am gleichen Strang<, es besteht kein

---

551 Vgl. S.42.

prinzipieller Widerspruch zwischen dem aktuellen Handeln und den aktuellen Hoffnungen der Figur einerseits und den Hoffnungen des Rezipienten andererseits. Im Fall von Wie-besser-Empathie ziehen Rezipient und Figur nicht am gleichen Strang, vielmehr muß der Rezipient der Figur zu ihrem eigenen Vorteil >widersprechen<. Dieser Zusammenhang scheint mir prinzipiell die Gefahr mit sich zu bringen, daß sich der Rezipient seiner Situation als Rezipient bewußt wird, da sein empathisches Empfinden ihn tendenziell dazu drängt, der betreffenden Figur mitteilen zu wollen, daß und inwiefern sie sich falsch verhält, also eben zum Empfinden von Wie-besser-Empathie in Form einer Aufforderung an die betreffende Figur als intensivster Variante dieser Form von Empathie. Und spätestens wenn der Rezipient tatsächlich versucht, mit der Figur zu sprechen, wird er feststellen, daß er einer Leinwand bzw. einem Bildschirm gegenübersitzt, also auf seine Situation als Rezipient einer bloßen Vermittlung wieder aufmerksam werden, mithin in seiner kontinuierlichen Konstruktion der Diegese unterbrochen werden. Das scheint mir auch der Grund zu sein, warum - wenigstens meiner persönlichen Beobachtung nach - Wie-besser-Empathie, die sich tatsächlich bis zum lauten Sprechen zur Figur hin gesteigert hat, oft mit der Feststellung des betreffenden Rezipienten einhergeht, daß der Autor ein Sadist sei, oder warum der Autor oder Regisseur seine Figur sich wohl so dumm verhalten läßt etc., mit einem deutlichen Aufmerksamwerden des Rezipienten auf die erzählende Instanz also.

9. 'Last-Minute Rescue' bzw. 'Rettung in letzter Minute'

Einer narrativen Anordnung, die in der Literatur immer wieder erwähnt wird und bei der Fristen ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen bzw. zu spielen scheinen, soll hier ein eigener Abschnitt gewidmet werden: Es handelt sich um die sogenannte 'last-minute rescue' bzw. 'Rettung in letzter Minute'. - Sie wird mitunter als "gängige Auflösung für Actionsequenzen"[552], "dramaturgischer Standard"[553], "standardisiertes Handlungselement"[554], "stereotypes Handlungselement"[555], "klassisches narratives Motiv"[556] bzw. "prototypisches Motiv der Spannungserzählung"[557] oder auch als "bewährter Story-Typ"[558] bezeichnet.

Von den vielen verschiedenen Schreib- und Bezeichnungsvarianten, die in der Literatur zu finden sind ("Last Minute Rescue"[559], "last-minute-rescue"[560], "last minute's rescue"[561], "»last minute rescue«-Szene"[562], "last-minute rescue sequence"[563], "Griffith last minute rescue"[564], "Griffithsche last-minute-rescue-Szene"[565], "Rettung in letzter Minute"[566], "'Rettung-in-letzter-Minute'-Sequenz"[567], "Griffith'sche Rettung in letzter Minute"[568], "Last Second Rescue"[569], "Rettung in letzter Sekunde"[570]) übernehme ich hier die Variante "last-minute rescue"[571], die in der englischsprachigen Filmwissenschaft am verbreitetsten

---

552 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.
553 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.23.
554 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.235.
555 Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.653.
556 Jenzowsky/Wulff, "Suspense & Spannung im Spielfilm", S.15.
557 Jenzowsky/Wulff, "Suspense & Spannung im Spielfilm", S.15.
558 Dadek, *Das Filmmedium*, S.116.
559 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339 u. 435; Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186 u. 225; Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.96.
560 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.23 u. 235.
561 Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, S.23.
562 Dadek, *Das Filmmedium*, S.162.
563 Giannetti, *Understanding Movies*, S.139.
564 Reisz, *The Technique of Film Editing*, S.26.
565 Dadek, *Das Filmmedium*, S.69.
566 Dadek, *Das Filmmedium*, S.116; Jenzowsky/Wulff, "Suspense & Spannung im Spielfilm", S.15; Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S.133; Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
567 Wulff, *Darstellen und Mitteilen*, S.104.
568 Dadek, *Das Filmmedium*, S.211.
569 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339.
570 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.276; Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.653.
571 Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S.207; Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", S.45; Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.94f u. 447; Carroll, "The Paradox of Suspense", S.87; Geuens, *Film Production Theory*, S.243; Wulff, "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations", S.9.

zu sein scheint.

Die Auffassungen darüber, worin genau diese Anordnung besteht, sind unterschiedlich bzw. unklar. So schreibt etwa Rainer Rother im *Sachlexikon Film*:

> "Last Minute Rescue
> Eine Form der Parallelmontage, die in den Filmen von David Wark Griffith entwickelt wurde. Die typische Situation dieser Rettung in letzter Minute konfrontiert alternierend Bilder der Bedrohung einer hilflosen Person (auch einer hilflosen Gruppe), die von Gangstern umringt, doch noch in einem abgeschlossenen Raum vor ihnen geborgen sind, mit den in immer kürzer werdenden Abständen montierten Bildern der herannahenden Retter. [...] Die erzählerische Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[572].

Rother spielt bei seiner Beschreibung der 'typischen Situation dieser Rettung in letzter Minute' vermutlich auf David W. Griffiths Filme *Die Geburt einer Nation* und *The Lonely Villa* an, die hier wohl zuerst als Beispiele zu nennen wären, schließlich wird Griffith immer wieder als der "Entdecker"[573] oder zumindest jener Regisseur, der "famous for developing and popularizing this technique" sei[574], genannt.

> "In *The Lonely Villa* (1909) z.B. verbarrikadiert sich ein junge Frau mit ihren Kindern im Schlafzimmer ihres Hauses, in das Einbrecher eingedrungen sind. Während diese die Tür aufzubrechen versuchen und die Eingeschlossenen um ihr Leben fürchten, kommt der Ehemann in höchster Eile zu Hilfe und kann seine Familie »in letzter Minute« retten. Griffith schneidet dabei abwechselnd und in beschleunigendem Rhythmus zwischen den gleichzeitig stattfindenden Handlungen hin und her, um sie schließlich zusammenzuführen und mit der Rettung die Spannung zum guten Ende hin aufzulösen."[575]

Und ein schönes Beispiel aus neuerer Zeit, das auch *Rother* anführt, findet sich im Film *In the Line of Fire* (1:38-48): Protagonist Frank Horrigan (Clint Eastwood), ein Mitarbeiter des für den Personenschutz des amerikanischen Präsidenten verantwortlichen Secret Service, versucht ein von einem Einzeltäter geplantes Attentat, dem er auf die Spur gekommen ist, zu verhindern. Der Aspekt der räumlichen Annäherung der drei Parteien 'bedrohte Figur', 'Angreifer' und 'Retter', den Rother als ein weiteres typisches Charakteristikum nennt ('der herannahende Retter'), ist hier besonders deutlich zu sehen.

Für Rother erschöpft sich also die Beschreibung der Anordnung nicht im Verweis auf ihre wortwörtliche Bedeutung der (erfolgreichen) *Rettung* einer Figur vor einer Bedrohung *in letzter Minute*. Offensichtlich ist er der Meinung, daß nur dann von einer 'Last Minute

---

572 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
573 Dadek, *Das Filmmedium*, S.211; siehe auch Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S.133 u. Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339.
574 Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.447; siehe auch Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.
575 Oliver Kreutzer in Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339.

Rescue' gesprochen werden kann, wenn *vor* dieser Rettung >in letzter Minute< in Parallelmontage von den bedrohten Figuren und ihren potentiellen Rettern erzählt wird (also von einem fristgebenden und dem entsprechenden fristgebundenen Prozeß). Außerdem bezeichnet er die "Last Minute Rescue" auch als einen "gebräuchlichen Typ" der "Parallelmontage"[576].

Reisz und Dadek teilen diese Meinung, sie bezeichnen die Anordnung als eine "technique of cross-cutting"[577] und eine "Methode des Wechselschnitts (switch-back, auch inter-cutting, cross-cut oder cut-back genannt)"[578].

Aus Beavers Definition des "last-minute rescue" geht dagegen nicht eindeutig hervor, ob dabei zwingend eine Parallelmontage gegeben ist:

> "A plotting-editing device [...] in which crosscutting is often used extensively to build dramatic tension before a hero's rescue. Crosscutting reveals the imminent fate of the victim and the simultaneous efforts of the rescuer to reach the victim in time. The rescue occurs at the last possible moment."[579]

Ähnlich unklar äußert sich in dieser Hinsicht Oliver Kreutzer in *Reclams Sachlexikon des Films*:

> "Der Begriff verweist auf ein bestimmtes Erzählmuster: Verfolgungsjagden und andere aktionsbetonte Standardsituationen kulminieren häufig, jedoch nicht immer, in einer Last Minute Rescue und entladen so ihr Spannungspotential. David Wark Griffith entwickelte in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts die -> Parallelmontage (Cross-Cutting): In *The Lonely Villa* (1909) z.B. verbarrikadiert sich ein junge Frau mit ihren Kindern im Schlafzimmer ihres Hauses, in das Einbrecher eingedrungen sind. Während diese die Tür aufzubrechen versuchen und die Eingeschlossenen um ihr Leben fürchten, kommt der Ehemann in höchster Eile zu Hilfe und kann seine Familie »in letzter Minute« retten. Griffith schneidet dabei abwechselnd und in beschleunigendem Rhythmus zwischen den gleichzeitig stattfindenden Handlungen hin und her, um sie schließlich zusammenzuführen und mit der Rettung die Spannung zum guten Ende hin aufzulösen."[580]

Allerdings schreibt Daniel Schlössler im selben Buch in seinem Artikel über die Parallelmontage: "Wiederum war es Griffith, der in diesem Kontext das Prinzip der -> Last Minute Rescue, einer Rettung in letzter Sekunde, perfektionierte." und erwähnt ebenfalls *The Lonely Villa* als Beispiel[581].

Hans J. Wulff meint: "Viele 'Rettungen-in-letzter-Minute'-Sequenzen sind als Alternationen

---

576 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.225.
577 Reisz, *The Technique of Film Editing*, S.26.
578 Dadek, *Das Filmmedium*, S.211.
579 Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S.207.
580 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.339.
581 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.

ausgeführt"[582] und Louis D. Giannetti schreibt über Griffith: "Many of his movies ended with a chase and last-minute rescue sequence. Most of them feature parallel editing"[583], woraus abzuleiten ist, daß eine Parallelmontage ihrer Auffassung nach keine wesentliche Eigenschaft dieser Anordnung ist.

Fest steht, daß die Erzählung von einer »Rettung in letzter Minute« im wörtlichen Sinn keine Parallelmontage impliziert, allein schon deshalb nicht, weil in jedem zur Narration tauglichen Medium davon erzählt werden kann, nicht nur in Filmen. Und auch die filmisch vermittelte Erzählung von einer Rettung in letzter Minute impliziert nicht unbedingt eine Parallelmontage: Wenn sich >Retter<, >Opfer< und >Täter< nahe genug beieinander befinden, etwa eine an Eisenbahngleise gefesselte Figur im letzten Moment befreit und vor dem Überfahrenwerden gerettet wird, dann kann dieser Vorgang auch in einer einzigen Einstellung gezeigt werden.

Eine Festschreibung der Parallelmontage als wesentliche Eigenschaft einer 'last-minute rescue' wirft außerdem das Problem auf, daß diese dann jeweils bereits in dem filmzeitlichen Moment enden würde, in dem die Parallelmontage endet und nicht erst, wenn die Rettung in letzter Minute tatsächlich erfolgt. Da jedoch für Rother "die typische Situation dieser Rettung in letzter Minute" in der alternierenden Konfrontation von "Bildern der Bedrohung einer hilflosen Person [...] mit [...] Bildern der herannahenden Retter"[584] besteht, ist es naheliegend, daß bei der letztendlichen Rettung selbst der beim Opfer angelangte Retter zusammen mit diesem, also in gemeinsamen Einstellungen und nicht mehr in Parallelmontage gezeigt wird.

Aus den bisher zitierten Äußerungen geht auch hervor, daß hinsichtlich der Frage keine Einigkeit bzw. Klarheit herrscht, ob nur dann von einer 'last-minute rescue' die Rede sein kann, wenn - alternierend oder nicht - von "von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[585] erzählt wird oder auch dann, wenn es sich beim 'Angreifer' gar nicht um eine Figur handelt (z.B. eine bewußtlose Figur auf einer Eisscholle auf einen Wasserfall zutreibt und eine andere Figur versucht, sie rechtzeitig zu erreichen), oder etwa wenn eine Figur sich vor einer herannahenden Gefahr - in letzter Minute - *selbst* rettet. Handelt es sich z.B. auch bei der von mir bereits genauer analysierten Sequenz in *Jurassic Park*[586] um eine 'last-minute rescue'? Dort klettern ('bedrohte') Figuren über einen Zaun, der - ohne daß sie zunächst davon wissen - demnächst von einer anderen

---

582 Wulff, *Darstellen und Mitteilen*, S.104.
583 Giannetti, *Understanding Movies*, S.139.
584 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
585 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
586 1:35-39, vg. S.253ff.

Figur (dem 'Angreifer'), die ihrerseits nicht weiß, daß sie diese Figuren damit in Lebensgefahr bringt, unter Strom gesetzt werden wird. Immerhin werden diese Vorgänge in Parallelmontage gezeigt, die gegen Ende der Sequenz auch beschleunigt wird[587]. Und schließlich >retten< sich zwei der bedrohten Figuren selbst, in dem sie - zufällig - schnell genug über den Zaun klettern, während die dritte Figur durch einen Stromschlag vom Zaun geworfen wird.

9.1 Zum Zusammenhang von Frist und 'Rettung in letzter Minute'

Die entscheidende Frage in Hinsicht auf das Thema dieser Arbeit ist allerdings die nach dem Zusammenhang von (dramaturgisch relevanter) diegetischer Frist und 'last-minute rescue'. M.a.W.: Impliziert die Erzählung von einer »Rettung in letzter Minute« die Erzählung von einer dramaturgisch relevanten Frist?

Ausgehend von Rothers Definition müßte die Antwort auf diese Frage »ja« lauten: "Die erzählerische Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[588] impliziert, daß der bedrohten Figur ein Schaden durch den Angreifer droht und der Retter diesen noch rechtzeitig zu verhindern versucht. Die Handlungen des Angreifers konstituieren einen fristgebenden Prozeß, diejenigen des Retters eine an diese Frist gebundene Zielverfolgung. Ebenso ergibt sich aus Bordwells Aussage "The conventional last-minute rescue is the most evident instance of how the classical film's climax often turns upon a deadline"[589], daß 'last-minute rescues' 'deadlines' implizieren.

Eine Erzählung von einer »Rettung in letzter Minute« *im schlichten Wortsinn* impliziert jedoch keineswegs die Erzählung von einer dramaturgisch relevanten Frist. - Schließlich kann die Rettung in letzter Minute für den Rezipienten auch überraschend in dem Sinn erfolgen, daß er erst im Moment der Rettung oder danach erfährt, daß sich die gerettete Figur überhaupt in Gefahr befand, daß ihr ein Schaden drohte.

Die Erzählung von einer »Rettung in letzter Minute« *im wortwörtlichen Sinn* impliziert lediglich die Erzählung von der Rettung und daß diese in letzter Minute erfolgt, nicht aber eine ihr vorausgehende Erzählung von der Bedrohung, vor der die bedrohte Figur dann gerettet wird und schon gar keine Erzählung von der herannahenden Bedrohung, der bedrohten Figur und dem Retter in Parallelmontage. Anders ausgedrückt impliziert die Erzählung von einer »Rettung in letzter Minute« im wortwörtlichen Sinn zwar auf der

---

587 Vgl. Abb. 49, S.259.
588 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
589 Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S.45.

diegetischen Ebene sehr wohl das Vorangehen einer entsprechenden Bedrohung, mithin einer Frist, doch dem Rezipienten muß von dieser nicht zwangsläufig vor der Rettung erzählt worden sein.

Im Sinne einer konsistenten Sprachverwendung schlage ich daher vor, den Ausdruck »Rettung in letzter Minute« bzw. »last-minute rescue« schlicht und einfach in ihrer wortwörtlichen Bedeutung zu verwenden, also auch dann von einer »Rettung in letzter Minute« zu sprechen, wenn diese für den Rezipienten überraschend erfolgt und zuvor nicht von der sich nähernden Bedrohung erzählt wurde.

Im Sinne dieser Auffassung wäre eine »Rettung in letzter Minute« dann einerseits eine von mehreren möglichen Auflösungsvarianten am Ende der Erzählung von einer Frist: Ein potentieller Schaden für eine bestimmte Figur wird für einen bestimmten, in der chronologischen Abfolge der Erzählung noch nicht erreichten diegetischen Zeitpunkt angekündigt, im weiteren wird vom (auch räumlichen oder bloß zeitlichen) Näherkommen der Gefahr erzählt und eventuell von Bemühungen, den Schaden doch noch rechtzeitig abzuwenden, schließlich erfolgt die Rettung »in letzter Minute« oder bereits früher oder sie mißlingt oder die Notwendigkeit einer Rettung erübrigt sich, da die Ankündigung des potentiellen Schadens durch die Erzählung widerrufen wird (z.B. der Lavastrom bereits vor den Toren der bedrohten Stadt verebbt) etc. Andererseits könnte die Rettung in letzter Minute aber auch ohne vorangehende Erzählung von einer Frist auftreten.

Zur näheren Beschreibung bzw. Bezeichnung jener *speziellen Varianten* von Rettungen in letzter Minute, die Rother und andere mit diesem Ausdruck bezeichnen, schlage ich dann die Verwendung der entsprechenden, von mir erarbeiteten Termini vor:

- Die 'alternierende Konfrontation' der "Bilder der Bedrohung einer hilflosen Person (auch einer hilflosen Gruppe), die von Gangstern umringt, doch noch in einem abgeschlossenen Raum vor ihnen geborgen sind, mit den [...] Bildern der herannahenden Retter"[590] ist im Sinne meiner Terminologie eine (filmisch vermittelte) »alternierende Erzählung von fristgebendem und fristgebundenem Prozeß«[591] (im Gegensatz zu einer ebenso möglichen *synchronen* Erzählung davon[592]).
- Zum Begriff der 'Rettung': Im Prinzip könnte der »fristgebundene Prozeß« generell auch als »Rettungsvorgang« bezeichnet werden, schließlich handelt es sich bei ihm um jenen Vorgang, der den einer Figur drohenden Schaden noch rechtzeitig abzuwenden könnte, die bedrohte Figur also - je nach Art des drohenden Schadens -

590 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
591 Vgl. S.207.

in irgendeiner Form >retten< könnte. Doch ich habe mich bei der Begriffswahl schließlich für die neutralere Variante »fristgebundener Prozeß« entschieden[593], da die Rede von einer »Rettung« in manchen Fällen von diegetischen Fristen doch sehr weit hergeholt wäre - man denke etwa an den Versuch eines Polizisten, einen flüchtigen Kriminellen noch zu fangen, bevor dieser in ein Auto steigen und entwischen kann. Aus der Perspektive des Polizisten (und des Empathie für ihn empfindenden Rezipienten) ginge es dann um die >Rettung seiner beruflich bedingten Interessen<, zweifellos jedoch hätte der Polizist einen »Schaden«, wenn ihm der Kriminelle entwischen würde.

- Den dramaturgischen Sinn bzw. vermutlichen Effekt einer Beschleunigung dieser Alternation ("in immer kürzer werdenden Abständen montierte Bilder"[594]) habe ich ebenfalls - im Rahmen einer dramaturgischen Reflexion des Rhythmus dieser Alternation[595] - bereits erörtert[596].
- "Die erzählerische Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[597] ist eine bestimmte Variante der Ausformung einer diegetischen Frist, bei der Retter und Opfer nicht identisch sind, sich also die erzähltechnische Möglichkeit einer Alternation zwischen diesen drei >Parteien< ergibt.[598]
- Und die dann erfolgende 'Rettung in letzter Minute' schließlich ist im Sinne meiner Terminologie die »gerade noch rechtzeitige Verhinderung einer Aktualisierung des potentiellen Schadens« oder die »Abwendung eines drohenden Schadens im letztmöglichen Moment« als eine von mehreren möglichen Varianten der Auflösung der Erzählung von einer Frist.
- Doch die 'alternierende Konfrontation' der "Bilder der Bedrohung einer hilflosen Person [...] mit den in immer kürzer werdenden Abständen montierten Bildern der herannahenden Retter" bzw. "die erzählerische Konfrontation von einer bedrohten Figur, ihren Angreifern und den Rettern"[599] könnte auch anders ausgehen, steht also in keinem zwingenden Zusammenhang mit dieser Auflösungsvariante. Und: Die vom Autor gewählte Auflösung ändert nichts an der zuvor gegebenen dramaturgischen Wertigkeit der Frist. - Egal ob die >Rettung< dann schließlich in >letzter Minute<, früher oder gar nicht erfolgt: die davor erfolgende Erzählung von der sich nähernden

---

592 Vgl. S.198.
593 Vgl. S.180.
594 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
595 Vgl. S.216.
596 Vgl. S.222.
597 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.
598 Vgl. S.208.
599 Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.186.

Bedrohung und den unternommenen Rettungsanstrengungen wird dem Rezipienten jeweils den gleichen Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung (»Wird sich das noch ausgehen?«, »Hoffentlich geht sich das noch aus!« etc.) geben. Es kann höchstens eine dramaturgische Motivation geben, die Erzählung von einer Frist knapp und >gut< ausgehen zu lassen:

Dramaturgischer Sinn des Abschlusses der Erzählung von einer Frist mit einer >Rettung in letzter Minute<

Welche dramaturgischen Gründe sprechen dafür, bei der Erzählung von einer Frist die Verhinderung einer Aktualisierung des potentiellen Schadens bis zum letztmöglichen Moment hinauszuzögern, diese aber schließlich doch gerade noch rechtzeitig gelingen zu lassen?

Diese Abschlußvariante der Erzählung von einer Frist ist das Produkt zweier einander widersprechender dramaturgischer Forderungen:

Einerseits sollen dem Rezipienten im Verlauf der Erzählung von der Frist die Chancen einer (doch noch rechtzeitigen) Verhinderung des drohenden Schadens gering erscheinen, er also den Eindruck haben, daß eine Aktualisierung des potentiellen Schadens für die bedrohte Figur eher nicht mehr verhindert werden kann. Die durch die Frist für die betroffene Figur insgesamt gegebene Gefahr, also die Wahrscheinlichkeit eines Eintretens des Schadens, soll ihm groß erscheinen, da mit dieser vermutlich sein Interesse an dem Zusammenhang steigt, jedenfalls aber der Anlaß, um die betroffene Figur zu fürchten bzw. für sie zu hoffen. Die Gefahr soll der betroffenen Figur möglichst nahe kommen, um dem Empathie für sie empfindenden Rezipienten möglichst viel Angst um sie zu machen bzw. ihn zu möglichst intensiver Hoffnung für sie zu veranlassen. - "it seems likely that suspense increases because the pattern of development brings the harmful outcome event progressively closer."[600] Bei einem nicht knappen >guten< Ausgang, wenn der drohende Schaden bereits lange bevor er eintreten würde abgewendet werden kann, würde also die Erzählung gerade um einen Abschnitt verkürzt, der reichlichen Anlaß zur Produktion von Spannung böte. Die Wahrscheinlichkeit des Eintretens des drohenden Schadens darf allerdings nicht so hoch sein, daß der Rezipient *überzeugt* davon ist, daß der Schaden eintreten wird.[601] Die Ergebnisse der Studie "Factors Involved in Generating Suspense" von Comisky und Bryant liefern sogar einen

600 De Wied, "The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense", S.113.
601 Vgl. S.102ff.

empirischen Beleg für diese Annahme.[602]

Andererseits soll die Sache dann für die bedrohte Figur schließlich doch noch gut ausgehen, um die ggf. vom Rezipienten für die Figur empfundene empathische Spannung durch ein empathisches Glücksgefühl lösen zu können. - Wenn der Rezipient zuvor Angst hatte, daß die Figur den angedrohten Schaden erleiden könnte bzw. hoffte, daß dies nicht geschehen möge, dann wird er sich auch für sie freuen, wenn sie doch noch heil davongekommen ist. Und diese Freude wird vermutlich umso intensiver sein, je intensiver zuvor Angst bzw. Hoffnung waren. -

> "Die Bedeutung, die der wirksamen Affektauslösung im Kontext populärer Filmrezeption zukommt, ist evident. Massenhaft gesucht werden Entspannungs- und Befriedigungseffekte. Hierfür ist der wirksame Aufbau und »Kurzschluß« »wechselseitig entgegengesetzter Gefühlsreihen«, wie Wygotski[603] das nannte, unerläßlich. [...] Wirkungsvolle Lösungen des Aufbaus von Anspannungs-Entspannungs-Zyklen schlagen sich bald in Stereotypen nieder. Die Popularität von stereotypen Handlungselementen, wie den verschiedenen Varianten von ‚Verfolgungsjagden', ‚Rettungen in letzter Sekunde' usw. erklärt sich aus dieser Perspektive."[604]

Ein möglichst knapper, aber eben doch noch >guter< Ausgang der Sache ist die im Sinne dieser dramaturgischen Forderungen beste Auflösungsvariante: Einerseits soll die Gefahr der bedrohten Figur möglichst nahe kommen, um das Interesse an der Situation und vor allem die ggf. empfundene Empathie für die Figur so weit wie möglich zu steigern, andererseits soll die Gefahr dann aber doch noch abgewendet werden, um ein empathisches Glücksgefühl zu ermöglichen.

Darüberhinaus bleibt die Situation bei einem knappen Ausgang bis zuletzt interessant. Ein nicht knapper, sondern deutlicher >guter< oder >schlechter< Ausgang würde also in vielen Fällen auch das Spannungspotential des vorangehenden Abschnitts der Erzählung von der Frist beeinträchtigen, da der Ausgang oft wohl bereits früher absehbar wäre. - Wenn der fliehende Held lange und nicht erst knapp vor einem übermächtigen Feind einen schützenden Raum erreicht, dann wäre dieser deutliche >gute< Ausgang der Situation typischerweise bereits früher absehbar. Bei einem knappen Ausgang kann der Rezipient bis zuletzt keine Gewißheit bezüglich des Ausgangs erlangen, seine Ob-Hypothesen bleiben bis zuletzt Hypothesen und können nicht zu Überzeugungen werden, die seine Ob-Spannung bereits vorab lösen könnten.[605] Dieser Zusammenhang ist zwar

---

602 Vgl. S.106 meiner Arbeit.

603 Schweinitz verweist hier auf Wygotski, *Psychologie der Kunst*, S.248.

604 Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.652f.

605 Diese Anforderung, die Ungewißheit des Ausgangs möglichst bis zuletzt aufrecht zu erhalten, wird zum Ende der Frist hin für den Autor immer schwieriger, da eine fortgesetzte Erzählung vom fristgebenden und fristgebundenen Prozesses zum Ausgang hin tendenziell immer

auch bei einem knapp >schlechten< Ausgang gegeben, wenn also eine Abwendung des drohenden Schadens letztlich knapp *nicht* gelingt, doch gegen einen >schlechten< Ausgang sprechen die vorhin bereits genannten Gründe.

Gefahr des Evidentwerdens des dramaturgischen Schemas durch ...

... Unwahrscheinlichkeit

Je knapper allerdings die Sache gerade noch >gut< ausgeht, je knapper vor dessen drohendem Eintreten der Schaden noch abgewendet werden kann, umso unglaubwürdiger wird die Auflösung aber auch. Es ist ganz einfach unwahrscheinlich, daß die >Rettung< genau im letzten Moment bevor es zu spät wäre, eintritt. Es entsteht die dramaturgische Gefahr, daß der Rezipient von der sukzessiven Konstruktion der Diegese abgelenkt und auf die erzählende Instanz aufmerksam wird, auf die Intention des Autors, ihm, dem Rezipienten, größtmögliche Affekte durch knappestmögliche Rettungen zu verschaffen. Dieser Aspekt wird vor allem durch sein wiederholtes Auftreten zu einem dramaturgischen Problem - ist es schon unwahrscheinlich, daß die >Rettung< *einmal* gerade noch rechtzeitig gelingt, so wird es besonders unwahrscheinlich und damit auffällig, daß fristgebundene Situationen *immer wieder* so enden. Dies gilt besonders für eine einzelne, aber auch für das gesamte Ensemble an Erzählungen, mit dem ein Rezipient im Verlauf seines Lebens konfrontiert wird: Je häufiger er diese Auflösungsvariante rezipiert, umso unwahrscheinlicher wird sie ihm erscheinen, umso größer mithin die Gefahr, daß sie ihm als dramaturgisches Muster oder Schema bewußt wird, er dadurch von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese abgelenkt und auf die erzählende Instanz, auf die Gemachtheit der Erzählung aufmerksam wird.

Beispiele für (besonders) unwahrscheinlich knappe Rettungen im letzten Moment wären etwa erfolgreiche Entschärfungen von Zeitbomben unmittelbar vor deren drohender Detonation:

---

exaktere Hypothesenbildungen hinsichtlich des Ausgangs ermöglicht - vgl. S.219.

ABB. 52: OPERATION NOAH, 1:29: BUCHSTÄBLICH IN LETZTER SEKUNDE KANN DER ZEITZÜNDER EINER BOMBE GESTOPPT WERDEN.

In diesem Film findet sich noch ein weiteres Beispiel für eine unwahrscheinlich knappe Rettungen im letzten Moment:

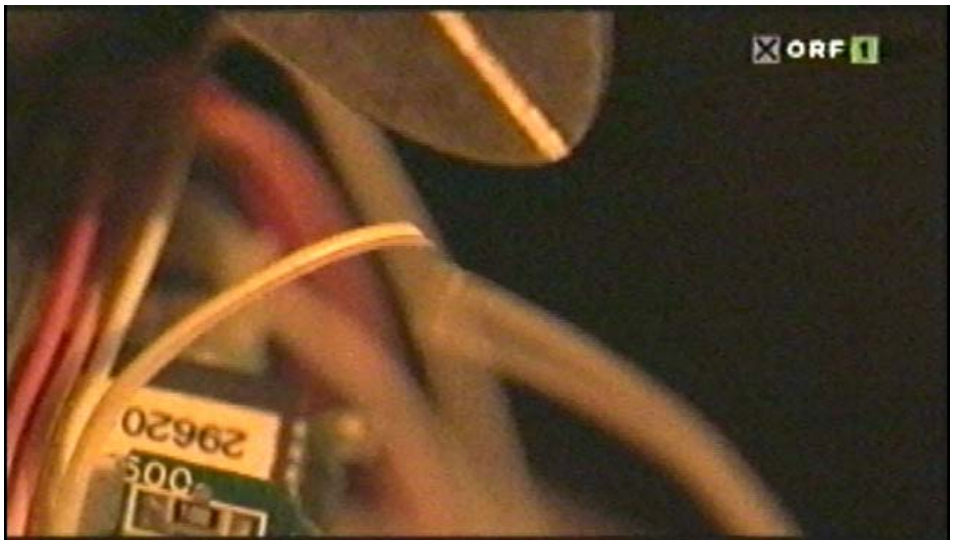

ABB. 53: *OPERATION NOAH*, 1:31: DAS RICHTIGE KABEL AM ZÜNDER DER BOMBE WIRD JUST IN DEM MOMENT DURCHTRENNT, BEVOR ...

ABB. 54: *OPERATION NOAH*, 1:31 (NÄCHSTER KADER!): ... DER ATTENTÄTER DIE LETZTE ZIFFER ("1") DES DIE BOMBE PER HANDY AUSLÖSENDEN CODES EINTIPPT.

Der Zufall ist hier besonders deutlich im Spiel, da die Bombenentschärfer sich an einem vom Attentäter weit entfernten Ort befinden und gar nicht wissen, wann der >Countdown< abläuft, sondern den richtigen Draht »rein zufällig« gerade noch rechtzeitig durchtrennen.

In *Star Trek VI* brechen Kirk und McCoy aus einer Strafkolonie aus. Damit ihre Flucht vollständig gelingt, müsse sie aber rechtzeitig bevor sie erfrieren von dem Asteroiden, auf dem sich die Strafkolonie befindet, weggebeamt werden. In mehreren Szenenwechseln wird immer wieder abwechselnd von den Fluchtbemühungen erzählt (1:08-12, 1:12f) und vom Versuch der Enterprise, möglichst rasch in Beamreichweite zu kommen (1:12, 1:13-15). Nachdem sich die Narration dann einige Filmminuten lang ausschließlich auf das Geschehen auf dem Asteroiden konzentriert (1:15-18), werden Kirk und McCoy just in dem Moment auf die Enterprise gebeamt, in dem man sie töten wollte (1:18).

Und gegen Ende dieses Films findet sich ein besonders augenfälliges Beispiel für eine unwahrscheinliche Rettung im letztmöglichen Moment:

ABB. 55: *STAR TREK VI*, 1:37: KIRK VEREITELT EIN ATTENTAT AUF DEN PRÄSIDENTEN EINER WICHTIGEN FRIEDENSKONFERENZ DURCH KÖRPEREINSATZ IM LETZTEN MOMENT UND IST DABEI SCHNELLER ALS DAS LICHT: OBWOHL DER LASERSTRAHL BEREITS UNTERWEGS IST, KANN KIRK DAS POTENTIELLE OPFER NOCH RECHTZEITIG ZU BODEN WERFEN.

Dieses Beispiel scheint mir bereits die Frage nach einer möglichen Parodie aufzuwerfen. - Die Rettung erfolgt so knapp, daß es >schon komisch ist<, aber ist diese Komik intendiert oder nicht, handelt es sich um eine freiwillige oder unfreiwillige Parodie einer Rettung im letztmöglichen Moment. Dazu ein weiteres Beispiel aus der Serie der *Star Trek*-Kinofilme: Am Beginn von *Star Trek V* klettert Kirk zum "Ausspannen" ohne irgendeine Sicherung eine senkrechte Felswand empor und befindet sich bereits in einer Höhe "ungefähr 300 Metern", als Spock mithilfe von Düsenstiefeln zu ihm stößt. Während des nun folgenden Gesprächs stürzt Kirk ab, Spock fliegt ihm hinterher und kann ihn ca. 1 Meter vor dem Boden noch auffangen (0:10). Der von vorneherein komisch angelegten Szene - McCoy, Kirk von unten aus mit einem Feldstecher beobachtend, schimpft vor sich hin (0:08), Spock diskutiert mit Kirk über den "Risikofaktor" von dessen Verhalten (0:09) - scheint mir die Komik dieser völlig unwahrscheinlichen Rettung im letzten Moment zu entsprechen.

ABB. 56: *STAR TREK V*, 0:10: PARODIE EINER RETTUNG IM LETZTEN MOMENT? SPOCK FÄNGT KIRK NACH EINEM 300 METER TIEFEN FALL UNMITTELBAR BEVOR ER AUFGESCHLAGEN WÄRE.

Dieser komische Kontext fehlt in dem Beispiel am Ende von *Star Trek VI*. Ein Beispiel für eine wohl eindeutige Parodie einer Rettung im letzter Minute, das die Kontextabhängigkeit des parodistischen Effekts verdeutlicht, findet sich in *James Bond 007: Goldfinger*: Der Zeitzünder einer Bond und die Goldreserven der USA bedrohenden Bombe kann gerade noch rechtzeitig gestoppt werden, und zwar just in dem Moment, in dem der Countdown des Zeitzünders bei Bonds Dienstnummer angelangt ist:

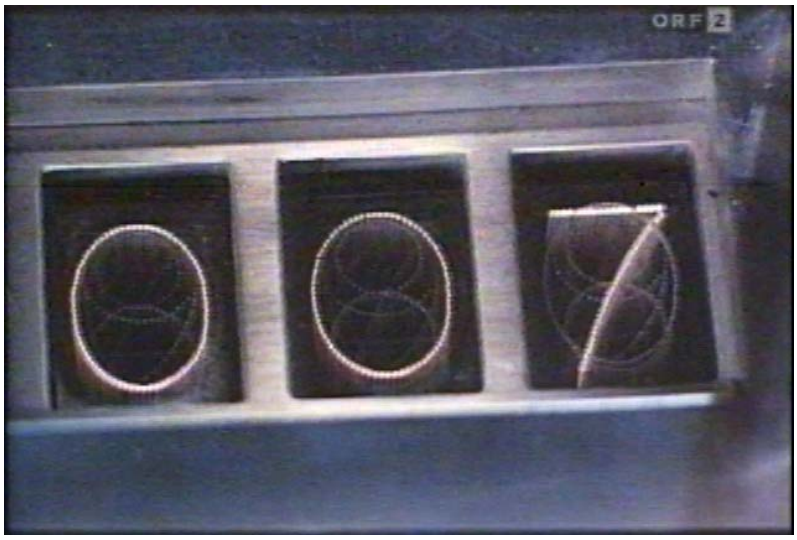

ABB. 57: *JAMES BOND 007: GOLDFINGER*, 1:40: PARODIE EINER RETTUNG IM LETZTEN MOMENT: JUST ALS DER COUNTDOWN DER BOMBE BEI BONDS DIENSTNUMMER ANGELANGT IST, KANN ER GESTOPPT WERDEN.

Hier wurde der verfremdende, also den Rezipienten von der kontinuierlichen Konstruktion der Diegese ablenkende Effekt der Unwahrscheinlichkeit einer Rettung in letzter Minute mit dem offensichtlich Ziel der Verursachung eines komischen Effekts sogar noch verstärkt - ist es schon unwahrscheinlich, daß der Countdown so knapp vor seinem Ende gestoppt werden kann, so ist es besonders unwahrscheinlich, daß er genau dann

gestoppt werden kann, als er Bonds Dienstnummer zeigt - irr*witzig* unwahrscheinlich. Durch den Kontext von Bonds Dienstnummer wird die Parodie der Rettung in letzter Minute hier deutlich erkennbar.

... Simplizität

Ein weiterer Grund für die leichte Durchschaubarkeit der dramaturgischen Formel »die Erzählung von einer Frist muß knapp aber gut ausgehen« scheint mir deren Einfachheit zu sein.

... Stereotypie

Der - neben der Unwahrscheinlichkeit eines »knappen, aber guten Ausgangs« und der Einfachheit dieser Formel - dritte auslösende Faktor hinsichtlich der Gefahr, daß dem Rezipienten diese Auflösungsvariante als dramaturgisches Schema bewußt werden könnte, ist der rein quantitative Aspekt ihres wiederholten Auftretens: Je öfter die Erzählung von einem durch eine Frist bedrohten Protagonisten knapp >gut< endet, umso vorhersehbarer wird, daß es auch beim nächsten Mal wieder so sein wird, umso durchschaubarer wird auch für den >gewöhnlichen< Rezipienten (und nicht nur den analysierend und vergleichend vorgehenden Filmwissenschaftler), daß es sich bei dieser Auflösungsvariante um eine "gängige"[611] handelt, um einen "dramaturgischen Standard"[612], ein "standardisiertes"[613] bzw. "stereotypes Handlungselement"[614], einen "bewährten Story-Typ"[615].

Diese Problem betrifft allerdings auch jedes andere dramaturgische Muster oder Schema, ja überhaupt jedes Handlungselement und damit auch diegetische Fristen als solches. Tans Behauptung "The role [...] of deadlines, as in suspense scenes, is rarely, if ever, felt to be the result of intentional construction."[616] scheint mir gewagt, die Gefahr, daß auch Fristen zu "worn literary clichés"[617], zu einem "dramatic device [...] a bit frayed at the

606 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.
607 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.23.
608 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.235.
609 Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.653.
610 Dadek, *Das Filmmedium*, S.116.
611 Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S.435.
612 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.23.
613 Juhnke, *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm*, S.235.
614 Schweinitz, "Stereotypen der populären Filmkultur", S.653.
615 Dadek, *Das Filmmedium*, S.116.
616 Tan, "Film-Induced Affect as a Witness Emotion", S.14.
617 Sánchez, "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*", S.311.

edges"[618] werden, durchaus gegeben.

618 Froug, *Screenwriting Tricks of the Trade*, S.103.

10. Analyse: Diegetische Fristen in *Independence Day*

Abschließend führe ich eine vollständige Analyse eines kommerziell erfolgreichen Spielfilms auf seinen Gehalt an diegetischen Fristen hin durch. Die Lektüre der Analyse setzt die Kenntnis der Handlung des Films voraus[619].

10.1 Vorbemerkungen

Für die Analyse ausgewählt wurde der 1996 produzierte und uraufgeführte Spielfilm *Independence Day*, der am 4.10.2002 in der von Chuck Kahn veröffentlichten Statistik *WorldwideBoxOffice (in millions of U.S. dollars)* mit einem weltweiten Einspielergebnis von 811,2 Millionen US$ Platz 6 belegte. Diese Werte stimmen mit der im Rahmen der *Internet Movie Database* veröffentlichten Statistik "The Top Grossing Movies of All Time at the Worldwide Box Office" überein.

Vorrangiges Ziel der Analyse war es, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie dominant dramaturgisch relevante diegetische Fristen in diesem Film mutmaßlich sind, genauer: wieviel Prozent der Filmzeit vermutlich durch dieses Element geprägt sind.

Wie bereits festgestellt[620] ist eine dramaturgisch relevante diegetische Frist letztlich nur dann gegeben, wenn ein - notwendigerweise konkreter und individueller - Rezipient fristspezifische Spannung empfindet, die im Fall von Ob-Spannung etwa durch die Fragen »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« oder »Kann der drohende Schaden noch rechtzeitig verhindert werden?« beschreibbar wäre. Gewißheit über den tatsächlichen (quantitativen) Gehalt dieses Films oder irgendeiner anderen Erzählung an dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen könnte daher - wenn überhaupt - nur eine empirische Studie bringen. Eine Werkanalyse, wie ich sie hier durchführe, erlaubt lediglich die Beschreibung entsprechender Spannungs*potentiale*, mithin lediglich die Formulierung von Vermutungen hinsichtlich der tatsächlichen Dominanz dieses dramaturgischen Elements. Genauer gesagt habe ich also untersucht, in welchen Abschnitten des Films jeweils fristgebende Prozesse oder andere Arten der Erinnerung an den durch eine Frist drohenden Schaden und/oder fristgebundene Prozesse und/oder die potentiellen Opfer einer Frist im Mittelpunkt der Handlung stehen, in welchen Abschnitten des Films der Rezipient also Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung erhält.

In einigen Fällen war eine eindeutige Klassifizierung schwierig - zum einen, weil die

---

619 Siehe das im Anschluß an die Analyse abgedruckte Handlungsprotokoll des Films.

620 Vgl. S.50.

betreffenden Abschnitte der Erzählung - je nach Vorinformation und Verständnis des Rezipienten - unterschiedliche dramaturgische Wertigkeiten erhalten können, zum anderen, weil die Frage ob das jeweilige Element, etwa eine bestimmte Art des Verweises auf den fristgebenden Prozeß, tatsächlich »im Mittelpunkt der Handlung« steht, nicht eindeutig zu beantworten war. Auf derartige Problemfälle gehe ich in der Erläuterung der Analyse näher ein.

In der quantitativen Auswertung wurde - neben der Frage, ob im betreffenden Abschnitt eine Frist im Mittelpunkt der Handlung steht - ggf. auch noch ausgewertet, ob es sich dabei um eine Wissensvorsprungsfrist oder eine >normalen<, also keine Wissensvorsprungsfrist handelt und ob es sich um eine deutliche oder bloß undeutlich vorliegende Frist handelt. Entsprechend der Vermutung, daß das Ausmaß des potentiellen Schadens ein wesentlicher Faktor hinsichtlich der Wirkung einer Frist sein dürfte[621], wurde auch noch bestimmt, ob die jeweilige Frist für eine (oder mehrere) Figur(en) lebensbedrohlich ist oder nicht. In der Zusammenfassung am Ende der Analyse habe ich diese Ergebnisse auch grafisch darzustellen versucht. In meinen Erläuterungen habe ich außerdem auch noch einige andere Bestimmung des jeweiligen Fristtyps entsprechend der von mir in dieser Arbeit entwickelten Terminologie vorgenommen.

Um ein einigermaßen exaktes Gesamtergebnis zu erhalten, wurde die Auswertung sekundengenau durchgeführt. Ich habe also auf die Filmsekunde genau zu bestimmen versucht, wann jeweils fristgebende Prozesse oder andere Arten der Erinnerung an den durch eine Frist drohenden Schaden und/oder fristgebundene Prozesse und/oder die potentiellen Opfer einer Frist im Mittelpunkt der Handlung stehen. Dabei stellten sich auch Probleme wie das folgende: Am Ende einer Szene verlangt General Grey den Verteidigungsminister am Telefon zu sprechen (0:04). Die darauffolgende Einstellung zeigt einen Mann, der ein läutendes Telefon abhebt. Erst als sich herausstellt, daß am anderen Ende eine Frau ist, also ca. fünf Sekunden nach Beginn der Einstellung, wird evident, daß es sich bei dem Mann wohl nicht um den Verteidigungsminister handelt, wenigstens muß es sich um ein anderes Telefongespräch handeln als das zuvor thematisierte. Die fraglichen fünf Sekunden wurden, da ein Erstrezipient während dieser Zeit noch Grund für die Annahme hat, daß es sich um den Verteidigungsminister handelt und es weiterhin um das sich der Erde nähernde Raumschiff geht, noch als Thematisierung des fristgebenden Prozesses »Annäherung der Außerirdischen« klassifiziert.

621 Vgl. S.98f.

10.2 Analyse

0:01-25: Je nach Vorwissen und individueller Einschätzung des Rezipienten sind mehrere unterschiedliche dramaturgische Ausprägungen der Erzählung von der Annäherung der Außerirdischen denkbar:

- Hat der Rezipient einen der Trailer zu diesem Film[622] oder auch nur das Cover der deutschsprachigen VHS-Ausgabe des Films (vgl. Abb. 58) gesehen, dann dürfte ihm aufgrund dieser »direkten Vorausdeutungen auf den potentiellen Schaden«[623] klar sein, daß die Außerirdischen, die sich hier der Erde erst nähern, irgendwann angreifen werden. Eine denkbare dramaturgische Ausprägung dieses Zusammenhangs wäre, daß der Rezipient zwar weiß, daß die Außerirdischen die Menschen irgendwann angreifen werden, aber er ist sich nicht im Klaren darüber, wann dies geschehen wird und ob etwa vorher noch von Verhandlungen, Ultimaten etc. erzählt wird. In diesem Fall wäre die Erzählung von der Annäherung der Außerirdischen an die Erde wohl am ehesten als »undeutliche lebensbedrohliche Wissensvorsprungsfrist« zu klassifizieren - im Gegensatz zu den bedrohten Figuren weiß der Rezipient bereits jetzt, daß die Außerirdischen die Menschen irgendwann angreifen werden, doch der Umfang dieser Frist ist unklar.

622 Vgl. *Independence Day [Trailer]*. Internet: http://us.imdb.com/Trailers?0116629 oder die verschiedenen Trailer und Teaser auf der *Special Edition* des Films auf DVD.

623 Vgl. S.169.

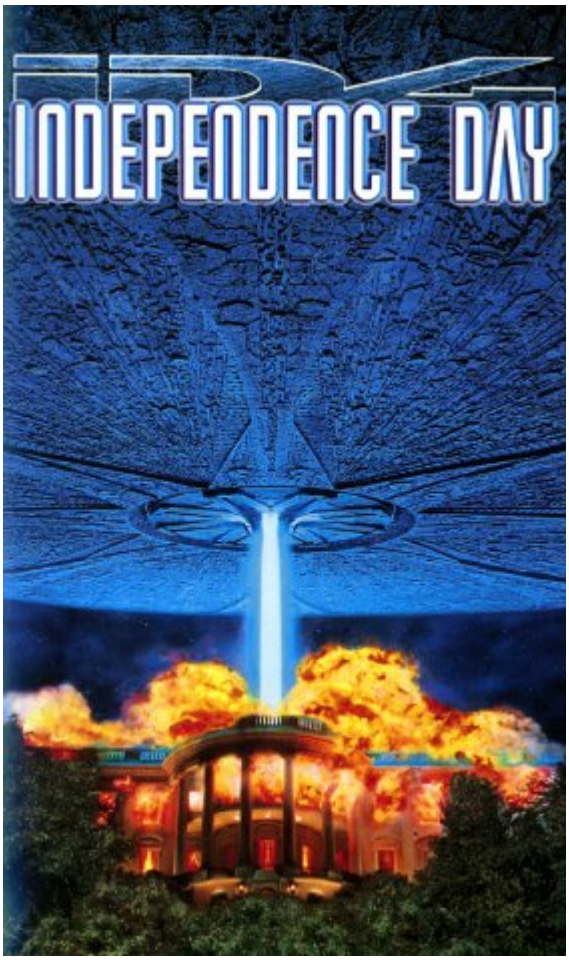

ABB. 58: *INDEPENDENCE DAY*, COVER DER DEUTSCHSPRACHIGEN VHS-AUSGABE DES FILMS (AUSSCHNITT).

- Eine weitere denkbare Ausprägung bestünde darin, daß der Rezipient Annahmen entsprechend dem tatsächlichen Verlauf der Erzählung hegt: die Außerirdischen kommen und werden *ohne jede Vorwarnung* angreifen. Zu dieser Annahme erhalten etwa Rezipienten, die bereits einen der "Teaser" zum Film[624] rezipiert haben, Anlaß: 2 von insgesamt 3 auf der deutschen DVD-Ausgabe des Films präsentierten Teasern sind durch die jeweils über den Teaser verteilten Texteinblendungen "ON JULY 2ND ..." - "THEY ARRIVE" - "ON JULY 3RD..." - "THEY ATTACK" - "JULY 4TH IS ..." - "INDEPENDENCE DAY" - "THE DAY WE FIGHT BACK" strukturiert. Eine Annahme dieses Handlungsverlaufs hat zur Folge, daß der Annäherungsvorgang der Außerirdischen als fristgebender Prozeß aufgefaßt wird, die Anordnung insgesamt den dramaturgischen Charakter einer lebensbedrohlichen Wissensvorsprungsfrist hat: Im Gegensatz zu den noch nichts ahnenden bzw. über die Absichten der Außerirdischen herumrätselnden Menschen weiß der Rezipienten bereits, daß sie angegriffen werden. - Wenn die Außerirdischen die Erde erreicht haben, werden sie angreifen (=ist die Frist abgelaufen). Dementsprechend ergäbe sich bei dieser

Ausprägung vor allem Anlaß zur Frage, wann die Menschen dies begreifen werden bzw. ob sie es noch rechtzeitig für irgendwelche Schutzmaßnahmen begreifen werden.

- Verfügt der Rezipient jedoch über keinerlei Vorinformationen, dann hat die Erzählung von der Annäherung der Außerirdischen eher den dramaturgischen Charakter einer >bloßen< Ankündigung: »In welcher Absicht kommen sie? Was werden sie tun, wenn sie angekommen sind?«. In diesem Fall wäre der Rezipient also unwissend wie die Figuren im Film. Der Rezipient hätte dann allenfalls Anlaß für die Vermutung, daß sich die Außerirdischen der Erde in feindlicher Absicht nähern. Es wäre also unklar, ob am Ende der durch den Annäherungsvorgang konstituierten >Frist< überhaupt ein Schaden eintreten würde, mithin unklar, ob überhaupt eine Frist gegeben ist.

Da für die quantitative Auswertung eine eindeutige dramaturgische Zuordnung der entsprechenden Abschnitte vorzunehmen war und mir die ersten beiden der zuvor beschriebenen Rezeptionsvarianten als die wahrscheinlicheren erscheinen, habe ich - quasi als Kompromiß - die Erzählung von der Annäherung der Außerirdischen bis zu David Levinsons (Jeff Goldblum) Erkenntnis, daß das ominöse Signal der Außerirdischen der Koordination ihres Angriffs dient (0:25) als »*undeutliche* lebensbedrohliche Wissensvorsprungsfrist« klassifiziert. Unter diese Klassifizierung fallen sämtliche Abschnitte, in denen entweder hauptsächlich von der Annäherung der Außerirdischen, also vom fristgebenden Prozeß, erzählt wird (z.B. 0:01f - die Raumschiffe fliegen auf die Erde zu) oder Auswirkungen derselben im Mittelpunkt stehen (z.B. 0:02f: im S.E.T.I. wird das Signal der Außerirdischen registriert, 0:03f: im Pentagon wird über die Annäherung der UFOs gesprochen). Bezogen sich die Handlungen der von dieser undeutlichen Wissensvorsprungsfrist bedrohten Figuren dagegen in keiner Weise auf den fristgebenden Prozeß oder seine Auswirkungen, dann galt wurde der betreffende Abschnitt nicht als durch diese Frist geprägt ausgewiesen. Dies gilt z.B. für Steves Morgenroutine, die für 25 Filmsekunden von den außergewöhnlichen Vorgängen unberührt bleibt (0:23).

Einen Grenzfall stellen hier etwa die Störungen im TV-Empfang am Fernseher im Weißen Haus dar (0:05): Stehen hier eher die Aussagen der im TV auftretenden Personen im Mittelpunkt oder die Empfangsstörungen, die vom Rezipienten vermutlich mühelos auf das riesige Raumschiff zurückgeführt werden können, das sich im Anflug befindet?

---

624 Vgl. die *Special Edition* des Films auf DVD.

ABB. 59: *INDEPENDENCE DAY*, 0:05: VERWEIS AUF DEN FRISTGEBENDEN PROZEß: DIE SICH DER ERDE NÄHERNDEN RAUMSCHIFFE DER AUßERIRDISCHEN STÖREN DEN IRDISCHEN TV-EMPFANG.

Da die Ankunft des Raumschiffs wohl eindeutig als wesentlich wichtiger für die erzählte Welt eingestuft werden kann als die im TV getätigten Aussagen, habe ich auch diese - sehr indirekte - Thematisierung des fristgebenden Prozesses in die quantitative Auswertung aufgenommen.

0:15: Lebensbedrohliche Frist: Ein AWACS befindet sich in der Nähe eines die Erde anfliegenden UFOs und versucht ihm noch rechtzeitig auszuweichen.

0:23f: Bestehen die Reaktionen der Bevölkerung auf die Ankunft der UFOs in großräumiger Flucht (und nicht bloß ungläubigem Stauen, z.B. 0:21f), wie dies etwa auf Steves (Will Smith) Nachbarn zutrifft, so wurde die entsprechende Sequenz nicht als »undeutliche lebensbedrohliche *Wissensvorsprungs*frist« klassifiziert, sondern als »undeutliche lebensbedrohliche Frist«, da hier erkennbar eine an diese Frist gebundene Zielverfolgung vorliegt.

0:25-44: David erklärt seinem Kollegen Marty (Harvey Fierstein) und damit auch den Rezipienten, daß das ominöse Signal seiner Ansicht nach der Koordination eines Angriffs diene und "ein Countdown" sei: "In ungefähr sechs Stunden wird das Signal verschwinden und der Countdown ist vorbei", Marty: "Und dann - was?", David: "Schachmatt" (0:25f). Obwohl denkbar ist, daß David sich irrt, scheint mir die Erzählung selbst einem völlig uninformierten Erstrezipienten mehrfachen Anlaß dafür zu geben, seiner Annahme Glauben zu schenken: Er kann eine überzeugende Interpretation des Signals liefern und es wird von keiner ähnlich fundierten »Gegenthese« erzählt. Es tritt keine andere Figur auf, die, ebenfalls auf der Grundlage konkreter Daten, eine positive Interpretation des Tuns der Außerirdischen vornimmt. Darüberhinaus scheint mir die Gewißheit bezüglich der Richtigkeit von Davids Interpretation mit jeder Minute zu steigen, die der Film in der Folge der Erzählung von Davids Versuch widmet, den Präsidenten (Bill Pullman) zu

warnen. Ich habe daher sämtliche Thematisierungen des Tuns der Außerirdischen ab diesem Punkt in der Erzählung (0:25) als deutliche Thematisierung eines fristgebenden Prozesses interpretiert. Da jedoch auch nach diesem Punkt von - im Sinne dieses fristgebenden Prozesses - sinnvollen wie sinnlosen fristgebundenen Zielverfolgungen erzählt wird, wurden Thematisierungen der Annäherung der Außerirdischen in der quantitativen Auswertung als »lebensbedrohliche *Wissensvorsprungs*frist« ausgewiesen und nur Erzählungen von im Sinne dieses Prozesses sinnvollen fristgebundenen Zielverfolgungen als »lebensbedrohliche Frist«.
Bei 0:39 erklärt David dem Präsidenten, warum er meint, daß die Außerirdischen einen Angriff planen und zeigt ihm dabei sein Notebook, auf dem ein Countdown angezeigt wird, der bei 27 Minuten steht[625]. Vorausgesetzt, der Rezipient hält Davids Einschätzung und Berechnungen für zutreffend, erhält er hier also eine »explizite Zeitangabe« über den noch verbleibenden Umfang der Frist. Durch den Abschuß der Helikopter, die an eines der Raumschiffe herangeflogen sind (0:40), erfährt Davids Behauptung, daß die Außerirdischen in feindlicher Absicht kommen, bestätigt, mithin, daß ein lebensbedrohlicher fristgebender Prozeß am Laufen ist.

0:44-47: Bei 0:44 ist schließlich zu sehen, daß der Countdown auf Davids Notebook endet[626]. Doch damit endet der lebensbedrohliche fristgebende Prozeß für viele Figuren noch nicht, sondern verschärft sich bloß: Die Außerirdischen beginnen ihren Angriff und beschießen von ihren Raumschiffen jeweils nur mithilfe eines einzigen riesigen Geschützes pro Raumschiff die darunter liegenden Städte, wodurch eine Art Flammenmeer entsteht, daß sich mit hoher Geschwindigkeit ausbreitet und durch die Straßen wälzt. Die Menschen versuchen davor zu fliehen (0:44-47), ebenso der Präsident und seine Begleiter in der Air Force One. Einerseits ist hier oft absehbar, daß die betroffenen Figuren keine Chance zum Erreichen des fristgebundenen Ziels haben, sodaß sich die Frage stellt, ob die entsprechenden Abschnitte der Erzählung nicht eher als »bloße Ankündigungen« und nur jene Sequenzen als »dramaturgisch relevante Fristen« zu klassifizieren wären, bei denen diese Zielverfolgung nicht völlig aussichtslos erscheint. Andererseits erhält der Rezipient bei jeder der vielen Szenen, die hier gezeigt werden, immer wieder aufs Neue Anlaß zur Frage, ob das fristgebundene Ziel noch erreicht werden kann, da er nach jedem Szenenwechsel immer wieder die Lage neu einschätzen muß, wenn er der Erzählung folgen will. Aus diesem Grund habe ich die gesamte Angriffssequenz in der quantitativen Auswertung denn doch als »deutliche lebensbedrohliche Frist« ausgewiesen.

---

625 Vgl. Abb. 10, S.145.
626 Vgl. Abb. 7, S.135.

0:48: Russell Casse (Randy Quaid) soll den Wagen anhalten, da sein Sohn Troy sich übergeben muß (Anlaß für die Frage, ob Russell den Wagen noch rechtzeitig anhalten wird).

0:50-54: Der Gegenangriff von amerikanischen Kampfflugzeugen nach der ersten Angriffswelle der Außerirdischen stellt zunächst keine fristgebundene Zielverfolgung dar, da zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar ist, daß die Außerirdischen ihre Angriffe fortsetzen werden.

0:54-56: Lebensbedrohliche Fristen von kurzer diegetischer wie filmzeitlicher Dauer im Zuge des Angriffs us-amerikanischer Kampfflugzeuge auf eines der Raumschiffe der Außerirdischen bzw. der Luftkämpfe, die sich dabei mit den Kampfflugzeugen der Außerirdischen ergeben.

0:57f: Zu den lebensbedrohlichen kurzen Fristen, die sich für Captain Steven Hiller (Will Smith) im Zuge seiner Flucht vor einem außerirdischen Kampfflugzeug ergeben, kommt eine weitere lebensbedrohliche Frist hinzu: Der Tank seines Flugzeugs ist fast leer.

1:00: Lebensbedrohliche Frist: Russell Casse und sein Sohn Miguel überlegen, ob sie so wie die anderen Flüchtlinge mit ihren Wohnwagen weiterziehen sollen, da "ein Raumschiff [...] in diese Richtung unterwegs" sei.

1:01: David läuft davon, um sich zu übergeben.

1:01-03: Fortsetzung der durch den Angriff der Außerirdischen auf die Erde konstituierten Frist: Die Raumschiffe ziehen weiter und führen weitere Angriffe aus. Die Beratung in der Air Force One über die weitere Vorgangsweise ist daher eine an diese Frist gebundene Zielverfolgung.

1:05ff: Der Wohnwagenkonvoi, auf den Steve in der Wüste trifft, ist auf der Flucht vor einem sich nähernden Raumschiff der Aliens (1:00) und verfolgt daher ein fristgebundenes Ziel. Auch die gesamte darauf folgende Sequenz in der Area 51 erzählt von einer fristgebundenen Zielverfolgung: »Verteidigung gegen die Aliens bevor diese noch mehr zerstören«. Allerdings erfolgt hier lange Zeit keine Information über das Voranschreiten des fristgebenden Prozesses. Erst bei 1:13 ist zu erfahren, daß mittlerweile auch Atlanta, Chicago und Philadelphia zerstört wurden und "die Streitkräfte [...] nur noch zu 15% einsatzbereit" sind. Man rechnet "mit der endgültigen Vernichtung aller Hauptstädte der Welt in den nächsten 36 Stunden." Präsident Whitmore erkennt: "Wir werden völlig vernichtet". Hier wird also einerseits das Ausmaß des insgesamt drohenden Schadens angedeutet: Die Außerirdischen scheinen die gesamte Menschheit vernichten zu wollen. Andererseits erfolgt eine explizite Zeitangabe, bis wann ein

wesentlicher Teil dieses Schadens eingetreten sein wird (falls dies nicht doch noch verhindert werden kann). Damit ist die »Makrofrist«, die diesen Film fast durchgehend bestimmt, im wesentlichen exponiert: Die Außerirdischen wollen offenbar die Menschen völlig vernichten und wenn es dieser nicht bald gelingt, sich erfolgreich zur Wehr zu setzen, wird es sie in wenigen Tagen nicht mehr geben.

1:17f: Lebensbedrohliche Frist: Der Außerirdische, den Dr. Okun und seine Mitarbeiter eben untersuchen wollten, kommt zu sich und greift die Mediziner an, sie versuchen aus dem Raum zu entkommen.

1:19-21: Der Außerirdische bestätigt die Existenz des fristgebenden Prozesses »die Außerirdischen wollen die Menschheit vernichten« gegenüber Präsident Whitmore: Es könne "keinen Frieden" zwischen ihnen geben und auf Whitmores Frage: "Und was sollen wir jetzt tun?" antwortet er: "Sterben, alle!" (1:20). Und nachdem der Außerirdische Whitmore quasi telepathisch attackierte:

> "Ich sah seine Gedanken, ich hab' gesehen, was sie vorhaben: Sie sind wie Wanderheuschrecken, sie wandern von Planet zu Planet - ihre ganze Zivilisation. Wenn alle natürlichen Ressourcen ausgebeutet sind, ziehen sie weiter - und wir sind die nächsten." (1:20f)

Damit herrscht Klarheit bezüglich des Schadens, der am Ende der Makrofrist einzutreten droht. Außerdem reduziert sich das Spektrum an möglichen fristgebundenen Zielverfolgungen: Es gibt keine Möglichkeit, den fristgebenden Prozeß zu stoppen außer durch Gegenwehr, die »Variabilität des fristgebenden Prozesses«[627] hat sich verringert. Whitmore ordnet daher "Nuklearwaffeneinsatz" an (1:21).

1:24f: Als er jedoch den Befehl für den Abschuß der ersten Rakete geben soll, zögert er. General Grey ermahnt ihn: "Wenn Sie den Feuerbefehl geben wollen, müssen Sie es jetzt tun." (1:24) Doch Whitmore zögert immer noch. - Je nachdem, wie der Rezipient die Situation einschätzt, kann die Anordnung unterschiedliche dramaturgische Wertigkeiten erhalten:

- Ist der Rezipient der Überzeugung, daß gegen die Außerirdischen Nuklearwaffen eingesetzt werden sollten, dann ergibt sich hier eine Gelegenheit für die Entstehung einer »Lösungsvorsprungsfrist« in Form von »Entscheidungszeitdruck«[628] und die Produktion von »Wie-besser-Empathie«[629] durch den Rezipienten, eventuell sogar in Form einer empathischen Aufforderung im Sinne von »nun mach schon, gib' endlich

627 Vgl. S.158.
628 Vgl. S.275.
629 Vgl. S.290.

den Befehl!«.

- Doch der Rezipient muß nicht unbedingt eine eigene Meinung in dieser Frage haben, könnte auch einfach gespannt darauf sein, wie sich der Präsident nun entscheiden wird. In diesem Fall würde es sich bei der Szene einerseits lediglich um eine Ankündigung der Entscheidung des Präsidenten handeln, andererseits wäre auch dann ein gewisser Anlaß für die Entstehung einer dramaturgisch relevanten Frist gegeben, im Sinne der Frage »wird Whitmore noch rechtzeitig eine Entscheidung fällen?«. Allerdings ist der fristgebende Prozeß hier unklar: Warum muß Whitmore den Feuerbefehl jetzt geben? Der Stealth-Bomber könnte das Raumschiff doch auch umkreisen und die Rakete erst später abschießen ... sodaß die Ausprägung dieser zuletzt beschriebenen Variante einer Frist hier eher unwahrscheinlich ist.

1:26: Durch den Mißerfolg beim Nuklearwaffeneinsatz gegen das über Houston schwebende Raumschiff - es scheint sich durch den Beschuß noch nicht einmal bewegt, geschweige denn irgendeinen Schaden abbekommen zu haben - wird die durch die Außerirdischen konstituierte Frist noch bedrohlicher - nicht weil sich der potentielle Schaden vergrößert hat, sondern weil sich herausgestellt hat, daß die »erforderliche fristgebundene Zielverfolgung«[630] schwieriger ist als von den Figuren (und vermutlich auch den Rezipienten) bisher angenommen. Die »Variabilität des fristgebenden Prozesses« hat sich noch weiter verringert. - Wie sollen sich die Menschen dieser Frist erwehren, wenn nicht einmal mit Atomwaffen etwas auszurichten ist? Die Chancen auf einen für die Protagonisten positiven Ausgang scheinen extrem gering, die vom Rezipienten formulierten Ob-Hypothesen über den Ausgang dürften ggf. extrem pessimistischen Charakter haben. Die »Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens« ist also extrem hoch und scheint mir eher schon Anlaß zu geben für die Produktion von Verzweiflung und Mitleid für die todgeweihten Figuren, also »nicht-fristspezifische Empathie«, als für Spannung im Sinne der Frage, ob eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann und entsprechende fristspezifische Empathie.[631]

1:28f: Durch die unmittelbar darauffolgende Szene, in der Präsident Whitmores Frau (Mary McDonnell) stirbt, dürfte diese Verzweiflung ggf. noch verstärkt werden. Aufgrund der Ankündigung ihres Todes - ein Arzt teilt dem Präsidenten mit, daß er seiner Frau nicht mehr helfen kann, da sie "starke innere Blutungen" hat, die nicht gestillt werden können (1:28) - erhält diese Szene einen einer dramaturgisch relevanten Frist sehr ähnlichen Charakter: Der Rezipient erhält zusätzlichen Anlaß für ein Interesse an den Worten, die

630 Vgl. S.100.

Whitmore nun noch mit seiner Frau wechseln kann, also an dem diegetischen Zeitabschnitt vor Eintreten des angekündigten Ereignisses[632].

1:32-54: David hat die Idee, mithilfe eines Computervirus den Schutzschild der feindlichen Raumschiffe zu deaktivieren. Der Plan wird ausgeführt. Die von der Makrofrist »drohende Vernichtung der Menschheit durch Außerirdische« bedrohten Figuren nehmen also wieder eine an diese Frist gebundene Zielverfolgung auf, woraus sich wieder verstärkter Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »kann der drohende Schaden noch rechtzeitig verhindert werden« bzw. entsprechender ergibt. Allerdings wird zunächst nur exponiert, daß David irgendeine Idee bezüglich des Kampfes gegen die Außerirdischen hat, nicht aber, worin diese besteht (1:32-34), seine an die Makrofrist gebundene Zielverfolgung wird also zunächst nur »teilexponiert«, wodurch dem Rezipienten Anlaß für die Produktion von Wie-Spannung und Wie-Hypothesen gegeben wird.[633]

1:49-2:01: Als Teil der Makrofrist ergibt sich eine konkretere und kürzere lebensbedrohliche Frist: Eines der feindlichen Raumschiffe nähert sich nun der Area 51, bei bzw. in der sich nun alle Hauptfiguren befinden - "geschätzte Ankunftszeit: 26 Minuten" (1:49), die explizite Zeitangabe wird durch eine grafische Darstellung der Annäherung des Raumschiffs an die Area 51 illustriert[634]. Diese Frist kann bei 2:01 und erst im letzten Moment durch Aufhebung des fristgebenden Prozesses eingehalten werden. Sie gibt dem Rezipienten also gegen Ende des Films nochmals Anlaß zur gesteigerten Produktion fristspezifischer Spannung.
Zwar gelingt David zunächst die erfolgreiche Ausführung eines Teils seines Plans - er kann das Virus in das feindliche System einspeisen (1:54) -, doch der Schutzschild des feindlichen Raumschiffes, das sich der Area 51 nähert, ist danach immer noch aktiv (1:55), das Virus scheint nicht zu funktionieren. Dadurch steigert sich die insgesamt durch die Frist gegebene Bedrohung - der fristgebende Prozeß erscheint wieder unaufhaltbar bzw. die Frist nicht einhaltbar. Es ergibt sich also - vorübergehend - wieder eher Anlaß für Verzweiflung denn fristspezifische Empathie. Kurz darauf entfaltet das Virus aber doch eine Wirkung und das Raumschiff verliert seinen unsichtbaren Schutzschild - es ergibt sich wieder Anlaß für Hoffnung. Doch auch nach erfolgreicher Deaktivierung des feindlichen Schutzschildes bleibt diese Frist aufrecht, da die Raketen der Kampfflugzeuge, die das riesige Raumschiff angreifen sollen, nur wenig Schaden an diesem anrichten können und sie außerdem unter Beschuß durch feindliche

631 Vgl. S.105.
632 Vgl. S.66.
633 Vgl. S.267.
634 Vgl. Abb. 12, S. 147.

Kampfflugzeuge geraten. Während dieses Kampfes nähert sich das Raumschiff weiter der Area 51, wo Evakuierungsmaßnahmen in Gang sind, bis es sich schließlich bereits in Sichtweite befindet:

ABB. 60: *INDEPENDENCE DAY*, 1:56.

Ein Soldat informiert den Leiter der Operation, General Grey: "Wir haben fast keine Raketen mehr, Sir, wir richten nicht genug Schaden an! Es positioniert sich direkt über uns!" (1:58) Dieser explizite Verweis auf die knapper werdende Frist und die scheinbare Aussichtslosigkeit, den fristgebenden Prozeß aufzuheben, wird durch eine weitere Einblendung der grafischen Darstellung der Annäherung des Raumschiffs illustriert. Die Lage erscheint also wiederum ziemlich aussichtslos, der Rezipient erhält wieder Anlaß für pessimistische Ob-Hypothesen bezüglich des Ausgangs der Situation und - basierend darauf - für die Produktion von Empathie in Form von Verzweiflung und gesteigerter Angst um die bedrohten Figuren. Schließlich bereiten die Außerirdischen "den Einsatz ihrer Primärwaffe vor", die Klappen der riesigen Strahlenkanone auf der Unterseite des Raumschiffs öffnen sich (1:58). Zwischen wiederholten Darstellungen dieses letzten Abschnitts des fristgebenden Prozesses »drohende Vernichtung der Area 51« wird von den Versuchen des Präsidenten und anderer Piloten erzählt, die Primärwaffe zu zerstören, also entsprechenden fristgebundenen Zielverfolgungen. Schließlich rettet Russell Casse die Situation im letztmöglichen Moment, indem er, da er keine funktionierenden Raketen mehr hat, mit seinem Flugzeug direkt in den sich bereits bündelnden Laserstrahl der Primärwaffe fliegt und diese dadurch zur Explosion bringt, wodurch in der Folge das gesamte Raumschiff explodiert (2:01f).

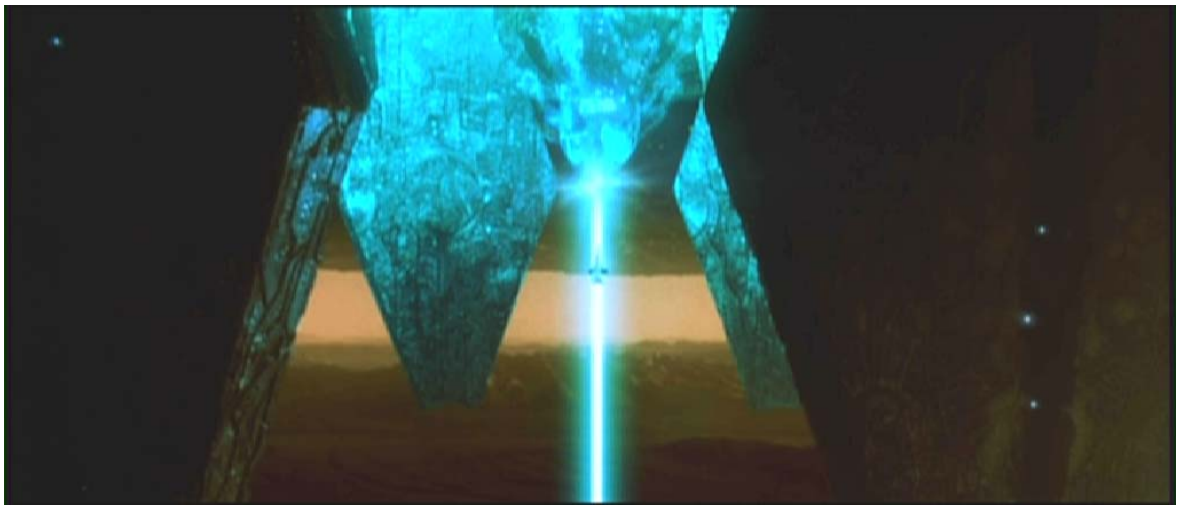

ABB. 61: *INDEPENDENCE DAY*, 2:01: RETTUNG VOR DER BEREITS ZÜNDENDEN "PRIMÄRWAFFE" DER AUßERIRDISCHEN IM LETZTEN MOMENT DURCH EINEN KAMIKAZEFLUG VON RUSSELL CASSE.

Der Film ist hier also konsequent im Sinne der Forderung, Filme sollten emotionale Achterbahnen sein[635], gestaltet - bis hin zum Abschluß der Erzählung von der Frist mit einer >Rettung in letzter Minute<[636]. Nach Russells Heldentat werden die menschlichen Truppenverbände in den anderen Teilen der Welt über die Methode informiert, mit der die Raumschiffe der Außerirdischen zerstört werden können (2:03), eine Einhaltung der Makrofrist »drohende Vernichtung der Menschheit durch Außerirdische« scheint also wieder möglich.

Danach widmet sich der Film von 2:03 bis 2:06 ausschließlich einer weiteren Frist, von der zuvor bereits in Parallelmontage mit der vorhin beschriebenen immer wieder erzählt wurde:

1:56-2:06: Auch das Leben der Hauptfiguren Steve und David wird am Ende des Films noch durch eine Frist bedroht, die sie nur ganz knapp einhalten können: Nachdem sie das Computervirus eingespeist haben, sitzen die beiden im Mutterschiff der Außerirdischen fest. Hier kommt es zunächst zur Ausprägung einer lebensbedrohlichen »wahrscheinlichen Frist«[637]: Steve und David stellen fest, daß sie nicht wegfliegen können, da ihr Raumschiff in einer Verankerung festsitzt. - Über kurz oder lang werden sie die Außerirdischen wohl entdecken. Dann ergibt sich eine lebensbedrohliche Wissensvorsprungsfrist: Ein Außerirdischer wird aufmerksam auf ihr Schiff (1:56). Als der Außerirdische die Verdeckung der Fenster des Raumschiffs durch Fernsteuerung öffnet und die beiden zu sehen droht, erkennen Steve und David die lebensbedrohliche Frist und verstecken sich (1:57). Als die Erzählung das nächste Mal zu ihnen wechselt,

635 Vgl. Cooper, *Writing Great Screenplays for Film and TV*, Kap. I u. passim.
636 Vgl. S.300f.
637 Vgl. S.152.

erachten sie ihre Situation für hoffnungslos, Steve: "Und, was denkst du?", David: "Schachmatt." (2:03). Sie zünden sich ihre "Siegeszigarren" (vgl. 1:47) an und schießen die Atomrakete ab, mit der ihr Raumschiff bewaffnet wurde (vgl. 1:39f). Doch durch den Einschlag der Rakete löst sich die Verankerung, die ihr Raumschiff festhielt, sodaß sich nunmehr die Frist für sie ergibt, innerhalb der 30 Sekunden, auf die der Zeitzünder der Atombombe voreingestellt wurde, aus dem Gefahrenbereich bzw. zunächst einmal aus dem Mutterschiff der Außerirdischen zu entkommen. Zwischen mehreren Darstellungen des Countdowns der Bombe (2:05, 2:05) wird von Steves und Davids Selbstrettungsversuch erzählt, dem auch noch ein Hindernis in Form von sie verfolgenden und beschießenden Raumschiffen in den Weg gestellt wird. Durch die Verfolger und den Beschuß ergeben sich innerhalb der umfassenderen und durch den Zeitzünder gegebenen Frist weitere Mikrofristen. Und es ergibt sich noch eine weitere Frist innerhalb der durch den Zeitzünder gegebenen Frist, deren Nichteinhaltung zwangsläufig auch die Nichteinhaltung der umfassenderen Frist mit sich bringen würde: Das Tor, auf das Steve und David, verfolgt von mehreren Raumschiffen, zufliegen, beginnt sich zu schließen. Nach mehreren Wechseln zwischen der Darstellung dieses fristgebenden Prozesses, also dem sich schließenden Tor und Steve und David im Cockpit, können sie schließlich doch noch im letztmöglichen Moment das Tor passieren:

ABB. 62: *INDEPENDENCE DAY*, 2:06: RETTUNG IM LETZTEN MOMENT - STEVE UND DAVID KÖNNEN IN IHREM RAUMSCHIFF EIN SICH SCHLIEßENDES TOR GERADE NOCH RECHTZEITIG PASSIEREN.

Danach kreist die Erzählung wird um die umfassendere, durch den Zeitzünder der Atombombe gegebene Frist: Nach einigen Einstellungen, die abwechselnd den Countdown, die Bombe und einen Außerirdischen im Angesicht der Bombe zeigen, endet auch diese Frist (2:06). Allerdings hat dieser letzte Abschnitt der Frist dramaturgisch eher den Charakter einer Ankündigung: Steve und David scheinen in Sicherheit, das wiederholte Zeigen von Countdown, Bombe und starrendem Außerirdischen scheint mir eher nur den dramaturgischen Charakter einer Ankündigung der bevorstehenden

Explosion zu haben. Erst danach führen die Auswirkungen der Explosion gewissermaßen zu einer Reaktivierung der durch sie gegebenen Frist: es zeigt sich, daß das Raumschiff von Steve und David noch nicht weit genug entfernt ist und nun von der Explosionswelle eingeholt zu werden droht. Dies geschieht schließlich auch.

Doch die Aufklärung des Rezipienten darüber, ob Steve und David die durch die nukleare Detonation gegebene Frist schließlich doch noch einhalten konnten oder nicht, wird verzögert, die entsprechende, vom Rezipienten ggf. produzierte Spannung also noch nicht gelöst, indem die Narration zunächst wieder zurück auf die Erde wechselt und dort die über ihren Sieg jubelnden Menschen gezeigt werden (2:07f). Die Wracks von mehreren außerirdischen Raumschiffen in verschiedenen Teilen der Welt sind zu sehen und General Grey berichtet dem Präsidenten, daß die Angreifer "überall auf der Welt erfolgreich geschlagen" worden und "besiegt" worden seien (2:08). Damit erfolgt die endgültige Bestätigung, daß die Makrofrist eingehalten, der drohende Schaden »Vernichtung der Menschheit durch Außerirdische« noch rechtzeitig verhindert werden konnte.

Danach wird die noch offene Frage in der Diegese selbst - durch Präsident Whitmore - explizit formuliert: "Irgendwas Neues von unseren beiden Paketboten?" (2:08). General Grey muß zunächst mitteilen, daß man den Kontakt zu ihnen verloren habe, doch dann taucht doch noch "was auf dem Radar" auf, und die beiden Helden werden schließlich vor den brennenden Trümmern ihres Raumschiffwracks in der Wüste aufgelesen (2:08). Obwohl zu diesem diegetischen Zeitpunkt sich längst entschieden hat, ob Steve und David der Explosionsschockwelle noch entkommen konnten bzw. sie überstehen konnten, wird dem Rezipienten hier noch einmal Anlaß gegeben für die für dramaturgisch relevante Fristen typische Frage: ob ein bestimmtes Ziel noch rechtzeitig erreicht werden kann bzw. in diesem Fall: konnte. In der quantitativen Auswertung wurde daher die Sequenz, in der diese Frage im Mittelpunkt der Handlung steht - bis zu dem Punkt, an dem klar wird, daß Steve und David überlebt haben, noch als Teil der lebensbedrohlichen Frist »Flucht vor Explosionsschockwelle« ausgewiesen. Zwei Minuten nachdem sich herausstellt, daß Steve und David diese Frist einhalten konnten, also zwei Minuten, nachdem auch die letzte lebensbedrohliche Deadline des Films noch aufgelöst wurde, endet der Film.

Zusammenfassung

Der Film dauert bis zum Beginn des Abspanns 130 Minuten. Während insgesamt etwa 89 Minuten davon ist die Handlung durch Fristen geprägt, das sind ca. 68% der gesamten Spieldauer (exklusive Abspann).

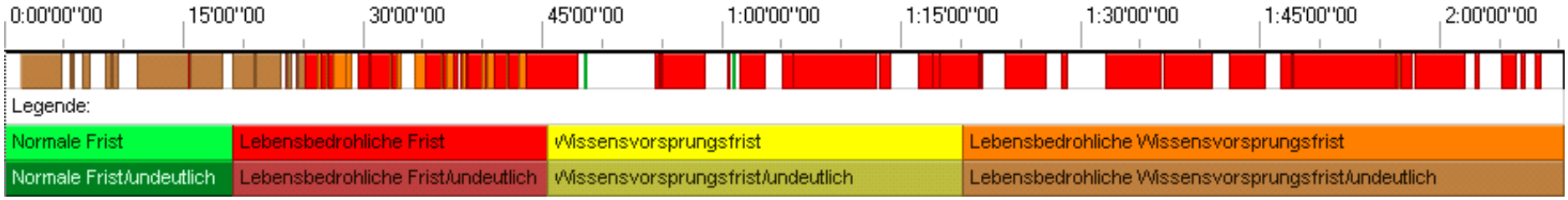

ABB. 63: *INDEPENDENCE DAY*: FILMZEITLICHES DIAGRAMM ALLER DRAMATURGISCH RELEVANTEN FRISTEN.

Wegen der unterschiedlichen dramaturgischen Ausprägungen, die die Erzählung von der Annäherung der Außerirdischen an die Erde zunächst erfahren kann[638], wurden die entsprechenden Abschnitte bis zu Davids Erläuterung seiner Interpretation der Absichten der Außerirdischen (0:25) lediglich als »undeutliche lebensbedrohliche Wissensvorsprungsfrist« klassifiziert. Alle anderen dramaturgisch relevanten Fristen, von denen in diesem Film erzählt wird, sind meines Erachtens deutlich ausgearbeitet, sodaß nach Abzug der Abschnitte mit bloß »undeutlichen Fristen« immer noch ca. 72 Minuten verbleiben, während derer die Handlung durch Fristen geprägt ist, also ca. 55% der gesamten Laufzeit.

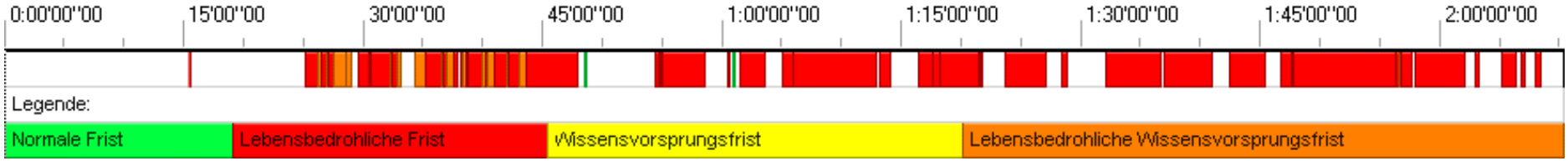

ABB. 64: *INDEPENDENCE DAY*: FILMZEITLICHES DIAGRAMM ALLER DRAMATURGISCH DEUTLICH RELEVANTEN FRISTEN.

638 Vgl. S.311f.

Mit drei kleinen Ausnahmen, die zusammen nur 15 Filmsekunden in Anspruch nehmen (0:48, 1:01, 1:23) handelt es sich in allen Fällen um lebensbedrohliche Fristen, sodaß die oben angegebenen Summen und Prozentsätze für lebensbedrohliche Fristen identisch sind.

Die Handlung dieses Films wird durch einen einzigen fristgebenden Prozeß und seines Teilaspekte dominiert - den Versuch von Außerirdischen, die Menschheit auszurotten. Dieser Prozeß wird im Lauf der Erzählung für die menschlichen Figuren wie auch den Rezipienten immer deutlicher erkennbar:

- Zunächst ist für die Menschen in der Erzählung wie auch einen Rezipienten, die über keinerlei Vorinformationen verfügen, noch unklar, in welcher Absicht sich die Außerirdischen der Erde nähern, in den meisten Fällen dürfte der Rezipient aber aufgrund entsprechender Vorinformationen durch Trailer, Poster, Videocovers etc. bereits wissen, daß die Außerirdischen die Erde angreifen werden, sodaß hier zunächst eine undeutliche lebensbedrohliche Wissensvorsprungsfrist vorliegt.
- Ab Davids Erläuterung seiner Interpretation der Absichten der Außerirdischen (0:25) dürfte auch für den nicht vorinformierten Rezipienten immer klarer werden, daß die Außerirdischen einen Angriff auf die Erde planen.
- Schließlich erfolgt die erste Angriffswelle (0:44ff).
- Bald danach wird deutlich, daß die Außerirdischen nun nicht etwa in Verhandlungen mit den Menschen treten, sondern ihre systematische Zerstörung der menschlichen Zivilisation fortsetzen (1:00f).
- Bei 1:13 schließlich erkennt der Präsident: "Wir werden völlig vernichtet". Und diese Interpretation der Handlungen der Außerirdischen wird durch eine Kommunikation des Präsidenten mit einem der Außerirdischen bestätigt (1:20f).

Ein großer Teil der Zielverfolgungen, von denen in diesem Film überhaupt erzählt wird, bezieht sich auf diesen fristgebenden Prozeß, größere Ausnahmen wären hier lediglich der Abschnitt nach der ersten Angriffswelle der Außerirdischen und der Beginn des ersten Gegenangriffs der Menschen (0:48-54), der - dramaturgisch - keine an diese Frist gebundene Zielverfolgung ist, da zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar ist, daß die Außerirdischen ihre Angriffe fortsetzen werden, bis die Menschheit 'völlig vernichtet' ist, außerdem Steves Suche nach Jasmin bzw. die Schilderung von Jasmins Schicksal (1:14-16), das Gespräch von David und Conny über ihre Beziehung (1:21f) oder Steves und Jasmines Heirat (1:41f).

Vor allem aber beziehen sich fast alle *fristgebundenen* Zielverfolgungen auf diesen einen fristgebenden Prozeß bzw. Teilaspekte dieses Prozesses. Und alle fristgebundenen

Zielverfolgungen, die nicht dem Versuch dienen, diesen Prozeß zu stoppen oder ihm zu entkommen, sind zumindest Auswirkungen desselben, etwa der angekündigte Tod der First Lady (1:28) oder Steves und Davids Flucht vor der durch die Explosion des Mutterschiffs der Außerirdischen ausgelösten Schockwelle (2:06-08).

Der Film ist also in dramaturgischer Hinsicht durch eine beinahe die gesamte Erzählung überspannende Makrofrist geprägt. Von ihr wird fast von Beginn des Films an (0:01) erzählt und erst zwei Minuten vor Beginn des Abspanns erfolgt die Information, daß sie endgültig eingehalten werden konnte, eine Aktualisierung des potentiellen Schadens verhindert werden konnte (2:08).

10.3 Handlungsprotokoll von *Independence Day*

Legende: "Pos." = Position in Stunden und Minuten ab Filmbeginn.

Pos.	Handlung	Figuren	Schauplatz
0:00	Vorspann, endet mit der Einblendung "July 2"		
0:00	Off: Eine Stimme - vermutlich aus einem Funkgerät - liest die Inschrift der Tafel, die bei der ersten Mondlandung auf dem Mond aufgestellt wurde, vor.		Mondoberfläche
0:01	Das Mutterschiff der Aliens fliegt auf die Erde zu.		Weltraum
0:02	Ein S.E.T.I.-Mitarbeiter spielt im Institut Golf.	S.E.T.I.-Mitarbeiter	S.E.T.I.
0:02	Eine Warnleuchte beginnt zu blinken und der Mitarbeiter wird auf ein Signal aufmerksam, das von den Geräten des Instituts empfangen wird. Er ruft [seinen Vorgesetzten] und informiert ihn über das Signal.	S.E.T.I.-Mitarbeiter	S.E.T.I./Privat-wohnung
0:03	Die S.E.T.I.-Mitarbeiter stellen fest, daß das Signal vom Mond kommt.	S.E.T.I.-Mitarbeiter	S.E.T.I.
0:03	[General Grey] wird über das sich der Erde nähernde Objekt informiert: es habe 1/4 des Volumens des Mondes und könne kein Meteor sein, da es langsamer werde. Grey verlangt am Telefon nach dem Verteidigungsminister.	General Grey, Offiziere	"Kommandozentrale Weltraum" im Pentagon
0:04	Der Präsident telefoniert mit seiner Frau, steht dann auf und spricht mit einer Mitarbeiterin (Conny) über sein Image.	Präsident/ Ehefrau/ Tochter, Mitarbeiter, Conny	Weißes Haus/ Hotelzimmer?
0:06	Der Präsident erhält einen Anruf vom Verteidigungsminister.	Präsident, Conny, Beamter	Weißes Haus
0:06	Ein Satellit zerschellt an der Oberfläche des Raumschiffs.		Weltraum
0:07	2 Einstellungen zeigen die Freiheitsstatue, dabei auch die Tafel, auf der das Datum 4. Juli 1776 angegeben ist.		New Yorker Hafen - Freiheitsstatue
0:07	David spielt mit seinem Vater Schach, Vater meint, David sei geschieden und soll sich daher eine neue Frau suchen. David gewinnt das Spiel und fährt mit dem Rad weg.	David, Davids Vater (Julius)	New York, Central Park

0:08	David arbeitet offensichtlich als Techniker bei einer TV-Gesellschaft. Er kommt an seinen Arbeitsplatz und wird über Übertragungsprobleme mit den Satelliten informiert. Er betrachtet einen Zettel und reagiert verdutzt.	David, Mitarbeiter der TV-Gesellschaft	TV-Gesellschaft
0:09	3 Teenager in einem Wohnwagen, einer versucht durch Schläge auf das TV-Gerät den schlechten Empfang zu verbessern, ein Farmer namens Lucas kommt an und meint: "wenn dein Vater nicht in 20 Minuten in der Luft ist, dann suche ich mir einen anderen".	Teenager, Lucas	Wohnwagen im Imperial Valley in Kalifornien
0:10	Der Vater verdient sein Geld offensichtlich damit, auf Auftrag bestimmte Felder aus der Luft mit Wasser zu besprühen. Er wird von seinem wütenden Sohn darauf aufmerksam gemacht, daß er soeben das falsche Feld besprüht hat. Er ist offensichtlich alkoholisiert.	Miguel, Miguels Vater (Russ)	Flugzeug/Imperial Valley, Landstraße, Felder
0:11	Vom Mutterschiff der Außerirdischen lösen sich mehrere kleinere Raumschiffe mit kreisrunder Form.		Weltraum
0:11	Conny weigert sich, eine Stellungnahme (vermutlich des weißen Hauses) zu den Vorgängen im Weltraum abzugeben.	Conny, 2 Männer	Weißes Haus, Korridor
0:11	Der Präsident berät sich mit mehreren Männern in Zivil und Uniform über die Vorgangsweise angesichts des sich der Erde nähernden Objekts, es wird erwogen "auf Defcon 3" zu gehen. Da betreten zwei weitere Männer in Uniform das Besprechungszimmer und berichten, daß das Objekt in eine stationäre Umlaufbahn gegangen sei und sich ca. 3 Dutzend kleinere Stücke mit jeweils ca. 30 km Durchmesser davon gelöst hätten, die in ca. 25 min. in die Erdatmosphäre eintreten würden.	Präsident, Conny, Nimzicki, General Grey, Männer in Zivil und Uniform	Weißes Haus, Besprechungszimmer
0:12	Wüstenbewohner beobachten eine seltsame, leuchtende Wolkenbildung am Himmel	Wüstenbewohner	Irak, nördliche Wüste
0:13	Der Kapitän wird über "einen totalen Radarausfall in einem über 13 km breiten Sektor" informiert und darüber, daß das "Infrarot" völlig verrückt spiele. Der Kapitän ruft "Atlantic Command" an.	Kapitän des U-Boots, Besatzung	Das U-Boot USS Georgia SSBN im persischen Golf
0:13	Im Pentagon wird ein Befehlshaber darüber informiert, daß ein zweiter visueller Sichtkontakt "zum Objekt über irakischem Luftraum" bestehe. Der Befehlshaber informiert darüber telefonisch einen General, der sich im Besprechungszimmer im weißen Haus befindet.	Militärs	Pentagon
0:14	Die Menschen im weißen Haus sehen sich eine Sondersendung von Sky News an, in der über ein ähnliches Himmelsphänomen wie im Irak berichtet wird. Das Objekt bewegt sich auf Moskau zu.	Präsident, Conny, Nimzicki, General Grey, Männer in Zivil und Uniform	Weißes Haus, Besprechungszimmer
0:14	In der Live-Übertragung wird das Phänomen kurz gezeigt.	"	Weißes Haus, Besprechungszimmer

0:14	Der Präsident wird darüber informiert, daß sich ein AWACS vor der Westküste befinde - "geschätzte Flugzeit bis zum Kontakt: 3 Minuten".	"	Weißes Haus, Besprechungszimmer
0:14	Die Besatzung im AWACS kann zunächst mit ihren Instrumenten kein Objekt registrieren.	Besatzung/Präsident, Conny, Nimzicki, General Grey, Männer in Zivil und Uniform	AWACS-Flugzeug über der Pazifikküste, Kalifornien
0:15	Doch plötzlich können sie sehen, daß sie auf ein Flammenmeer zufliegen. Ein Ausweichmanöver erfolgt zu spät, das Flugzeug wird zerstört. Die Funkverbindung, die direkt zum weißen Haus gelegt wurde, bricht ab.	Besatzung	AWACS-Flugzeug über der Pazifikküste, Kalifornien
0:15	Der Präsident erfährt, daß sich eines der Objekte Washington nähert, beschließt jedoch, im weißen Haus zu bleiben. Er will die öffentliche Hysterie nicht noch weiter anheizen. Das Kabinett, der Vizepräsident und die Stabschefs sollen jedoch evakuiert werden.	Präsident, Conny, Nimzicki, General Grey, Männer in Zivil und Uniform	Weißes Haus, Besprechungszimmer
0:16	Während die Mitarbeiter der TV-Gesellschaft eine Sondersendung aus dem Weißen Haus ansehen, in der versucht wird, die Bevölkerung zu beruhigen, versucht David Marty klarzumachen, daß er "die Art des Signals bestimmen" konnte, er hat berechnet, daß es in 7 Stunden verschwunden sein wird, da es immer schwächer wird.	David, Marty, weitere Mitarbeiter der TV-Gesellschaft	TV-Gesellschaft
0:17	Conny spricht zu den Journalisten und den Kameras: Die Bevölkerung soll Ruhe bewahren.	Conny, Mitarbeiter des Präsidenten, Journalisten	Weißes Haus
0:17	Auch die Teenager im Wohnwagen sehen die Sendung aus dem weißen Haus: 3 Objekte befinden sich über den USA. Sie bewegen sich auf New York, Washington und Los Angeles zu.	Miguel, Mädchen, Junge	Wohnwagen im Imperial Valley in Kalifornien
0:17	Die Leute gehen in einen alten Luftschutzkeller, David scheint nicht sehr überzeugt von dieser Idee.	David, Marty, weitere Mitarbeiter der TV-Gesellschaft	TV-Gesellschaft
0:18	Russ, Miguels Vater, wird von Männern verhöhnt, weil er behaupte, vor ein paar Jahren von Außerirdischen entführt worden und Experimenten unterzogen worden zu sein.	Russ, Männer, Kellnerin	Imperial Valley, Kalifornien, Restaurant
0:19	Plötzlich kommt ein starkes Beben auf.	"	"

0:19	Die Teenager verlassen den Wohnwagen und sehen ein ähnliches Himmelsphänomen wie die Wüstenbewohner im Irak.	Miguel, Mädchen, Junge	Wohnwagen im Imperial Valley in Kalifornien
0:19	Ein gigantischer Schatten beginnt ganz Los Angeles zu überziehen.		Los Angeles
0:19	Steve und Jasmin halten das Beben trotz der aufgeregten Aufforderung ihres kleinen Sohnes, zu "gucken", für ein kleines Erdbeben, lassen sich davon nicht weiter beirren und schlafen weiter.	Dylan, Steve, Jasmin	Haus von Steve und Jasmine
0:20	Nun überzieht auch Washington ein riesiger Schatten.		Washington
0:20	Die kleine Tochter des Präsidenten läuft aufgeregt zu ihrem Vater und fragt, was los sei.	Präsident, Tochter, mehrere Mitarbeiter	Weißes Haus
0:20	Der Schatten überzieht das weiße Haus.		Weißes Haus
0:20	Auch New York wird von dem Schatten erfaßt.		New York
0:20	Schwarze Jugendliche spielen Basketball.	Jugendliche	New York
0:21	Ein Taxifahrer hält mitten auf der Straße an und steigt gebannt auf den Himmel starrend aus seinem Wagen. Jemand fährt auf seinen Wagen auf.	Bewohner von New York	New York
0:21	Die Mitarbeiter der TV-Gesellschaft gehen eine Stiege hinunter, doch David geht auf das Dach des Gebäudes.	David, Mitarbeiter der TV-Gesellschaft	TV-Gesellschaft
0:21	David sieht, wie der Schatten den Central Park überzieht.	David	New York, Central Park
0:21	Von mehreren Schauplätzen in New York aus ist nun zu sehen, wie ein gigantisches Raumschiff aus den Wolken taucht und nun seinen Flug verlangsamt. Es geschehen viele Auffahrunfälle, weil die Menschen unachtsam anhalten, um zu das Raumschiff zu betrachten, andere versuchen zu fliehen.	Bewohner von New York	New York
0:22	David betrachtet das Raumschiff, dann den Computerausdruck der Signalstruktur in seiner Hand, er scheint etwas Entsetzliches zu erkennen.	David	Dach des Gebäudes der TV-Gesellschaft
0:22	Und läuft weg.	"	"
0:22	Der Präsident betrachtet vom Balkon des Weißen Hauses aus das über Washington eintreffende Raumschiff und beschließt, eine Rede an die Nation zu halten.	Präsident, Conny, Mitarbeiter	Weißes Haus
0:23	Der schwarze Ehemann (Steve) steht auf.	schwarzes Ehepaar (Steve, Jasmine) + Sohn Dylan	Haus von Steve und Jasmine

0:23	Er sieht, daß die Nachbarn mit viel Gepäck das Haus verlassen und glaubt, es sei wegen der vielen Erdbeben. Die Nachrichtensendung über Katastrophenschutzmaßnahmen hält er für eine Sendung "über das Beben".	Steve	Haus von Steve und Jasmine
0:23	Er plaudert mit Frau und Sohn	Steve, Jasmin, Dylan	"
0:24	Erst als er vor die Tür geht, um die Zeitung zu holen, sieht er, daß viele Familien in der Umgebung im Aufbruch begriffen sind und er sieht	Steve, Nachbarn	"
0:24	das Raumschiff über Los Angeles.	Steve, Jasmin, Dylan, Nachbarn	"
0:24	Steve und Jasmin betrachten es entgeistert.	Steve, Jasmin, Dylan, Nachbarn	"
0:24	David stürzt in die nun menschenleere Zentrale der TV-Gesellschaft. Eine TV-Kommentatorenstimme verkündet von einem der zahlreichen eingeschalteten Bildschirme, "daß weitere Raumschiffe soeben über den Hauptstädten von Indien, England und Deutschland aufgetaucht sind". Auf einem Bildschirm sind Bilder von Raumschiffen über Moskau und Paris zu sehen. David erklärt Marty, daß das Funksignal dazu diene, die Bewegungen der einzelnen Raumschiffe zu koordinieren, um diese wie bei einem Schachspiel in Stellung zu bringen, um dann - im richtigen Augenblick - zuschlagen zu können. Marty: "Und dann - was?" David: "Schachmatt."	David, Marty	TV-Gesellschaft
0:26	Der Präsident hält seine Rede an die Nation.	Präsident, Conny/David	Weißes Haus/TV-Gesellschaft
0:26	Conny erhält einen Anruf von David, ihrem Mann. David versucht sie zu warnen, doch sie schenkt ihm keinen Glauben und legt auf.	Präsident, Conny/David	Weißes Haus/TV-Gesellschaft
0:27	David fährt mit dem Rad durch die Straßen von New York, auf denen Panik und Chaos herrschen. Viele Leute wollen offensichtlich die Stadt verlassen.	David, Bewohner von New York	New York
0:27	Jasmine möchte nicht, daß Steve, der Soldat ist, zum Stützpunkt fährt.	Steve, Jasmine, Sohn (Dylan)	Haus von Steve und Jasmine
0:28	Raumschiff über Los Angeles.		"
0:28	Steve versucht Jasmin zu beruhigen.	Steve, Jasmine	"
0:29	Raumschiff über New York		New York
0:29	David fährt mit dem Rad durch die Straßen von New York, auf denen Panik und Chaos herrschen. Viele Leute wollen offensichtlich die Stadt verlassen.	David, Bewohner von New York	New York

0:29	Davids Vater Julius soll David irgendwo hinfahren, da David selbst keinen Führerschein hat.	David, Julius	Haus von Davids Vater
0:30	Der Präsident telefoniert mit seiner Frau. Er möchte, daß sie Los Angeles verläßt. Sie will es tun, sobald "die Interviews durch sind".	Präsident, Tochter, mehrere Mitarbeiter/Frau des Präsidenten	Weißes Haus/Gebäude in Los Angeles
0:30	Raumschiff über Washington		Washington
0:30	Julius versucht David von seinem Vorhaben abzubringen: Sie fahren nach Washington, weil David persönlich im Weißen Haus vorsprechen möchte.	David, Julius	Auto von Julius
0:31	Raumschiff über Los Angeles.	Wohnwagensiedler	Imperial Valley, Wohnwagensiedlung
0:31	Miguel und sein Bruder sehen einen Bericht über ihren Vater im TV: Er hat Flugzettel über der Stadt abgeworfen, in denen er vor den Außerirdischen warnt, und wurde verhaftet. Miguel beschließt aufzubrechen.	Miguel + Bruder Troy, im TV: Russ, Männer	Imperial Valley, Kalifornien
0:32	Alicias Freund versucht sie zum Sex zu überreden.	Alicia, Alicias Freund	"
0:32	Miguel entreißt seine Schwester den Armen ihres Verehrers, da taucht ihr Vater auf, der überraschend freigelassen wurde. Sie wollen wegfahren.	Miguel, Troy, Alicia, Alicias Freund, Russ	"
0:32	Im TV wird davor gewarnt, auf die Raumschiffe zu schießen.	TV-Sprecher	Militärstützpunkt
0:33	Steve kommt auf den Stützpunkt, sein Freund Jimmy erzählt ihm, daß "alle zurückgerufen" worden seien.	Steve, Jimmy, weitere Soldaten	Militärstützpunkt
0:33	Steve hat ein Ablehnungsschreiben von der NASA erhalten - offensichtlich bewarb er sich dort als Astronaut. Sein Freund meint, er habe keine Chance, wenn er Jasmine heirate, da sie Stripperin sei.	Steve, Jimmy, weitere Soldaten	Militärstützpunkt
0:34	Jasmine hört auf zu tanzen, als sie bemerkt, daß die wenigen Gäste nur Augen für den Fernseher haben, in dem über die Außerirdischen berichtet wird. Sie geht in die Garderobe.	Jasmine, Gäste, Kolleginnen	Striptease-Bar
0:35	Jasmine versucht eine Kollegin, die die Außerirdischen vom Dach eines Wolkenkratzers aus willkommen heißen möchte, dazu zu überreden, nicht dorthin zu gehen, meint dann, sie werde die Stadt verlassen.	Jasmine, Gäste, Kolleginnen	Striptease-Bar
0:35	David und Julius kommen nach Washington, über der Stadt ist ein Raumschiff zu sehen.	David, Julius, fliehende Bewohner	Washington

0:35	David sucht Connys Telefonnummer	David, Julius	Auto von Julius
0:35	Raumschiff über Washington, Julius' Auto	David, Julius	Washington
0:36	David und Julius kommen zum weißen Haus. David peilt Connys Handy an. Vor dem weißen Haus findet eine Friedensdemonstration statt.	David, Julius/Conny	Weißes Haus
0:36	Conny beendet eben ein Telefonat, im TV analysiert ein Sprecher das Verhalten des Präsidenten.	Conny, Menschen im weißen Haus	Weißes Haus
0:36	David ruft Conny an und bittet sie, ans Fenster zu kommen, um ihn zu sehen.	David, Julius/Conny	Weißes Haus
0:37	Ein Helikopter mit Scheinwerferbatterien startet, um mit den Außerirdischen mit Lichtsignalen zu kommunizieren. Der Präsident verfolgt die Berichterstattung darüber im TV.	Reporter, Militärs/Präsident, Mitarbeiter	Flughafen/Weißes Haus
0:37	Conny führt Julius und David in ein Besprechungszimmer. David zweifelt plötzlich an seinem Plan, mit dem Präsidenten zu sprechen. Es stellt sich heraus, daß er früher einmal - als Whitmore noch nicht Präsident war - eine tätliche Auseinandersetzung mit ihm hatte.	David, Julius, Conny	Weißes Haus
0:38	Der Kommunikations-Helikopter und zwei weitere Helikopter nähern sich dem Raumschiff.	Piloten	Luftraum (über Washington?)
0:38	Der Präsident kommt mit Conny zu David und Julius ins Zimmer. Er und David wollen zunächst nicht miteinander sprechen. Conny besteht darauf. David erklärt, daß er entdeckt habe, daß die Außerirdischen die Satelliten der Menschen benutzen, um die Bewegungen ihrer Raumschiffe rund um die Erde mithilfe eines versteckten Signals zu koordinieren, und daß die Uhr ticken würde - er zeigt ihm eine Countdown-Einblendung auf seinem Notebook - sie steht bei 27 Minuten.	Präsident, Conny, David, Julius	Weißes Haus
0:39	Die Helikopter nähern sich dem Raumschiff.	Piloten	Luftraum (über Washington?)
0:40	Der Präsident ordnet sofortige Evakuierungsmaßnahmen in den "Städten" an, die Evakuierung des Weißen Hauses, und daß sich die Helikopter zurückziehen sollen.	Präsident, Mitarbeiter	Weißes Haus
0:40	Beim Raumschiff wird eine schlitzförmige Luke geöffnet und die Helikopter werden abgeschossen.	Piloten	Luftraum (über Washington?)
0:41	Evakuierung des Weißen Hauses. David und Julius fliegen im Helikopter des Präsidenten mit. Der Countdown auf Davids Notebook steht jetzt bei 9 Minuten.	Präsident, Tochter, Mitarbeiter, General Grey, Conny, David, Julius	Weißes Haus

0:41	Der Hubschrauber hebt ab, über dem weißen Haus ist ein Raumschiff zu sehen.		Weißes Haus
0:41	Die Ehefrau des Präsidenten erfährt, daß dieser die Evakuierung angeordnet habe und sofort aufzubrechen sei.	Ehefrau des Präsidenten, Mitarbeiter	Los Angeles
0:41	Jasmine befindet sich mit ihrem Auto mitten in einem Verkehrsstau.	Jasmine, Hund	Jasmines Auto
0:41	Jasmines Kollegin stößt zu anderen Demonstranten, die die Außerirdischen mit beschrifteten Tafeln willkommen heißen wollen.	Kollegin von Jasmine, Demonstranten	Dach eines Wolkenkratzers in Los Angeles
0:42	Dabei ist in zwei kurzen Einstellungen auch ein Raumschiff zu sehen.	"	"
0:42	Davids Kollege Marty steckt ebenfalls im Stau. Er versucht einen Arzt zu erreichen.	Marty	Martys Auto
0:42	Die Ehefrau des Präsidenten wird zu einem Hubschrauber geleitet.	Ehefrau des Präsidenten, Mitarbeiter	Los Angeles
0:42	Demonstranten auf Hochhäusern, die Polizei versucht sie dazu zu bewegen, die Dachterrassen zu verlassen.	Demonstranten	Los Angeles
0:42	Der Hubschrauber mit der 1st Lady startet.	Ehefrau des Präsidenten, Mitarbeiter	Los Angeles
0:42	Demonstranten auf Hochhäusern, die Polizei versucht sie dazu zu bewegen, die Dachterrassen zu verlassen.	Demonstranten	Los Angeles
0:42	Der Hubschrauber mit der 1st Lady startet.	Ehefrau des Präsidenten, Mitarbeiter	Los Angeles
0:42	Raumschiff über dem Hochhaus		Los Angeles
0:42	Der Hubschrauber mit der 1st Lady startet.	Ehefrau des Präsidenten, Mitarbeiter	Los Angeles
0:43	An der Unterseite des Raumschiffs über Los Angeles, direkt über dem Wolkenkratzer, auf dem sich Jasmines Kollegin befindet, öffnet sich eine gewaltige Luke.	Kollegin von Jasmine, Demonstranten	Los Angeles
0:43	Menschen auf den Straßen von Los Angeles und New York beobachten erstaunt, wie sich die Luken an den entsprechenden Raumschiffen öffnen.	Bewohner von New York und Los Angeles	Los Angeles/New York

0:43	Fliehende Mitarbeiter vor dem weißen Haus	Mitarbeiter des Weißen Hauses	Weißes Haus
0:43	Der Präsident und seine Begleiter steigen vom Hubschrauber in die "Air Force One" um. Im Flugzeug stellt David mit Blick auf seinen Computer fest, daß die Zeit "abgelaufen" sei.	Präsident, Tochter, Mitarbeiter, David, Julius	Flughafen/Air Force One
0:43	Dabei ist auch ein Raumschiff zu sehen.	"	"
0:43	Der Präsident und seine Begleiter steigen vom Hubschrauber in die "Air Force One" um. Im Flugzeug stellt David mit Blick auf seinen Computer fest, daß die Zeit "abgelaufen" sei.	"	"
0:44	Die Demonstranten beobachten, wie in der geöffneten Luke ein Strahl gebündelt wird.	Kollegin von Jasmine, Demonstranten	Dach eines Wolkenkratzers in Los Angeles
0:44	Zunächst wird das Hochhaus direkt unter der Luke zerstört.	"	Los Angeles
0:44	Die Menschen auf den Straßen fliehen in Panik, eine Feuerlawine wälzt sich durch die Stadt. Autos werden durch die Luft geschleudert und stürzen wieder herab.	Bewohner von Los Angeles	Los Angeles
0:45	In New York wird das Empire State Building zerstört und daraufhin rollt auch hier eine Feuerflutwelle durch die Stadt, auch Marty wird getötet.	Marty, Bewohner von New York	New York
0:45	Auch das Weiße Haus wird zerstört, mit ihm der Hubschrauber, der eben davor startete.	Mitarbeiter des Weißen Hauses	Weißes Haus
0:45	Die Feuerfluten rollen durch die Städte, u.a. ist die Zerstörung des Capitols zu sehen, überall in Panik fliehende Menschen.	Bewohner der Städte	New York/Los Angeles/ Washington
0:46	Die Air Force One entkommt der hinter ihr dahinrollenden Feuerflut nur knapp.	Präsident, Mitarbeiter, David, Julius	Air Force One
0:46	Jasmine steckt im Stau in einem Tunnel. Sie sieht die Feuerlawine auf sie zukommen, nimmt ihren kleinen Sohn und läuft mit ihm in den Armen zu Fuß weiter. Sie kann sich und Dylan in einen Seiteneingang im Tunnel retten und den Hund noch rechtzeitig herbeirufen, bevor das Feuer im Tunnel an ihnen vorbeirollt.	Jasmine, Dylan, Hund, Bewohner von Los Angeles	Tunnel in oder bei Los Angeles
0:47	Schriftinsert "July 3"		
0:48	Blick auf das zerstörte New York, das Raumschiff darüber fährt gerade seine Waffe ein. Im Vordergrund die zerstörte Freiheitsstatue.		New York
0:48	Im Radio wird berichtet, daß "allem Anschein nach" Los Angeles, Washington und New York "in Schutt und Asche" liegen.	Miguel, Troy, Alicia, Russ	Russ' Wohnwagen

0:48	Sie halten an, Troy muß brechen. Das ganze Tal vor ihnen ist voll mit Wohnwagen.	"	Russ' Wohnwagen
0:49	Der Präsident macht sich Vorwürfe, da die Evakuierung schon früher beginnen hätte können. Er erfährt, daß der Helikopter mit seiner Frau nicht am Zielort angekommen ist.	Präsident, Conny, General Grey	Air Force One
0:50	Jasmine, Dylan und ihr Hund begeben sich aus den Trümmern des Tunnels ins Freie. Ihnen bietet sich ein Bild der völligen Zerstörung.	Jasmine, Dylan, Hund	Tunnel in oder bei Los Angeles
0:50	Steve und sein Freund bei der Einsatzbesprechung für den ersten Gegenangriff. Steve verneint, als er von seinem Freund gefragt wird, ob er Angst habe. Der Einsatzleiter wünscht gutes Gelingen.	Einsatzleiter, Soldaten, Steve, Jimmy	Militärstützpunkt
0:51	Steve und sein Freund besteigen ihre Kampfflugzeuge.	Steve, Jimmy, andere Piloten	"
0:52	Der Präsident betritt den Kontrollraum. Ihm wird berichtet, daß die Kommunikation mit den Städten ausgefallen sei und es sich um einen Totalverlust handle und daß die Flugzeuge des Gegenangriffs in Minuten am Ziel wären.	Präsident, General Grey, Mitarbeiter, Nimzicki	Kontrollraum
0:52	Steve spricht während des Fluges über Funk mit seinem Freund, er macht sich Sorgen um Jasmine. Sein Freund beruhigt ihn und zitiert einen "Reverend" mit einer Siegesparole.	Steve, Jimmy, andere Piloten	Kampfflugzeuge
0:53	Die Piloten der Angriffsstaffeln in Los Angeles, Washington und New York erhalten Feuerfreigabe. Sie schießen eine erste Welle von Raketen ab. Doch diese explodieren alle am Schutzschild des Raumschiffs.	Steve, Jimmy, andere Piloten/General Grey, Präsident, militär. Mitarbeiter, Nimzicki	Kampfflugzeuge/ Kontrollraum
0:54	Aus dem Raumschiff kommen nun Dutzende von außerirdischen Kampfflugzeugen, die die Flugzeuge der Menschen unter Beschuß nehmen und ebenfalls einen Schutzschild haben. Die menschlichen Waffensysteme sind weit unterlegen, es kommt zu großen Verlusten.	Steve, Jimmy, andere Piloten/General Grey, Präsident, militär. Mitarbeiter, Nimzicki	Kampfflugzeuge/ Kontrollraum
0:55	Der Präsident ordnet den Rückzug an.	Präsident, General Grey, militär. Mitarbeiter	Kontrollraum

0:55	Steve und sein Freund drehen ebenfalls ab, werden aber von zwei außerirdischen Flugzeugen verfolgt. Der Satellitenkontakt zum Kontrollraum bricht ab. Die Monitore erlöschen.	Steve, Jimmy, andere Piloten/General Grey, Präsident, Nimzicki, militär. Mitarbeiter	Kampfflugzeuge/ Kontrollraum
0:56	Steves Freund versucht bei hohem Tempo abzudrehen, um seinem Verfolger zu entkommen, und wird abgeschossen.	Steve, Jimmy	Kampfflugzeuge
0:57	Ein Schwarm von außerirdischen Kampfflugzeugen greift den Stützpunkt an, Soldaten fliehen.	Offizier, Soldaten	Militärstützpunkt
0:57	Steve versucht seinen Verfolger, der ständig auf ihn feuert, durch einen waghalsigen Flug durch einen Canyon abzuschütteln. Sein Treibstoff wird knapp.	Steve	Steves Flugzeug
0:58	Steve öffnet seinen Bremsfallschirm und nimmt so seinem Verfolger die Sicht.	Steve	Steves Flugzeug
0:58	Er betätigt seinen Schleudersitz gerade noch rechtzeitig, bevor sein Flugzeug mit einer Felswand kollidiert. Das außerirdische Flugzeug macht eine Notlandung.	Steve	Steves Flugzeug, Wüste
0:58	Steve landet mit dem Fallschirm heil am Boden, läuft wild fluchend auf das feindliche Flugzeug zu und öffnet dessen Luke.	Steve	Wüste
0:59	Steve sieht sich einem Außerirdischen gegenüber, der ihn anzugreifen zu wollen scheint, und setzt diesen mit einem Faustschlag außer Gefecht.	Steve, Außerirdischer	Wüste
0:59	Dann raucht er seine Siegeszigarre.	Steve	Wüste
0:59	Jasmine entdeckt einen noch fahrtüchtigen LKW unter den Trümmern und startet ihn.	Jasmine, Dylan, Hund	Los Angeles
1:00	Miguel berichtet Russ, daß angeblich ein Raumschiff in ihre Richtung unterwegs sei und sie beschließen weiterzufahren, so wie die anderen. Dazwischen ist ein Nachrichtensprecher zu hören, der über den negativen Ausgang der Gegenwehr auch in anderen Städten berichtet.	Miguel, Russ, Troy, Alicia, andere Flüchtende	Russ' Wohnwagen
1:00	David ist luftkrank und eilt zur Toilette. Conny bedankt sich bei Julius. Julius meint, daß David sie immer noch liebe.	David, Julius, Conny	Air Force One
1:01	Der Präsident berät sich mit Mitarbeitern über die Verteidigungsstrategie.	Präsident, Nimzicki, General Grey, Conny, David	"

1:01	NORAD wurde zerstört. Der Vizepräsident und die Stabschefs befanden sich dort.	Präsident, Nimzicki, Mitarbeiter, General Grey, David, Conny	"
1:02	Eine nukleare Gegenoffensive wird erwogen. David hört das Gespräch mit und äußert sich vehement gegen diesen Plan. Jemand will David den Mund verbieten. Doch nun kommt auch Julius hinzu und verteidigt David - immerhin habe er alle gewarnt. Julius meint, die Regierung hätte sich längst vorbereiten können auf diesen Angriff, da sie ja 1950 in Roswell ein notgelandetes UFO geborgen hätten. Der Präsident versucht, Julius davon zu überzeugen, daß es nie einen derartigen UFO-Fund gegeben hätte, aber Nimzicki widerspricht ihm.	Präsident, Nimzicki, Mitarbeiter, General Grey, David, Conny, Julius	"
1:03	Jasmine fährt mit dem LKW durch das zerstörte Los Angeles. Die Ladefläche ist voll mit zum Teil verletzten Überlebenden. Sie stößt auf die Trümmer eines Hubschraubers und die verletzte 1st Lady.	Jasmine, Überlebende, 1st Lady	LKW auf der Fahrt durch das zerstörte Los Angeles
1:04	Steve schleppt den Körper des bewußtlosen Außerirdischen quer durch die Wüste und beschimpft ihn dabei.	Steve, bewußtloser Außerirdischer	Wüste
1:05	Ein riesiger Konvoi von Wohnwagen taucht auf. Russ hält mit seinem Wohnwagen vor Steve. Steve fragt nach einem Stützpunkt, der jedoch nicht auf Russ' Karte eingezeichnet ist.	Steve, Russ	"
1:05	Die Air Force One landet. Der Präsident wird mit seinen Begleitern in ein unterirdisches Labor geführt.	Präsident, General Grey, Nimzicki, Conny, David, Julius, Offiziere	Area 51
1:08	Dr. Okun, der Leiter der Forschungsabteilung, zeigt ihnen das Fluggerät der Außerirdischen, das den außerirdischen Kampfflugzeugen von Minute 55 ähnelt. Es stellt sich heraus, daß die Wissenschaftler nicht sehr viel über die Außerirdischen in Erfahrung bringen konnten.	Präsident, General Grey, Nimzicki, Conny, David, Julius, Dr. Okun, Mitarbeiter, Offiziere	Area 51, unterirdischer Hangar

1:09	Dr. Okun zeigt dem Präsidenten und seinen Begleitern die Leichen von 3 Außerirdischen. Okun erklärt: Sie haben Augen, Ohren, aber keine Stimmbänder, vermutlich kommunizieren sie telepathisch. Ihre Technologie sei derjenigen der Menschen weit überlegen.	Präsident, General Grey, Nimzicki, Conny, David, Julius, Dr. Okun, Mitarbeiter	Area 51, Raum mit den konservierten Leichen von Außerirdischen
1:11	Der Präsident fordert David auf, sich etwas einfallen zu lassen.	"	"
1:11	Der Wohnwagenkonvoi kommt zu einer Absperrung, die wachhabenden Soldaten lassen sie passieren, als ihnen Steve den bewußtlosen Alien zeigt.	Steve, Soldaten	Wüste
1:12	Der Außerirdische wird ins Labor gebracht.	Dr. Okun, Soldaten, Steve, Wissenschaftler	Area 51, Hangar
1:12	General Grey beklagt sich bei Nimzicki darüber, daß sie nicht über die Area 51 informiert worden seien.	General Grey, Nimzicki, Mitarbeiter	Area 51, Kontrollraum
1:13	Der Präsident und weitere Mitarbeiter kommen hinzu. Atlanta, Chicago und Philadelphia wurden zerstört, ebenso die Stützpunkte der NATO und der anderen Alliierten. Die Streitkräfte sind nur noch zu 15 % einsatzbereit. In 36 Stunden sei mit der endgültigen Vernichtung aller Hauptstädte der Welt zu rechnen.	General Grey, Präsident, Nimzicki, Offiziere, Mitarbeiter	Area 51, Kontrollraum
1:13	Steve wird dem Präsidenten vorgestellt. Der Präsident möchte den Außerirdischen sehen und verläßt den Raum mit einigen Mitarbeitern.	General Grey, Präsident, Offiziere, Mitarbeiter, Steve	Area 51, Kontrollraum
1:14	Steve möchte zurück zu seinem Stützpunkt in El Toro - dieser ist jedoch völlig zerstört worden.	General Grey, Steve	Area 51, Kontrollraum
1:14	Jasmine kommt mit dem LKW zum zerstörten Stützpunkt.	Jasmine, Überlebende	Stützpunkt in El Toro
1:15	Sie schlagen ihr Lager in einem Hangar auf. Jasmine plaudert mit der 1st Lady.	Jasmine, 1st Lady und weitere Überlebende, Dylan	Stützpunkt in El Toro, Hangar

1:16	Dr. Okun öffnet den biomechanischen Panzer des Außerirdischen.	Dr. Okun, Mitarbeiter, Außerirdischer	Area 51, Untersuchungsraum
1:17	Der Außerirdische kommt plötzlich zu sich, scheint Dr. Okun schwere Kopfschmerzen zu verursachen, kann sich von seinen Fesseln befreien und greift einen der Mitarbeiter an.	"	"
1:18	Der Präsident und einige Mitarbeiter kommen in den Nebenraum, von dem aus durch Fenster der Untersuchungsraum eingesehen werden kann. Dieser ist voller Nebel.	Präsident, Mitarbeiter, General Grey	Area 51, Nebenraum des Untersuchungsraumes
1:18	Plötzlich wird Dr. Okun an die Scheibe gepreßt. Der Außerirdische spricht "mit seinem Mund": Er verlangt freigelassen zu werden. Der Präsident schlägt Verhandlungen und einen Waffenstillstand vor. Der Außerirdische meint, es könne keinen Frieden geben, sie würden alle sterben. Der Außerirdische scheint dem Präsidenten Kopfschmerzen zu verursachen.	Präsident, Nimzicki, Mitarbeiter, General Grey, Dr. Okun, Außerirdischer	Area 51, Nebenraum des Untersuchungsraumes
1:20	General Grey und andere erschießen den Außerirdischen.	"	"
1:20	Dr. Okun ist bereits tot.	"	Area 51, Untersuchungsraum
1:20	Der Präsident erzählt, daß er die Gedanken des Außerirdischen sehen konnte, daß es sich um eine Zivilisation handle, die wie Wanderheuschrecken die natürlichen Ressourcen eines Planeten völlig ausbeute und dann weiterziehe.	"	Area 51, Nebenraum des Untersuchungsraumes
1:21	Offizier verpaßt dem Außerirdischen noch drei Schüsse und der Präsident ordnet den Einsatz von Nuklearwaffen an.	"	"
1:21	David ist betrübt über die Entscheidung des Präsidenten zum Nuklearwaffeneinsatz. Er will mit Conny "auf das Ende der Welt" anstoßen.	David, Conny	Area 51, Küche
1:21	David wirft Conny vor, daß sie ihn nur wegen ihres Ehrgeizes verlassen habe. Sie meint, sie wollte diese Chance ihres Lebens (die Anstellung im Weißen Haus) nutzen. Sie meint, er hätte alles erreichen können, er: "Ich war glücklich, wo ich war." Conny meint, daß sie nie aufgehört habe, David zu lieben.	"	"
1:23	Steve geht zu einem Hubschrauber, aus dem gerade etwas entladen wird.	Steve, Soldaten	Area 51, Hangar
1:23	Steve kann den Zuständigen dazu überreden, ihm den Hubschrauber zu borgen, da er "etwas Dringendes zu erledigen" habe.	Steve, Soldaten	Area 51, Hangar

1:23	Eine Bomberstaffel überfliegt eine Stadt. Die Formation soll sich auflösen und die Ziele anfliegen. Der Präsident wird darüber informiert, daß Huston als erstes Ziel erreicht werde.	Piloten/Präsident, General Grey, Nimzicki, Mitarbeiter	Stealth-Bomber/Area 51, Kontrollraum
1:24	Ein Panzer geht zur Beobachtung bei Huston in Position.	Panzerbesatzung	Panzer bei Huston
1:24	Der Präsident gibt nach kurzem Zögern den Befehl, die Rakete auf das Raumschiff der Außerirdischen über Huston abzufeuern. Die Rakete detoniert.	Präsident, General Grey, Nimzicki, Mitarbeiter	Area 51, Kontrollraum
1:26	Nach voreiligem Jubel über die erfolgreiche Zerstörung lichtet sich der durch die Explosion verursachte Rauch und es zeigt sich, daß das Raumschiff immer noch - wie es scheint ohne jeden Schaden - am Himmel steht. Der Präsident läßt die Bomber, die die anderen Raumschiffe anfliegen, zurückrufen.	Präsident, General Grey, Nimzicki, Mitarbeiter/ Panzerbesatzung	Area 51, Kontrollraum/ Panzer bei Huston
1:27	Der 1st Lady scheint es nicht gut zu gehen. Jasmine hält ihre Hand. Steve landet mit dem Hubschrauber. Er und Jasmine küssen sich.	Jasmine, 1st Lady, Steve, Überlebende	Stützpunkt in El Toro, Hangar
1:28	Der Arzt teilt dem Präsidenten mit, daß sie nichts mehr für seine Frau tun könnten, da sie unstillbare innere Blutungen habe. Sie scheint große Schmerzen zu haben. Conny geht mit der Tochter hinaus. Die 1st Lady weiß, daß sie sterben wird. Der Präsident umarmt und küßt sie.	Präsident, Tochter, Mitarbeiter, Arzt, 1st Lady, Conny	Area 51, Krankenstation
1:29	Die Tochter fragt ihren Vater, ob "Mami eingeschlafen" sei, er bejaht.	Präsident, Tochter	Area 51, Korridor vor der Krankenstation
1:30	Schriftinsert "July 4"		
1:30	David ist verzweifelt über die Ausweglosigkeit der Situation. Julius meint, man dürfe seinen Glauben nicht verlieren. Er, Julius, habe nicht mehr gebetet, seit seine Frau gestorben sei. Er solle nicht vergessen, daß er immer noch seine Gesundheit habe. Er soll aufstehen, sonst werde er sich verkühlen.	Julius, David	Area 51, unterirdischer Hangar
1:32	Diese Bemerkung scheint David auf eine Idee gebracht zu haben. Er weckt einen am Schreibtisch eingeschlafenen Wissenschaftler: er soll sofort allen Bescheid sagen, daß es Arbeit gebe.	Julius, David, Wissenschaftler	"

1:32	Steve, mit Dylan am Arm, und Jasmine betrachten staunend das Kampfflugzeug der Außerirdischen. David präsentiert seinen Plan. Es ist ihm gelungen, den Schutzschild des Flugzeuges mit einem Computervirus zu deaktivieren.	Jasmine, Steve, Dylan, Conny, David, Präsident, General Grey, Nimzicki u.a.	"
1:34	Er meint, daß System im Mutterschiff müsse mit dem Virus infiziert werden, dann werde das einen Effekt auf alle anderen Raumschiffe haben. Dazu müsse man mit dem Flugzeug zum Mutterschiff fliegen, den Virus einspeisen, eine Explosion hervorrufen, um die Außerirdischen zu verwirren. Der Virus werde sich auf die anderen Schiffe übertragen und dann könne man sie vernichten. Allerdings wird dafür nur wenige Minuten Zeit sein. Ein weltweiter gleichzeitiger Angriff auf die Raumschiffe müsse also koordiniert werden.	Jasmine, Steve, Dylan, Conny, David, Präsident, General Grey, Nimzicki u.a.	"
1:34	Einer der Mitarbeiter des Präsidenten spricht sich vehement gegen diesen Plan aus. Z.B. könne niemand das Fluggerät steuern. Steve erklärt sich spontan dazu bereit. David führt, der Skepsis entgegnend, vor, daß es sich von selbst in der Luft halten kann. Der Präsident meint, man solle es versuchen und geht.	Jasmine, Steve, Dylan, Conny, David, Präsident, General Grey, Nimzicki u.a.	"
1:36	David sagt Julius, daß der Virus seine Idee gewesen sei.	Julius, David u.a.	"
1:36	David fragt Steve, ob er wirklich glaube "das Ding" fliegen zu können. Steve stellt ihm die Gegenfrage, ob er "den Bullshit" hinkriege, vom der gerade erzählt habe.	David, Steve u.a.	"
1:36	Der Präsident entläßt Nimzicki, der ihn von der Durchführung von Davids Plan abbringen möchte. Dann gibt er den Befehl, alle verfügbaren Flugzeuge zu Staffeln zusammenzustellen.	Präsident, Nimzicki, General Grey, Conny, Mitarbeiter	Area 51, Labor
1:37	Auf einem multinationalen Stützpunkt mit israelischen, arabischen und anderen Streitkräften, werden Morsezeichen von den Amerikanern empfangen, die über die Gegenoffensive informieren.	Israelische, arabische und britische (?) Soldaten	NATO(?)-Stützpunkt in der irakischen Wüste
1:37	Auch die Russen empfangen die Informationen.	Russische Soldaten	Russischer Stützpunkt
1:38	Ebenso die Japaner - der Angriff soll in 5 Stunden erfolgen.	Japanische Soldaten	Japanischer Stützpunkt
1:38	General Grey berichtet dem Präsidenten über kampfbereite Verbände in Europa, im Nahen Osten und in Asien. Sie hätten genügend Flugzeuge, aber zu wenig Piloten.	General Grey, Präsident, Mitarbeiter	Area 51, Kontrollraum

1:38	Miguel und sein Bruder sehen einen Bericht im TV über den geplanten Gegenangriff. Da Piloten für die Offensive gesucht werden, meldet sich Russ.	Miguel, Bruder, Russ, Soldaten, Insassen der Wohnwagenkolonie	Area 51
1:39	Russ und andere Piloten, die sich gemeldet haben, werden eingeschult. Russ erhält Gelegenheit, seine Entführung durch die Außerirdischen und diesbezüglichen Rachegelüste zu erwähnen.	Russ, Piloten, Soldaten	Area 51, Hangar
1:39	David und Steve werden über die Atomrakete informiert, die an dem außerirdischen Raumschiff befestigt wurde. Sie wird erst 30 Sekunden nach der Abfeuerung detonieren.	General Grey, David, Steve, Conny, Julius, Wissenschaftler, Soldaten	Area 51, unterirdischer Hangar
1:40	Conny hält diese Zeitspanne für zu gering. Conny meint, daß doch jemand anders mitfliegen könne, um den Virus einzuspeisen. David meint, er müsse das selbst machen.	David, Steve, Conny, Julius, Wissenschaftler, Soldaten	"
1:40	Dylan hilft Jasmine beim Ankleiden, Steve kommt, ein Offizier fragt, ob er "den Ring" habe. David und Conny kommen als Trauzeugen. Steve und Jasmine werden getraut, Conny sieht, daß David immer noch seinen Trauring trägt, sie nimmt seine Hand.	Jasmine, Dylan, Steve, Offizier, David, Conny	Area 51, Versammlungsraum
1:42	Der Präsident stellt fest, daß viele der Piloten sehr jung und nervös seien.	Präsident, General Grey, Soldaten, Piloten	Area 51, vor dem Hangar
1:42	Der Präsident hält eine Rede an die Soldaten und Piloten, die sich vor ihm versammeln. Er betont das nunmehrige gemeinsame Interesse der Menschheit, gegen ihre Vernichtung und für ihr Recht zu leben zu kämpfen. Sollten sie überleben, so werde der 4. Juli nicht mehr länger nur ein amerikanischer Feiertag sein. Er beschließt seine Rede mit den Worten: "Heute feiern wir gemeinsam unseren Independence Day". Die Menschen jubeln und applaudieren.	"	"
1:44	Der Präsident wird selbst fliegen, General Grey scheint das nicht besonders zu gefallen.	"	"
1:45	Steve verabschiedet sich von Dylan, er verspricht ihm ein "Riesenfeuerwerk", sobald er zurück sei. David bekommt von Julius eine Brechtüte, David gibt Julius eine Bibel - "für alle Fälle". Conny bittet David, vorsichtig zu sein, sie umarmen sich.	Steve, Dylan, Jasmine, David, Julius, Conny, Wissenschaftler, Soldaten	Area 51, unterirdischer Hangar
1:46	Ein Mitarbeiter erinnert daran, daß es Zeit werde.	"	"

1:46	Auch Jasmine und Steve umarmen sich. Steve hätte beinahe vergessen, Zigarren mitzunehmen. Julius gibt ihm seine beiden letzten.	"	"
1:46	Steve und David besteigen das Fluggerät.	"	"
1:46	David schaltet seinen Notebook-Computer ein.	David, Steve	Fluggerät der Außerirdischen
1:47	Russ sitzt in einem Kampfflugzeug, er bringt ein Foto seiner Kinder im Cockpit an, aktiviert vorübergehend irrtümlich eine Rakete. Seine Kinder sehen ihm vom Boden aus zu, er salutiert.	Russ, Miguel, Bruder, Schwester	Kampfflugzeug
1:47	David erhält von Steve die "Fat Lady", die Siegeszigarre. Dylan, Jasmin, Julius und Conny sehen zu, als der Abflugtunnel geöffnet wird. Die Verankerungen des außerirdischen Fluggeräts werden gelöst, es schwebt. Steve stößt mit dem Flugzeug zunächst gegen eine Wand, da die Anleitung für den Steuerknüppel verkehrt angebracht war. Dann aber fliegen sie mit hohem Tempo weg. Steve testet die Manövrierfähigkeit des Flugzeugs, David protestiert.	David, Steve/Conny, Julius, Wissenschaftler, Dylan, Jasmin	Area 51, unterirdischer Hangar/Fluggerät der Außerirdischen
1:49	Der Präsident setzt sich in ein Kampfflugzeug. Er erfährt von General Grey über Funk, daß sich eines der großen außerirdischen Raumschiffe auf die Area 51 zubewege. Es wird in ca. 26 Minuten ankommen.	Präsident, Soldat/ General Grey, Mitarbeiter	Area 51, Kampfflugzeug/ Kontrollraum
1:49	David ist schlecht, Steve fasziniert - sie fliegen in den Weltraum. Davon habe er sein Leben lang geträumt. Sie fliegen genau auf das Mutterschiff zu, werden von einem Leitstrahl erfaßt.	Steve, David	Fluggerät der Außerirdischen im Weltraum
1:50	Die Kampfflugzeuge, unter ihnen auch das vom Präsidenten geflogene, nähern sich dem Raumschiff.	Präsident/General Grey, Major, Conny	Luftraum in der Nähe der Area 51/ Area 51, Kontrollraum
1:50	Conny führt dem Major vor Augen, daß die auf dem Stützpunkt befindlichen Menschen gefährdet sind, falls der Gegenangriff nicht vor dem Eintreffen des Raumschiffs beim Stützpunkt erfolgen kann. Der Major informiert daraufhin einen Leutnant über das sich nähernde Raumschiff.	Präsident/General Grey, Major, Conny	Luftraum in der Nähe der Area 51/ Area 51, Kontrollraum
1:51	Das Fluggerät wird durch den Leitstrahl ins Innere des Mutterschiffs geführt.	David, Steve	Fluggerät der Außerirdischen
1:52	David und Steve sehen im Mutterschiff Tausende von Außerirdischen, in formierter Aufstellung. Steve mutmaßt, sie würden eine Invasion vorbereiten.	David, Steve, Außerirdische	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff
1:53	Das Fluggerät wird angedockt. Steve befürchtet, daß sie durch die Fenster von dem in der Andockstation sitzenden Außerirdischen gesehen werden könnten. David schließt die Fensterabdeckungen.	David, Steve, Außerirdischer	"

1:53	David beginnt, den Virus einzuspeisen. General Grey wird von einem Mitarbeiter darüber informiert. Dieser informiert den Präsidenten.	David, Steve/General Grey, Mitarbeiter/Präsident, Russ, Pilot	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff/ Area 51, Kontrollraum/ Kampfflugzeuge in der Nähe der Area 51
1:54	Die Menschen vor dem Hangar werden ins Gebäude geholt.	Zivilisten, Soldaten	Area 51, vor dem Hangar
1:54	David konnte den Virus zur Gänze einspeisen. Die Kampfflugzeuge erhalten von General Grey Feuerfreigabe. Der Präsident schießt eine Rakete ab, doch sie prallt am Schutzschild ab.	David, Steve/ General Grey, Mitarbeiter/ Präsident, Piloten	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff/ Area 51, Kontrollraum/ Kampfflugzeuge in der Nähe der Area 51
1:55	General Grey befiehlt den Rückzug.	General Grey, Mitarbeiter/ Präsident, Russ, Piloten	Area 51, Kontrollraum/ Kampfflugzeuge in der Nähe der Area 51
1:55	Der Präsident schießt eine weitere Rakete ab, die nun auf keinen Schutzschild mehr trifft. Daraufhin erfolgt wieder der Angriffsbefehl und auch die anderen Piloten feuern ihre Raketen auf das Raumschiff.	General Grey, Mitarbeiter/ Präsident, Russ, Piloten	Area 51, Kontrollraum/ Kampfflugzeuge in der Nähe der Area 51
1:56	Außerirdische Kampfflugzeuge kommen und es entbrennt ein gigantischer Luftkampf. Russ kann eines der feindlichen Flugzeuge abschießen.	General Grey, Mitarbeiter/ Präsident, Russ, Piloten	Area 51, Kontrollraum/ Kampfflugzeuge in der Nähe der Area 51
1:56	Steve und David wollen fliehen, doch das Fluggerät ist immer noch fest angedockt.	Steve, David, Außerirdischer	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff
1:56	Der Außerirdische in der Dockstation wird auf ihr Flugzeug aufmerksam.	Außerirdischer	Mutterschiff der Außerirdischen
1:56	Außerirdische Kampfflugzeuge greifen die Area 51 an und beschießen die Wohnwagen und Menschen vor dem Hangar. Die Menschen versuchen zu fliehen.	Major, Conny, Zivilisten, Soldaten	Area 51, vor dem Hangar

1:57	Conny und der Major, die vermutlich bei der Evakuierung der Menschen vor dem Hangar halfen, fliehen mit einigen von ihnen in den Fahrstuhl.	Major, Conny, Zivilisten, Soldaten	Area 51, Hangar
1:57	Der Außerirdische öffnet die Fensterabdeckungen des Fluggeräts von Steve und David per Fernsteuerung. Sie verstecken sich.	Außerirdischer, Steve, David	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff
1:57	Unter den Menschen, die sich in die Area 51 flüchten konnten, herrscht Panik. Julius sitzt mit einigen Menschen im Kreis am Boden und liest aus der Bibel. Dylan fragt die Tochter des Präsidenten, ob sie Angst habe, sie nickt. Er habe auch Angst.	Julius, Nimzicki, Dylan, Tochter des Präsidenten, Flüchtlinge	Area 51, Labor
1:58	Die Kampfflugzeuge können mit ihren Raketen nur wenig Schaden am großen Raumschiff anrichten. Dieses bereitet seine "Primärwaffe" zum Einsatz vor.	Piloten, Präsident/ General Grey, Mitarbeiter	Luftraum über der Area 51/ Area 51, Kontrollraum
1:59	Der Präsident schießt seine letzte Rakete direkt auf die Primärwaffe, kann sie aber nicht zerstören. Er soll umkehren, da taucht Russ auf, um seine letzte Rakete auf die Primärwaffe zu schießen.	Piloten, Russ, Präsident/ General Grey, Mitarbeiter, Miguel	"
2:00	Der Präsident und ein anderer Pilot geben ihm Deckung. Doch Russ' letzte Rakete läßt sich nicht abfeuern.	"	"
2:00	Russ läßt seinen Kindern noch ausrichten, daß er sie liebhabe und fliegt direkt in den Feuerstrahl der Primärwaffe, woraufhin er eine gigantische Explosion im Inneren des Raumschiffs auslöst, die es insgesamt zerstört.	"	"
2:02	Die Piloten und die Menschen im Kontrollraum jubeln, der Major meint zu Miguel, er könne stolz auf seinen Vater sein. Miguel: "Ja, das bin ich."	Piloten, Präsident/ General Grey, Mitarbeiter, Major, Miguel	"
2:03	Die Anleitung zur Vernichtung der Raumschiffe wird "an die Staffeln überall auf der Welt" telegraphiert.	Präsident/General Grey, Mitarbeiter	"
2:03	Steve und David sehen keine Hoffnung mehr, zu entkommen. Sie zünden ihre Zigarren an.	Steve, David	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff

2:04	David feuert die Atomrakete ab. Sie trifft die Dockstation und ihr Fluggerät löst sich aus der Verankerung.	Steve, David, Außerirdische	Fluggerät der Außerirdischen im Mutterschiff
2:05	Sie versuchen zu entkommen, werden von mehreren außerirdischen Kampfflugzeugen verfolgt und unter Beschuß genommen.	Steve, David	"
2:06	Die Außenluke des Mutterschiffs wird geschlossen.	Steve, David	Fluggerät der Außerirdischen im Weltraum
2:06	Doch sie können noch ins Freie entkommen.	Steve, David	Fluggerät der Außerirdischen im Weltraum
2:06	Der Atomsprengkopf der Rakete detoniert nun und das gesamte Mutterschiff explodiert. Das Fluggerät wird von der Explosionswelle erfaßt.	Steve, David, Außerirdischer	Mutterschiff der Außerirdischen
2:07	Der Präsident und die anderen Piloten werden von jubelnden Menschen empfangen. In Afrika jubeln Eingeborene angesichts eines zerstörten außerirdischen Raumschiffs, jubelnde Menschen auch in Gizeh und Sydney.	Präsident, Piloten, Soldaten und Zivilisten/ Eingeborene/ Ägypter/ Australier	Flugfeld vor der Area 51/ Afrika/ Gizeh/ Sydney
2:07	In den unterirdischen Räumen der Area 51 werden der Präsident und die anderen Piloten von applaudierenden Menschen empfangen. Der Präsident nimmt glücklich seine Tochter in die Arme. General Grey berichtet, daß die Raumschiffe überall auf der Welt vernichtet worden seien, die Außerirdischen seien besiegt. Doch man habe den Kontakt mit Steve und David verloren. Dann werden sie aber auf dem Radar ausfindig gemacht.	Präsident, Piloten, Soldaten, Zivilisten, Tochter des Präsidenten, General Grey, Major, Conny, Jasmine	Area 51, Labor/ Kontrollraum
2:08	Steve und David gehen, zigarrerauchend und mit den Trümmern des Fluggeräts im Hintergrund, durch die Wüste. Sie werden freudig empfangen, Jasmine und Conny umarmen ihre (Ex-)Männer, Steve nimmt Dylan auf den Arm.	Steve, David, Conny, Jasmine, Präsident, Tochter, General Grey, Julius	Wüste

2:09	Der Präsident und General Grey gratulieren Steve. Der Präsident schüttelt David mit den Worten "nicht übel" die Hand. Dann wenden sich alle dem zerstörten Raumschiff zu. Die Tochter des Präsidenten wünscht ihrem Vater einen "fröhlichen 4. Juli" und Steve meint zu Dylan, daß er ihm ja ein Feuerwerk versprochen habe.	"	"
2:10	Die letzte Einstellung zeigt wie Wrackteile (vom Mutterschiff?) Rauchspuren am Himmel ziehen.	"	"
2:10	Beginn des Abspanns		

11. Zusammenfassung

Am Ausgangspunkt dieser Arbeit stand die Beobachtung, daß diegetische Fristen, also Situationen, in denen für die Figuren Zeitdruck besteht, in populären Erzählungen häufig zu finden sind[639] und die in der Literatur vielfach referierte Behauptung, daß durch die Erzählung von Fristen beim Rezipienten Spannung hervorgerufen bzw. gesteigert werden kann.[640]

Das in der Einleitung formulierte zentrale Erkenntnisinteresse, das mit dieser Arbeit verfolgt werden sollte, bestand in der Frage, welche narrativen Elemente im Detail für diese spannungproduzierende bzw. -steigernde Wirkung verantwortlich sind. - Die Arbeit sollte klären, unter welchen narrativen Voraussetzungen der Rezipient durch eine Erzählung Anlaß für die Produktion von »fristspezifischer Spannung« erhält.[641]

Ziel der Untersuchung war also nicht die Durchführung einer empirischen Studie über das (konkrete) Spannungsempfinden (individueller) Rezipienten, sondern die Beschreibung von Spannungspotentialen, genauer: die Beschreibung der narrativen Konstituenten von fristspezifischen Spannungspotentialen. Mit dieser Arbeit sollten also u.a. die *theoretischen Voraussetzungen* für die Konzeption von empirischen Untersuchungen der Produktion von fristspezifischer Spannung durch den Rezipienten geschaffen werden.[642]

Zur Beantwortung der Frage nach den narrativen Voraussetzungen für die Entstehung von fristspezifischer Spannung war diese zunächst zu beschreiben. Dabei ergab sich, daß diegetische Fristen dem Rezipienten Anlaß zur Produktion einer Reihe verschiedener Arten von Spannung und Hypothesen mit jeweils spezifischer Ausformung geben können. Für diese Spannungs- und Hypothesenarten habe ich, in teilweiser Übernahme bislang eingeführter Terminologie, charakterisierende Benennungen vorgeschlagen:

- »Ob-Spannung«, beschreibbar durch die Frage »Kann das Problem noch rechtzeitig gelöst werden?« oder »Kann das verfolgte Ziel noch rechtzeitig erreicht werden?« und entsprechende »Ob-Hypothesen«, etwa »Das Problem kann vermutlich nicht mehr rechtzeitig gelöst werden«.[643]
- »Wie-Spannung«, beschreibbar durch die Frage »Wie kann das Problem noch rechtzeitig gelöst werden?« oder: »Wie werden die Figuren das Problem in der

639 Vgl. S.8ff.
640 Vgl. S.20.
641 Vgl. S.20ff.
642 Vgl. S.22.
643 Vgl. S.28ff.

kurzen, ihnen zur Verfügung stehenden Zeit zu lösen versuchen?« und entsprechende »Wie-Hypothesen« bzw. »Wie-besser-Hypothesen«.[644]

- Empathie, beschreibbar etwa durch die Hoffnung, daß ein Problem noch rechtzeitig gelöst, ein Ziel noch rechtzeitig erreicht werden kann.[645]

Ausgehend von der Feststellung, daß die Ob-Spannung im Ensemble dieser verschiedenen Spannungs- und Hypothesenarten die grundlegendste ist, also - mit Ausnahme der Wie-Spannung - alle anderen Spannungsarten das Vorhandensein von Ob-Spannung implizieren[646], erfolgte zunächst eine Erörterung der narrativen Voraussetzungen für diese Spannungsart[647], die in der Formulierung einer allgemeinen, erzählanalytisch anwendbaren Definition einer diegetischen Frist mit dramaturgischer Relevanz (=die dem Rezipienten Anlaß zur Produktion von Ob-Spannung gibt) resultierte: Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird.[648]

Im Zuge dieser Erörterung ergab sich auch eine erste grundlegende Unterscheidung zweier verschiedener Typen von diegetischen Fristen: Fristen, von denen die von ihnen betroffenen Figuren ebenso wie der Rezipient wissen und Fristen, bei denen der Rezipient diesbezüglich einen Wissensvorsprung genießt. Für letzteren Typus habe ich die Bezeichnung »Wissensvorsprungsfrist« vorgeschlagen.[649] Diesem Typus und seinen - in dramaturgischer Hinsicht - wichtigsten Varianten ist ein eigener Abschnitt der Arbeit gewidmet.[650]

Auf der Grundlage der erwähnten Definition ergab sich auch die in dramaturgischer Hinsicht wesentliche Möglichkeit zur Unterscheidung zwischen »dramaturgisch relevanten diegetischen Fristen« und »>bloßen< Ankündigungen von möglicherweise eintretenden diegetischen Ereignissen«: Die Erzählung von einer Frist impliziert die Ankündigung eines möglicherweise eintretenden diegetischen Ereignisses, aber eine derartige Ankündigung konstituiert nur dann eine dramaturgisch relevante Frist, wenn von dem angekündigten Ereignis eine Bedrohung für eine bestimmte Figur ausgeht, wobei der Begriff der Bedrohung hier sehr weit aufzufassen ist. Und während dem Rezipienten durch »>bloße< Ankündigungen« eher Anlaß für ein Interesse an dem angekündigten Ereignis und dessen

644 Vgl. S.35ff.
645 Vgl. S.40ff.
646 Vgl. S.48ff.
647 Vgl. S.50ff.
648 Vgl. S.58.
649 Vgl. S.53ff.

Folgen gegeben wird, an jenem diegetischen und erzählzeitlichen Punkt, an dem dieses Ereignis dann eintritt (oder auch nicht) und der Zeit danach, wird ihm durch eine dramaturgisch relevante diegetische Frist eher Anlaß für ein Interesse an dem diegetischen und erzählzeitlichen Abschnitt vor diesem Punkt gegeben.[651]

Außerdem bestand die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Fristen und >bloßem< Zeitdruck, der dann gegeben ist, wenn zwar von unter Zeitdruck handelnden Figuren erzählt wird, dem Rezipienten aber der Grund für den Zeitdruck vorenthalten wird.[652]

Im weiteren wurde die von der Frist ausgehende Bedrohung als ein wesentlicher Faktor ihrer dramaturgischen Relevanz näher erörtert.[653] Die Erzählung von einer Frist gibt ihrem Rezipienten nur dann Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung, wenn an ihrem Ende irgendeine Art von Schaden für bestimmte Figuren zu entstehen droht, wenn also in Zusammenhang mit ihr von einem »potentiellen Schaden« erzählt wird. Im Sinne dieser Feststellung ergab sich die Möglichkeit zu einer weiteren Formulierungsvariante für die Definition einer »dramaturgisch relevanten diegetischen Frist«: Eine solche ist dann gegeben, wenn in der Erzählung für bestimmte Figuren ein potentieller Schaden für einen bestimmten, im chronologischen Erzählfluß noch nicht erreichten diegetischen Zeitpunkt angekündigt wird.[654] Geht von einer Frist keinerlei Bedrohung für eine oder mehrere Figuren der Erzählung aus, dann erhält der Rezipient diesbezüglich keinen Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung, etwa Ob-Spannung im Sinne der Frage »kann das Problem noch rechtzeitig gelöst werden«.[655] Herrscht beim Rezipienten Unklarheit bezüglich des Schadens, der am Ende der Frist entstehen könnte, so dürfte es auch lediglich zur Entstehung einer »undeutlichen Frist« kommen, einer Frist von mäßiger dramaturgischer Relevanz - der von ihr ausgehende Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung ist geringer.[656]

Bei der Vermittlung des Ausmaßes dieser Bedrohung spielen die Einschätzung derselben durch den Rezipienten und - sofern es sich nicht um eine Wissensvorsprungsfrist handelt - auch ihre Einschätzung durch die bedrohte(n) Figur(en) sowie die Nachvollziehbarkeit dieser Einschätzung durch den Rezipienten eine Rolle. Und auch der Umfang, in dem

---

650 Vgl. S.238ff.
651 Vgl. S.63ff.
652 Vgl. S.84ff.
653 Vgl. S.92ff.
654 Vgl. S.111.
655 Vgl. S.92.
656 Vgl. S.107ff.

sich die Erzählung der Darstellung der Bedrohung widmet, ist hier von Relevanz.[657]

Die Intensität der von einer Frist ausgehenden Bedrohung wird durch drei Faktoren bestimmt:[658]

- durch die Höhe oder das Ausmaß des Schadens, der am Ende der Frist einzutreten droht,
- den (noch verbleibenden) Umfang der Frist, wieviel Zeit also noch bleibt, um ein Eintreten des Schadens, eine Aktualisierung des noch potentiellen Schadens zu verhindern,
- und das Ausmaß und den Schwierigkeitsgrad der zur Verhinderung des Schadens notwendigen Maßnahmen.

Aus den beiden zuletzt genannten Faktoren ergibt sich überdies die Wahrscheinlichkeit des Eintretens des potentiellen Schadens, die weder zu gering noch zu hoch sein darf, um dem Rezipienten optimalen Anlaß zur Produktion fristspezifischer Spannung zu geben.[659]

Eine wesentliche dramaturgische Forderung für eine effektive Erzählung von einer Frist ist, daß von ihrem *Verlauf* erzählt wird, also von der sukzessiven Verringerung des Umfangs der Frist, vom zeitlichen, ggf. auch räumlichen Näherrücken des potentiellen Schadens[660] - die Erzählung vom »fristgebenden Prozeß«: Fristen ergeben sich stets aus einem Prozeß. - Der »potentielle Schaden« droht entweder direkt durch einen Prozeß hervorgebracht zu werden - eine Lawine, einen Auftragskiller, der sich auf den Weg zu seinem potentiellen Opfer macht, das Uhrwerk einer Zeitbombe etc. - oder aber die Frist ergibt sich aus dem Prozeß, den die Figur, die den Schaden nach einer festgesetzten Zeit zu verursachen droht, zur Messung der Zeit heranzieht - etwa das Funktionieren der Armbanduhr, nach der sich der Erpresser bei der Exekution seines Ultimatums richtet. Für diesen Prozeß habe ich den Begriff »fristgebender Prozeß« vorgeschlagen.[661] Durch die Erzählung vom fristgebenden Prozeß und ggf. der dazu gegenläufigen fristgebundenen Zielverfolgung erhält der Rezipient immer wieder aufs neue Anlaß zur Revision seiner Ob-Hypothesen über den Ausgang der Situation und zur fortgesetzten Produktion von fristspezifischer Spannung. Die dramaturgische Funktion der Erinnerung des Rezipienten daran, daß die diegetische Zeit weiter verstreicht, die Frist sich also sukzessive

657 Vgl. S.93ff.
658 Vgl. S.98ff.
659 Vgl. S.102.
660 Vgl. S.111.
661 Vgl. S.113ff.

verringert[662] bzw. seine Information über den noch verbleibenden Umfang der Frist[663] kann durch die Erzählung vom fristgebenden Prozeß - je nach seiner Art - unterschiedlich gut erfüllt werden. Vom fristgebenden Prozeß kann - mit unterschiedlichen dramaturgischen Konsequenzen - mehr oder weniger direkt bzw. indirekt erzählt werden. Vom dramaturgischen Standpunkt aus betrachtet ist auch die Information des Rezipienten über den noch verbleibenden Umfang einer Frist mithilfe expliziter Zeitangaben (durch Figuren, Kalender, Uhren etc.) eine - direkte oder indirekte - Erzählung vom fristgebenden Prozeß.[664] Bei unklaren Informationen über den Umfang einer Frist verringert sich das fristspezifische Spannungspotential der betreffenden Situation, es ergeben sich lediglich »undeutliche Fristen«.[665] Ein dramaturgisch wesentlicher Aspekt des fristgebenden Prozesses, der vor allem bei von Figuren zu exekutierenden Fristen zum Tragen kommt, ist auch seine Variabilität.[666] Die Erzählung vom »fristgebenden Prozeß« erfüllt außerdem die dramaturgisch wesentliche Funktionen der beständigen Erinnerung des Rezipienten an den potentiellen Schaden, die allerdings auch noch auf andere Weisen erfolgen kann.[667]

Die Erzählung von einer an die Frist gebundenen Zielverfolgung ist zwar kein notwendiges Element einer dramaturgisch relevanten diegetischen Frist, doch der Anlaß zur Produktion von fristspezifischer Spannung erhöht sich durch sie.[668] Es ergab sich, daß auch Prozesse, die nicht als Zielverfolgungen bezeichnet werden können, die dramaturgische Funktion des »Vorgangs, der eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens rechtzeitig verhindern könnte bzw. soll« erfüllen können. Als treffendere Bezeichnung für alle derartigen Vorgänge habe ich daher den Terminus »fristgebundener Prozeß« vorgeschlagen.[669]

Der fristgebende Prozeß als jener Vorgang »der den potentiellen Schaden (mit) zu verursachen droht bzw. an dessen Ende der Schaden einzutreten droht« und der fristgebundene Prozeß als »jener Vorgang, der eine Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens rechtzeitig verhindern soll« sind zueinander gegenläufig - letzterer soll vor ersterem abgeschlossen sein. Vor allem diese Gegenläufigkeit gibt dem Rezipienten immer wieder Anlaß zur Produktion von Spannung im Sinne der Frage »ob eine

662 Vgl. S.118ff.
663 Vgl. S.126ff.
664 Vgl. S.133ff.
665 Vgl. S.150ff.
666 Vgl. S.158ff.
667 Vgl. S.168ff.
668 Vgl. S.176ff.
669 Vgl. S.180.

Aktualisierung des (noch) potentiellen Schadens noch rechtzeitig verhindert werden kann« bzw. zur Formulierung entsprechender Ob-Hypothesen.[670] Für eine effektive Erzählung von einer Frist sind die beiden Vorgänge narrativ zu kombinieren. Diese Kombination kann in synchroner oder alternierender Form - mit je unterschiedlichen dramaturgischen Konsequenzen - erfolgen.[671] Der filmisch vermittelten alternierenden Erzählung von den beiden Vorgängen mithilfe einer Parallelmontage wurde dabei besonderes Augenmerk gewidmet.[672] Geht von fristgebendem wie fristgebundenem Prozeß eine Bedrohung für bestimmte Figuren aus, dann werden diese Begriffe in ihrer Zuordnung austauschbar. Dieser Zusammenhang ist typischerweise bei Verfolgungsjagden gegeben.[673]

In einem weiteren Abschnitt der Arbeit habe ich die narrativen Voraussetzungen für die Formulierung fristspezifischer Ob-, Wie- und Wie-besser-Hypothesen sowie für die Produktion von fristspezifischer Wie-Spannung und Empathie erörtert.[674] Dabei ergab sich in Zusammenhang mit den Wie-besser-Hypothesen, also Hypothesen des Rezipienten darüber, wie sich die von einer Frist betroffene Figur (anstelle ihres aktuellen Verhaltens) besser verhalten sollte, die Beschreibung des bis dahin noch nicht erörterten Fristtyps »Lösungsvorsprungsfrist«.[675]

Schließlich wurde noch der in der Literatur bereits eingeführte Terminus der 'Last-Minute Rescue' bzw. 'Rettung in letzter Minute' erörtert.[676] Zwecks Vereinheitlichung seiner bislang inkonsistenten Verwendung in der Literatur habe ich vorgeschlagen, ihn ausschließlich im wörtlichen Sinn, also zur Bezeichnung einer »gerade noch rechtzeitigen Verhinderung einer Aktualisierung des potentiellen Schadens« zu verwenden. Es ergab sich außerdem, daß diese Variante des Abschlusses der Erzählung von einer Frist ein besonders hohes Potential an fristspezifischer Spannung hat, aufgrund ihrer Unwahrscheinlichkeit und Simplizität dem Rezipienten jedoch rasch als stereotypes narratives Schema bewußt zu werden droht.

---

670 Vgl. S.185.
671 Vgl. S.198ff.
672 Vgl. S.208ff.
673 Vgl. S.187ff.
674 Vgl. S.260ff.
675 Vgl. S.272ff.
676 Vgl. S.293ff.

12. Mediographie

12.1 Computerspiele

Toontracks u. Alex Constandache. *Jack Orlando: Director's Cut*. Worms: Topware Interactive/Zuxxez Entertainment AG, 2001.

12.2 Filme

Die Filmographie enthält auch die in der Arbeit zitierten Folgen von TV-Serien und Trailer und ist nach den im Text verwendeten Titeln sortiert. Bei Filmen, in bezug auf die im Text filmzeitliche Positionsangaben erfolgen, habe ich zur Identifikation der von mir verwendeten Fassung - sofern eruierbar - jeweils die Herkunft derselben angegeben sowie deren Länge. Da es sich bei vielen der von mir verwendeten Filmfassungen um Aufzeichnungen von Fernsehausstrahlungen handelt und bei diesen häufig nicht der gesamte Abspann des Films gezeigt wurde, bezeichnen meine Längenangaben generell die jeweilige Laufzeit vom Beginn der Signation der Produktionsfirma (>Globus< von Universal, >Fanfare< von 20th Century Fox etc.) bis zum *Beginn* des Abspanns (die Messung der Laufzeit wurde auch dann an dieser Stelle gestoppt, wenn während des Abspanns noch Teile der Handlung oder andere Bilder zu sehen waren). Dabei habe ich jeweils auf volle Minuten ab- bzw. aufgerundet.

12 Sekunden bis zur Ewigkeit/Im Tresor gefangen. Regie: Thomas, Gerald. Drehbuch: Peter Rogers, n. e. Stück v. Arthur Hailey. GB: British Lion Film Corporation, 1957. (Orig.: *Time Lock*).

12 Uhr mittags/Zwölf Uhr mittags. Regie: Zinnemann, Fred. Drehbuch: Carl Foreman, n. d. Erzählung "The Tin Star" v. John W. Cunningham. USA: Stanley Kramer Productions/United Artists, 1952. (Orig.: *High Noon*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Kinowelt Home Entertainment GmbH, 1999, 80'.

18 Stunden bis zur Ewigkeit. Regie: Lester, Richard. Drehbuch: Richard DeKoker u. Alan Plater. GB: David V. Picker Productions/United Artists, 1974. (Orig.: *Juggernaut*).

2001: Odyssee im Weltraum. Regie: Kubrick, Stanley. Drehbuch: Stanley Kubrick u. Arthur C. Clarke, n. d. Kurzgeschichte "The Sentinel" v. Arthur C. Clarke. GB/USA: MGM/Polaris, 1968. (Orig.: *2001: A Space Odyssey*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Turner Entertainment Co. u. Warner Home Video, 2001, 135' bzw. 132' (mit bzw. ohne Overtüre).

28 Tage. Regie: Thomas, Betty. Drehbuch: Susannah Grant. USA: Columbia Pictures Corporation/Tall Trees Productions, 2000. (Orig.: *28 Days*).

83 Stunden Angst/83 Stunden: Nervenkrieg gegen die Zeit. Regie: Wrye, Donald. Drehbuch: Barbara Jane Mackle, Gene Miller u. O.R. Keyes. USA: Consolidated Productions/River City Productions, 1990. (Orig.: *83 Hours 'til Dawn*).

Abyss: Abgrund des Todes. Regie: Cameron, James. Drehbuch: James Cameron. USA: 20th Century Fox/Lightstorm Entertainment/Pacific Western, 1989. (Orig.: *The Abyss*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2000, 130' ("Kino-Version").

Apollo 13. Regie: Howard, Ron. Drehbuch: William Broyles Jr. u. Al Reinert, n. d. Buch *Lost Moon* v. Jim Lovell u. Jeffrey Kluger. USA: Imagine Entertainment/Universal Pictures, 1995. Fassung: ORF1, 28.12.98, 128'.

Armageddon: Das jüngste Gericht. Regie: Bay, Michael. Drehbuch: Robert Roy Pool, Jonathan Hensleigh, Tony Gilroy, Shane Salerno u. Jeffrey Abrams. USA: Jerry Bruckheimer Films/Touchstone Pictures/Valhalla Motion Pictures, 1998. (Orig.: *Armageddon*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Special Edition. Touchstone Home Video, o.J. [2001], 138'.

Attack on a China Mission. Regie: Williamson, James. Drehbuch: James Williamson. GB, 1900.

Auf der Flucht. Regie: Davis, Andrew. Drehbuch: David N. Twohy, Jeb Stuart u. Roy Huggins. USA: Warner Bros., 1993. (Orig.: *The Fugitive*). Fassung: ORF1, 16.5.1997, 121'.

Blade. Regie: Norrington, Stephen. Drehbuch: David S. Goyer. USA: Amen Ra Films/Imaginary Forces/New Line Cinema, 1998. Fassung: ORF1, 18.3.2002, 110'.

Blood & Wine: Ein tödlicher Cocktail. Regie: Rafelson, Bob. Drehbuch: Nick Villiers, Bob Rafelson u. Alison Cross. USA: Blood & Wine Productions/Fox Searchlight Pictures/Majestic Films/Marmont Productions/Recorded Pictures Company, 1997. (Orig.: *Blood & Wine*). Fassung: ORF1, 7.8.2000, 92'.

Blues Brothers. Regie: Landis, John. Drehbuch: Dan Aykroyd u. John Landis. USA: Universal Pictures, 1980. Fassung: ORF1, 13.6.2001, 122' (einschl. erster Teil des Abspanns, in dem die wichtigsten Darsteller des Films vorgestellt werden, während sie noch beim Singen zu sehen sind).

Boiling Point: Die Bombe tickt. Regie: Harris, James B. Drehbuch: James B. Harris, n. e. Roman v. Gerald Petievich. Frankreich/USA: Hexagon Productions/Yamada Right Vision, 1993. (Orig.: *Boiling Point*).

Clockwise: In letzter Sekunde. Regie: Morahan, Christopher. Drehbuch: Michael Frayn. GB: Moment Films/Thorn EMI Screen Entertainment, 1986. (Orig.: *Clockwise*).

Das China Syndrom. Regie: Bridges, James. Drehbuch: Mike Gray, T.S. Cook u. James Bridges. USA: IPC Films, 1979. (Orig.: *The China Syndrome*).

Das Fenster zum Hof. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: John Michael Hayes, n. d. Erzählung "It had to be Murder" v. Cornell Woolrich. USA: Paramount Pictures/Patron Inc., 1954. (Orig.: *Rear Window*). Fassung: ORF2, 23.12.2000, 107'.

Das Mercury Puzzle. Regie: Becker, Harold. Drehbuch: Lawrence Konner u. Mark Rosenthal, n. d. Roman *Simple Simon* v. Ryne Douglas Pearson. USA: Imagine Entertainment/Universal Pictures, 1998. (Orig.: *Mercury Rising*). Fassung: ORF1, 13.4.2001, 101'.

Deep Impact. Regie: Leder, Mimi. Drehbuch: Bruce Joel Rubin u. Michael Tolkin. USA: DreamWorks SKG/Paramount Pictures/Zanuck/Brown Productions, 1998. Fassung: ORF1, 8.4.2001, 108'.

Deine Zeit läuft ab, Killer. Regie: Uribe, Imanol. Drehbuch: Imanol Uribe, n. e. Roman v. Juan Madrid. Spanien: Aiete Films S.A./Ariane Filmes/I.C.A.A./Sogepaq, 1994. (Orig.: *Dias Contados*).

Der 13te Krieger/Der 13. Krieger. Regie: McTiernan, John. Drehbuch: William Wisher u. Warren Lewis, n. d. Roman *Eaters of the Dead* v. Michael Crichton. USA: Touchstone Pictures/Walt Disney Pictures, 1999. (Orig.: *The 13th Warrior*). Fassung: DVD-Kaufvideo. München: Concorde Home Entertainment, 2000, 93'.

Der Dialog. Regie: Coppola, Francis Ford. Drehbuch: Francis Ford Coppola. USA: American Zoetrope/Paramount Pictures/The Coppola Company/The Directors Company, 1974. (Orig.: *The Conversation*). Fassung: 108'.

Der Fremde im Zug/Verschwörung im Nordexpress. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: Raymond Chandler, Whitfield Cook, Ben Hecht u. Czenzi Ormonde, n. e. Roman v. Patricia Highsmith. USA: Warner Bros., 1951. (Orig.: *Strangers on a Train*).

Der Junggeselle. Regie: Sinyor, Gary. Drehbuch: Steve Cohen, n. d. Drama *Seven Chances* v. Roi Cooper Megrue u. d. Drehbuch f. *Seven Chances* (USA 1925) v. Jean C. Havez, Clyde Bruckman u. Joseph A. Mitchell. USA: George Street Pictures/New Line Cinema/The Lloyd Segan Company, 1999. (Orig.: *The Bachelor*).

Der Regenmacher. Regie: Coppola, Francis F. Drehbuch: Francis Ford Coppola u. Michael Herr, n. d. Roman v. John Grisham. USA: American Zoetrope/Constellation Films/Douglas/Reuther Productions, 1997. (Orig.: *The Rainmaker*). Fassung: ORF1, 11.3.2001, 123'.

Der Terminator. Regie: Cameron, James. Drehbuch: Harlan Ellison, James Cameron, Gale Anne Hurd u. William Wisher. USA: Cinema 84/Euro Film Funding/Hemdale Film Corporation/Pacific Western, 1984. (Orig.: *The Terminator*). Fassung: ORF1, 15.05.1999, 98'.

Der unsichtbare Dritte. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: Ernest Lehman. USA: MGM, 1959. (Orig.: *North by Northwest*).

Die 39 Stufen. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: Charles Bennett u. Ian Hay, n. e. Roman v. John Buchan. GB: Gaumont International/Gaumont-British Picture Corporation Ltd., 1935. (Orig.: *The 39 Steps*).

Die Akte Jane. Regie: Scott, Ridley. Drehbuch: David N. Twohy u. Danielle Alexandra. USA: Caravan Pictures/First Independent Films, Ltd./Hollywood Pictures/Largo Entertainment/Moving Pictures/Scott Free Productions/Trap-Two-Zero Productions, Inc., 1997. (Orig.: *G.I. Jane*).

Die Geburt einer Nation. Regie: Griffith, David W. Drehbuch: D.W. Griffith, Frank E. Woods u. Thomas F. Dixon Jr., n. d. Romanen *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* u. *The Leopard's Spots* u. d. Drama *The Clansman* v. Thomas F. Dixon Jr. USA: David W. Griffith Corp./Epoch Producing Corporation, 1915. (Orig.: *The Birth of a Nation*).

Die letzte Frist. Regie: Guest, Val. Drehbuch: Val Guest u. Val Valentine, n. e. Roman v. Leonard Mosley. GB: Vandyke, 1955. (Orig.: *They Can't Hang Me*).

Die rote Violine. Regie: Girard, Francois. Drehbuch: Don McKellar und François Girard. Kanada/Italien: Channel Four Films/Mikado Films/New Line International/Red Violin Productions Ltd./Rhombus Media/Sidecar Films & TV/Téléfilm Canada, 1998. (Orig.: *Le violon rouge/The Red Violin/Il Violino rosso*). Fassung: VHS-Kaufvideo. München: Concorde Home Entertainment, 1999, 120'.

Die Thomas Crown Affäre. Regie: McTiernan, John. Drehbuch: Alan Trustman, Leslie Dixon u. Kurt Wimmer. USA: Irish DreamTime/United Artists, 1999. (Orig.: *The Thomas Crown Affair*). Fassung: ORF1, 5.5.2002, 103'.

Die Zeit läuft ab. Regie: Davies, John Howard. Drehbuch: Eric Ambler. GB: Anglia Television Ltd., 1990. (Orig.: *The Care of Time*).

Dinosaurier. Regie: Leighton, Eric und Ralph Zondag. Drehbuch: Walon Green, Thom Enriquez, John Harrison, Robert Nelson Jacobs, Ralph Zondag, Shirley Pierce u. Rhett Reese. USA: Walt Disney Pictures, 2000. (Orig.: *Dinosaur*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Buena Vista Home Entertainment, o.J. [2001], 73'.

Du lebst noch 105 Minuten. Regie: Litvak, Anatole. Drehbuch: Lucille Fletcher. USA: Columbia Pictures Corporation/Hal Wallis Productions/Paramount Pictures, 1948. (Orig.: *Sorry, Wrong Number*).

E.T.: Der Außerirdische. Regie: Spielberg, Steven. Drehbuch: Melissa Mathison. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment, 1982. (Orig.: *E.T. the Extra-Terrestrial*). Fassung: VHS-Kaufvideo. Ffm: CIC Video GmbH, 1993, 106'.

Emil und die Detektive. Regie: Lamprecht, Gerhard. Drehbuch: Billy Wilder, n. d. Roman v. Erich Kästner. DE: Universum, 1931.

Event Horizon: Am Rande des Universums. Regie: Anderson, Paul. Drehbuch: Philip Eisner. GB/USA: Golar Productions/Impact Pictures/Paramount Pictures, 1997. (Orig.: *Event Horizon*). Fassung: ORF1, 1.5.2001, 86'.

Flammendes Inferno. Regie: Guillermin, John und Irwin Allen. Drehbuch: Stirling Silliphant, n. d. Romanen *The Tower* v. Richard Martin Stern u. *The Glass Inferno* v. Thomas N. Scortia u. Frank M. Robinson. USA: 20th Century Fox/Warner Bros., 1974. (Orig.: *The Towering Inferno*). Fassung: ORF1, 13.12.2000, 152'.

Fled: Flucht nach Plan. Regie: Hooks, Kevin. Drehbuch: Preston A. Whitmore II. USA: MGM, 1996. (Orig.: *Fled*). Fassung: ORF1, 25.5.2001, 89'.

Fletcher's Visionen. Regie: Donner, Richard. Drehbuch: Brian Helgeland. USA: Donner/Schuler-Donner Productions/Silver Pictures/Warner Bros., 1997. (Orig.: *Conspiracy Theory*). Fassung: ARD, 10.3.2001, 125'.

Fluchtpunkt Mars. Regie: Campbell, Graeme u. Neill Fearnley. Drehbuch: Jim Henshaw u. Peter Mohan. Kanada/USA: Credo Entertainment Group, 1999. (Orig.: *Escape from Mars*). Fassung: Premiere, 13.8.2000, 85'.

Forrest Gump. Regie: Zemeckis, Robert. Drehbuch: Eric Roth, n. d. Roman v. Winston Groom. USA: Paramount, 1994. Fassung: VHS-Kaufvideo. Ffm: CIC Video GmbH, 1995, 130'.

Gattaca. Regie: Niccol, Andrew. Drehbuch: Andrew Niccol. USA: Columbia Pictures Corporation/Jersey Films, 1997. Fassung: DVD-Kaufvideo. Columbia Tristar Home Video, 1998, 99'.

Gegen die Zeit. Regie: Badham, John. Drehbuch: Patrick Sheane Duncan. USA: Paramount Pictures, 1995. (Orig.: *Nick of Time*).

Ghost: Nachricht von Sam. Regie: Zucker, Jerry. Drehbuch: Bruce J. Rubin. USA: Paramount Pictures, 1989. (Orig.: *Ghost*). Fassung: Ffm: CIC Video GmbH, 1993, 117'.

Hackers: Im Netz des FBI. Regie: Softley, Iain. Drehbuch: Rafael Moreu. USA: United Artists, 1995. (Orig.: *Hackers*). Fassung: ORF1, 28.1.2001, 95'.

Hannah. Regie: Schwabenitzky, Reinhard. Drehbuch: Susanne Ayoub, Reinhard Schwabenitzky u. Jonathan Carroll. Österreich: Star-Film/Epo-Film, 1996. Fassung: ORF2, 28.4.2001, 111’.

Hard Rain. Regie: Salomon, Mikael. Drehbuch: Graham Yost. USA: Cloud Nine Entertainment/Marubeni/Mutual Film Company/Nordisk Film/Paramount Pictures/PolyGram Filmed Entertainment/Toho-Towa/Union Générale Cinématographique, 1998. Fassung: ORF1, 10.6.2001, 88'.

Hinter dem Horizont: Das Ende ist nur der Anfang. Regie: Ward, Vincent. Drehbuch: Ronald Bass, n. e. Roman v. Richard Matheson. USA: Interscope Communications/Metafilmics/PolyGram Filmed Entertainment, 1998. (Orig.: *What Dreams May Come*). Fassung: ZDF, 6.1.2002, 101'.

Hydrotoxin: Die Bombe tickt in dir. Regie: Duguay, Christian. Drehbuch: Bart Baker. USA: New Line Cinema, 1992. (Orig.: *Live Wire*).

Ihre Majestät, Mrs. Brown. Regie: Madden, John. Drehbuch: Jeremy Brock. GB: BBC Scotland/Ecosse Films/Irish Screen/Mobile Masterpiece Theatre/WGBH Boston, 1997. (Orig.: *Mrs. Brown/Her Majesty, Mrs. Brown*). Fassung: Premiere, Sept. 2000, 98'.

Im Augenblick des Todes. Regie: Dahl, John. Drehbuch: Bill Geddie. USA: MGM, 1996. (Orig.: *Unforgettable*). Fassung: ZDF, 16.11.1998, 106'.

In the Line of Fire: Die zweite Chance. Regie: Petersen, Wolfgang. Drehbuch: Jeff Maguire. USA: Castle Rock Entertainment/Columbia Pictures Corporation, 1993. (Orig.: *In the Line of Fire*). Fassung: ARD, 1.1.1998, 117'.

Independence Day. Regie: Emmerich, Roland. Drehbuch: Dean Devlin und Roland Emmerich. USA: 20th Century Fox/Centropolis Entertainment/Centropolis Film Productions, 1996. Fassung: DVD-Kaufvideo. Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2000, 130' (Die Analyse erfolgte anhand der "Kinoversion"); VHS-Kaufvideo. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 1997.

Independence Day [Trailer]. Internet: http://us.imdb.com/Trailers?0116629. Zugriff: 22.06.01. Fassung: 2'25".

Jäger des verlorenen Schatzes. Regie: Spielberg, Steven. Drehbuch: Lawrence Kasdan, n. e. Story v. George Lucas u. Philip Kaufman. USA: Paramount Pictures/Lucasfilm Ltd., 1980. (Orig.: *Raiders of the Lost Ark*). Fassung: ORF1, 13.12.1999, 106'.

James Bond 007: Goldfinger/Ian Fleming's Goldfinger. Regie: Hamilton, Guy. Drehbuch: Richard Maibaum u. Paul Dehn, n. e. Roman v. Ian Fleming. GB: Danjaq Productions/Eon Productions Ltd., 1964. (Orig.: *Goldfinger*). Fassung: ORF2, 6.8.1995, 105'.

Jurassic Park. Regie: Spielberg, Steven. Drehbuch: Michael Crichton, David Koepp und Malia S. Marmo. USA: Amblin Entertainment, 1993. Fassung: DVD-Kaufvideo. Columbia Tristar Home Video, 2000, 115'.

König der Löwen. Regie: Allers, Roger und Robert Minkoff. Drehbuch: Irene Mecchi, Jonathan Roberts u. Linda Woolverton. USA: Walt Disney, 1994. (Orig.: *The Lion King*). Fassung: VHS-Kaufvideo. Buena Vista Home Entertainment, o.J. [1995], 80'.

Kopfgeld. Regie: Howard, Ron. Drehbuch: Jonathan Gold, Cyril Hume, Alexander Ignon, Richard Maibaum u. Richard Price. USA: Brian Grazer/Scott Rudin production/Imagine Entertainment/Touchstone Pictures, 1996. (Orig.: *Ransom*). Fassung: ARD, 1.1.2001, 111'.

Krieg der Sterne/Krieg der Sterne - Episode IV: Eine neue Hoffnung. Regie: Lucas, George. Drehbuch: George Lucas. USA: Lucasfilm/20th Century Fox, 1977 / 1997. (Orig.: *Star Wars/Star Wars: Episode IV - A New Hope*). Fassung: VHS-Kaufvideo. Special Edition. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 1997, 115'.

Lake Placid. Regie: Miner, Steve. Drehbuch: David E. Kelley. Kanada/USA: Fox 2000 Pictures/Phoenix Pictures/Rocking Chair Productions, 1999. Fassung: DVD-Kaufvideo. München: BMG-Video/Universum Film, 2001, 74'.

Lebe lieber ungewöhnlich. Regie: Boyle, Danny. Drehbuch: John Hodge. GB: Channel Four Films/Figment Films/PolyGram Filmed Entertainment, 1997. (Orig.: *A Life Less Ordinary*). Fassung: ORF1, 11.8.2001, 93'.

Lebenszeichen: Proof of Life. Regie: Hackford, Taylor. Drehbuch: Tony Gilroy, inspiriert durch d. Artikel "Adventures in the Ransom Trade" v. William Prochnau u. d. Buch *The Long March To Freedom* v. Thomas Hargrove. USA: Anvil Films/Bel Air Entertainment/Castle Rock Entertainment, 2000. (Orig.: *Proof of Life*).

Lola rennt. Regie: Tykwer, Tom. Drehbuch: Tom Tykwer. DE: X-Filme Creative Pool/WDR/Arte/Filmstiftung NRW/Filmboard Berlin-Brandenburg/FFA/BMI, 1998. Fassung: DVD-Kaufvideo. Alligator DVD, 2000, 73'.

Midnight Run: 5 Tage bis Mitternacht. Regie: Brest, Martin. Drehbuch: George Gallo. USA: City Light Films/Universal Pictures, 1988. (Orig.: *Midnight Run*).

Mord im Weißen Haus. Regie: Little, Dwight H. Drehbuch: Wayne Beach u. David Hodgin. USA: Regency Enterprises/Warner Bros., 1997. (Orig.: *Murder at 1600*). Fassung: ORF1, 9.7.2001, 99'.

Nur 48 Stunden. Regie: Hill, Walter. Drehbuch: Roger Spottiswoode, Walter Hill, Larry Gross, Steven E. De Souza u. Jeb Stuart. USA: Paramount Pictures, 1982. (Orig.: *48 Hrs.*).

Nur noch 60 Sekunden. Regie: Sena, Dominic. Drehbuch: Scott Rosenberg. USA: Jerry Bruckheimer Films/Touchstone Pictures, 2000. (Orig.: *Gone in Sixty Seconds*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Touchstone Home Video/Buena Vista Home Entertainment, 2001, 107'.

Nur noch 72 Stunden. Regie: Siegel, Don. Drehbuch: Abraham Polonsky u. Henri Simoun (Howard Rodman), n. d. Roman *The Commissioner* v. Richard Dougherty. USA: Universal Pictures, 1968. (Orig.: *Madigan*).

Operation Noah. Regie: Bornhak, Achim. Drehbuch: Horst Freund. DE: Calypso Filmproduktion/Pro 7, 1997. Fassung: ORF1, 27.12.2000, 97'.

Phoenix: Blutige Stadt. Regie: Cannon, Danny. Drehbuch: Eddie Richey. USA: Lakeshore Entertainment, 1998. (Orig.: *Phoenix*). Fassung: ZDF, 30.1.2001, 99'.

Profiler (1): Der Alptraum kehrt zurück. Regie: Patterson, John. Drehbuch: Cynthia Saunders. USA: Sander/Moses Prod./NBC, 1996. (Orig.: *The Profiler: Insight*). Fassung: VOX, 2000, 45' (ohne Werbeunterbrechungen).

Projekt: Peacemaker. Regie: Leder, Mimi. Drehbuch: Michael Schiffer, basierend auf e. Artikel v. Andrew u. Leslie Cockburn. USA: DreamWorks SKG, 1997. (Orig.: *The Peacemaker*). Fassung: ORF1, 21.10.2000, 114'.

Race Against Time. Regie: Murphy, Geoff. Drehbuch: Cary Solomon u. Chuck Konzelman. USA: Turner Network Television, 2000.

Race the Sun: Im Wettlauf mit der Zeit. Regie: Kanganis, Charles T. Drehbuch: Barry Morrow. USA: TriStar Pictures, 1996. (Orig.: *Race the Sun*).

Road Trip. Regie: Phillips, Todd. Drehbuch: Todd Phillips u. Scot Armstrong. USA: DreamWorks SKG/The Montecito Picture Company, 2000.

Romy und Michele: Alle Macht den Blonden. Regie: Mirkin, David. Drehbuch: Robin Schiff, n. seinem Stück. USA: Bungalow 78 Productions/Touchstone Pictures, 1997. (Orig.: *Romy and Michele's High School Reunion*). Fassung: ORF1, 14.5.2001, 85'.

Ronin. Regie: Frankenheimer, John. Drehbuch: J.D. Zeik u. Richard Weisz (=David Mamet). GB/USA: FGM Entertainment/MGM/United Artists, 1998. Fassung: ORF1, 3.11.2001, 111'.

Running Out: Countdown des Todes. Regie: Lynch, Paul. Drehbuch: Robert Cooper. Kanada: Norstar Entertainment Inc., 1994. (Orig.: *No Contest*).

Sabotage/The Hidden Power/I Married a Murderer/A Woman Alone. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: Charles Bennett, E.V.H. Emmett, Ian Hay, Jesse Lasky Jr. u. Helen Simpson, n. d. Roman *The Secret Agent* v. Joseph Conrad u. e. Stück v. Campbell Dixon. GB: Gaumont International/Gaumont-British Picture Corporation Ltd./Shepherd, 1936.

Screamers: Tödliche Schreie. Regie: Duguay, Christian. Drehbuch: Dan O'Bannon u. Miguel Tejada-Flores, n. d. Kurzgeschichte "Second Variety" v. Philip K. Dick. Kanada/USA/Japan: Allegro Films/Triumph Films, 1995. (Orig.: *Screamers*). Fassung: ORF1, 30.3.2001, 99'.

Sie liebt ihn - sie liebt ihn nicht. Regie: Howitt, Peter. Drehbuch: Peter Howitt. USA/GB: Intermedia Films/Mirage Enterprises/Miramax Films/Paramount Pictures, 1998. (Orig.: *Sliding Doors*). Fassung: ORF1, 26.6.2001, 90'.

Sieben Tage Frist. Regie: Vohrer, Alfred. Drehbuch: Ernst Flügel, n. e. Roman v. Paul Hendriks. DE: Roxy Film GmbH, 1969.

Stadt der Engel. Regie: Silberling, Brad. Drehbuch: Dana Stevens, n. e. Drehbuch v. Wim Wenders, Peter Handke u. Richard Reitinger. USA/DE: Atlas Entertainment/Monarchy Enterprises B.V./Regency Enterprises/Taurus Films/Warner Bros., 1998. (Orig.: *City of Angels*). Fassung: ORF1, 9.4.2002, 103'.

Star Trek III: Auf der Suche nach Mr. Spock. Regie: Nimoy, Leonard. Drehbuch: Harve Bennett. USA: Cinema Group Ventures/Paramount Pictures, 1984. (Orig.: *Star Trek III: The Search for Spock*). Fassung: ORF1, 21.07.2001, 95'.

Star Trek IV: Zurück in die Gegenwart. Regie: Nimoy, Leonard. Drehbuch: Steve Meerson, Peter Krikes, Harve Bennett, Nicholas Meyer u. Leonard Nimoy, n. Gene Roddenberry. USA: Paramount Pictures, 1986. (Orig.: *Star Trek IV: The Voyage Home*). Fassung: ORF1, 11.08.2001, 113'.

Star Trek V: Am Rande des Universums. Regie: Shatner, William. Drehbuch: David Loughery, William Shatner u. Harve Bennett, n. Gene Roddenberry. USA: Paramount Pictures, 1989. (Orig.: *Star Trek V: The Final Frontier*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Paramount Pictures, 2001, 97'.

Star Trek VI: Das unentdeckte Land. Regie: Meyer, Nicholas. Drehbuch: Nicholas Meyer, Denny Martin Flinn, Leonard Nimoy, Lawrence Konner u. Mark Rosenthal, n. Gene Roddenberry. USA: Paramount Pictures, 1991. (Orig.: *Star Trek VI: The Undiscovered Country*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Paramount Pictures, 2001, 103'.

Star Wars, Episode I: Die dunkle Bedrohung. Regie: Lucas, George. Drehbuch: George Lucas. USA: Lucasfilm Ltd., 1999. (Orig.: *Star Wars, Episode I: The Phantom Menace*). Fassung: VHS-Kaufvideo. 20th Century Fox Home Entertainment, 2000, 121'.

Startup. Regie: Howitt, Peter. Drehbuch: Howard Franklin. USA: Hyde Park Entertainment/Industry Entertainment/MGM, 2001. (Orig.: *AntiTrust*). Fassung: Kinofassung (Wien, Cineplexx Palace, 2.7.2001).

The Astronaut's Wife. Regie: Ravich, Rand. Drehbuch: Rand Ravich. USA: Mad Chance/New Line Cinema, 1999. Fassung: DVD-Kaufvideo. München: Concorde Home Entertainment, 2000, 98'.

The Life of an American Fireman/Life of an American Fireman. Regie: Porter, Edwin S. Drehbuch: Edwin S. Porter. USA: Edison Company, 1903.

The Lonely Villa. Regie: Griffith, David W. Drehbuch: Mack Sennett, n. e. Drama v. André de Lorde. USA: Biograph Company, 1909.

The Sixth Sense. Regie: Shyamalan, M. Night. Drehbuch: M. Night Shyamalan. USA: Hollywood Pictures/Spyglass Entertainment, 1999. Fassung: VHS-Kaufvideo. Constantin Video/VCL Communications, 2000, 98'.

Tiger & Dragon/Crouching Tiger, Hidden Dragon. Regie: Lee, Ang. Drehbuch: Hui-Ling Wang, James Schamus u. Kuo Jung Tsai, n. d. Roman v. Du Lu Wang. China/Hong Kong/Taiwan/USA: Asia Union Film & Entertainment Ltd./China Film Co-Production Corporation/Columbia Pictures Film Production Asia/EDKO Film Ltd./Edko Films/Good Machine/Sony Pictures Classics/United

China Vision/Zoom Hunt International Productions Company, Ltd., 2000. (Orig.: *Wo hu zang long*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Kinowelt Home Entertainment, 2001, 110'.

Time Bomb/Terror on a Train. Regie: Tetzlaff, Ted. Drehbuch: Kem Bennett, n. seinem Roman *Death at Attention*. GB: MGM, 1953.

Titanic. Regie: Cameron, James. Drehbuch: James Cameron. USA: 20th Century Fox/Paramount/Lightstorm Entertainment, 1997. Fassung: DVD-Kaufvideo. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 1999, 180'.

Todeswelle: Rettung in letzter Sekunde/Eine Stadt in Angst. Regie: Steiner, Frederik. Drehbuch: Holger Karsten Schmidt. DE: Sat.1/Vision Factory, 1999.

Toy Story. Regie: Lasseter, John. Drehbuch: John Lasseter, Andrew Stanton, Peter Docter, Joe Ranft, Joss Whedon, Joel Cohen u. Alec Sokolow. USA: Pixar Animation Studios/Walt Disney Productions, 1995.

Twister. Regie: De Bont, Jan. Drehbuch: Michael Crichton, Anne-Marie Martin, Jeff Nathanson, Joss Whedon u. Steven Zaillian. USA: Amblin Entertainment/Constant c Productions/Universal Pictures/Warner Bros., 1996. Fassung: VHS-Kaufvideo. Ffm: CIC Video GmbH, 1997, 102'.

Vergessene Welt: Jurassic Park. Regie: Spielberg, Steven. Drehbuch: David Koepp, basierend auf dem Roman *The Lost World* von Michael Crichton. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment, 1997. (Orig.: *The Lost World: Jurassic Park*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Collector's Edition. Columbia Tristar Home Video, 2000, 117'.

Verhandlungssache. Regie: Gray, F. Gary. Drehbuch: James DeMonaco u. Kevin Fox. USA/DE: Mandeville Films/Monarchy Enterprises B.V./New Regency Pictures/Regency Enterprises/Taurus Film/Warner Bros., 1998. (Orig.: *The Negotiator*). Fassung: ORF1, 27.4.2002, 129'.

Vertical Limit. Regie: Campbell, Martin. Drehbuch: Robert King u. Terry Hayes. USA/DE: Columbia Pictures Corporation/Global Entertainment Productions GmbH & Company Medien KG/Mountain High Productions, 2000. Fassung: DVD-Kaufvideo. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001, 113'.

Weit unten im Osten. Regie: Griffith, David W. Drehbuch: David W. Griffith u. Anthony Paul Kelly, n. d. Dramen *Way Down East* v. Joseph R. Grismer u. *Annie Laurie* v. Lottie Blair Parker. USA: D.W. Griffith Productions, 1920. (Orig.: *Way Down East*).

Wenn Lucy springt. Regie: Schaeffer, Eric. Drehbuch: Eric Schaeffer u. Tony Spiridakis. USA: Motion Picture Corporation of America/Sony Pictures Classics/TriStar Pictures, 1996. (Orig.: *If Lucy Fell*). Fassung: ORF1, 5.9.2000, 85'.

When Time Ran Out.... Regie: Goldstone, James. Drehbuch: Carl Foreman u. Stirling Silliphant, n. d. Roman *The Day the World Ended* v. Gordon Thomas u. Max Morgan Witts. USA: International Cinema Corporation, 1980.

X-Men. Regie: Singer, Bryan. Drehbuch: Tom DeSanto (story), Bryan Singer (story) und David Hayter. USA: 20th Century Fox/Bad Hat Harry/Donner/Schuler-Donner Productions/Genetics Productions/Marvel Films/Springwood Productions, 2000. Fassung: DVD-Kaufvideo. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001, 91'.

Zauberhafte Schwestern. Regie: Dunne, Griffin. Drehbuch: Robin Swicord, Akiva Goldsman u. Adam Brooks, n. d. Roman v. Alice Hoffman. USA: DiNovi Pictures/Fortis Films/Village Roadshow Productions/Warner Bros., 1998. (Orig.: *Practical Magic*). Fassung: ARD, 31.3.2002, 96'.

Zehn Stunden Zeit für Virgil Tibbs. Regie: Douglas, Gordon. Drehbuch: Alan Trustman u. James R. Webb. USA: Mirisch Company, 1970. (Orig.: *They Call Me MISTER Tibbs!*).

Zwei Minuten Warnung/Lethal Game: Countdown in den Tod. Regie: Peerce, Larry. Drehbuch: Edward Hume, n. e. Roman v. George La Fountaine Sr. USA: Filmways Pictures/Universal Pictures, 1976. (Orig.: *Two Minute Warning*).

12.3 Texte

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge Univ Pr., 2002.

Abel, Viktor. *Wie schreibt man einen Film?: Anleitung zur Herstellung von Filmmanuskripten*. Wien/Leipzig: Sensen-Verlag, 1937.

Altenburg, Christiane u. Ingo Fließ. *Jenseits von Hollywood: Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk. Essays und Gespräche*. Ffm: Verlag der Autoren, 2000.

Amazon.com. Seattle: Amazon.com, Inc., 1996ff. Internet: http://www.amazon.com.

Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur: Neue Wege in der Textanalyse. Einführung Erzählprosa und Lyrik*. 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl. Bern: Paul Haupt, 2000. (Orig.: 1983).

Anger, Eberhard, Ariane Braunbehrens et al. *Meyers Lexikon: Das Wissen von A-Z*. [Digitale Ausgabe in der *PC-Bibliothek*]. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1993.

Appeldorn, Werner van. *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion: Psychologie - Gestaltung - Technik*. 4., überarb. Aufl. München: TR-Verlagsunion, 1997. (Orig.: 1984).

Appeldorn, Werner van. *Programme für Zuschauer: Eine moderne Dramaturgie*. Köln: Reil & Gottschalk, o.J. [1994].

Arijon, Daniel. *Grammar of the Film Language*. L.A.: Silman-James Press, 1991. (Orig.: N.Y.: Focal Press, 1976).

Armer, Alan A. *Writing the Screenplay: TV and Film*. 2. Aufl. Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 1993. (Orig.: 1988).

Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse*. 5., aktualis. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997. (Orig.: 1980).

Atchity, Kenneth u. Chi-Li Wong. *Writing Treatments that Sell: How to Create and Market Your Story Ideas to the Motion Picture and Tv Industry*. N.Y.: Henry Holt, 1997.

Atchity, Kenneth. *A Writer's Time: Making the Time to Write*. Rev. Ed. N.Y.: W. W. Norton & Company, 1995. (Orig.: 1986).

Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. von Edward Kowalski u. Michael Wegner, übs. Michael Dewey. Ffm: Fischer Taschenbuch, 1989. (Orig.: Moskau, 1975).

Bahr, Robert. *Spannender schreiben: Dramentechnik für Prosatexte*. Übs. Hans J. Becker, 2. Aufl. Ffm: Zweitausendeins, 2001. (Orig.: *Dramatic Technique in Fiction*. Mobile, Ala.: Factor Pr., 1998).

Bailey, Tom. *A Short Story Writer's Companion*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Ballon, Rachel Friedman. *Blueprint for Writing: A Writer's Guide to Creativity, Craft & Career*. L.A.: Lowell House, 1994.

Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. [bisher erschienen: Bd. 1-3, "Absenz"-"Material"]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000f.

Barker, Martin u. Thomas Austin. *From 'Antz' to 'Titanic': Reinventing Film Analysis*. London: Pluto Press, 2000.

Bawden, Liz-Anne (Hg.). *Buchers Enzyklopädie des Films*. Ed. d. dt. Ausg. v. Wolfram Tichy. 2. Aufl., Mitarb. an d. 2. Aufl.: Ulrike Schimmelschmidt. München: C. J. Bucher, 1983. (Orig.: *The Oxford Companion to Film*. London: Oxford University Press, 1976).

Beard, Pauline Winsome. *A Riddling Thing: A Study of Time in Five Twentieth Century Novels*. San Francisco: International Scholars Publications, 1996.

Beaver, Frank E. *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Analysis*. Rev. Ed. N.Y.: Twayne Publishers, 1994. (Orig.: N.Y.: McGraw-Hill, 1983).

Beck, Klaus. *Medien und die soziale Konstruktion von Zeit: Über die Vermittlung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. (Orig.: Diss. Freie Univ. Berlin, 1994).

Bell, Madison Smartt. *Narrative Design: Working with Imagination, Craft, and Form*. N.Y.: W.W. Norton & Company, 2000.

Berger, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques*. 2. Aufl. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1998. (Orig.: Beverly Hills: Sage Publications, 1982).

Berman, Robert A. *Fade in: The Screenwriting Process*. 2. Aufl. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1997. (Orig.: 1988).

Bernardini, Craig. "Depth Charge". Madison Smartt Bell. *Narrative Design: Working with Imagination, Craft, and Form*. N.Y.: W.W. Norton & Company, 2000. S.33-45.

Best, Otto F. *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. Überarb. u. erw. Ausg. Ffm: Fischer Taschenbuch, 1994. (Orig.: 1972).

Bickham, Jack M. *Writing the Short Story: A Hands-On Program*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 1994.

Birkenhauer, Theresia u. Annette Storr (Hg.). *Zeitlichkeiten - Zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin: Vorwerk 8, 1998.

Blacker, Irwin R. *The Elements of Screenwriting: A Guide for Film and Television Writers*. N.Y.: Macmillan, 1986.

Blandford, Steve, Barry K. Grant u. Jim Hillier. *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold, 2001.

Blum, Richard A. *Television and Screen Writing: From Concept to Contract*. 3. Aufl. Stoneham, Mass.: Focal Press, 1995. (Orig.: *Television Writing: From Concept to Contract*. N.Y.: Hastings House, 1980).

Bode, Walter. *Das kleine Filmlexikon: Ein Taschenbuch über das gesamte Filmwesen*. Ffm: Humboldt, 1954.

Bognár, Desi K. *International Dictionary of Broadcasting and Film*. 2. Aufl. Boston: Focal Press, 1999. (Orig.: 1995).

Bonitzer, Pascal. "Hitchcockian Suspense". *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Hg. Slavoj Zizek. London: Verso, 1992. S.15-30.

Bordwell, David. "*Die Hard* - und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos". Ken Adam, David Bordwell, Peter Greenaway u. Jack Lang. *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Übs. Holly Golightly and Friends. Ffm: Verlag der Autoren, 1995. S.151-201. (Orig.: Vortrag am 20.6.1994 im Kammer-Filmtheater, Marburg).

Bordwell, David. "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures". *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Hg. Philip Rosen. N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1986. S.17-34. (Orig.: Adapted from David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Univ. of Wisconsin Pr., 1985).

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Pr., 1985.

Bordwell, David. "The Classical Hollywood Style, 1917-60". David Bordwell, Janet Staiger u. Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint. London: Routledge, 1994. S.1-84. (Orig.: N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1985).

Bordwell, David u. Janet Staiger. "Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema". David Bordwell, Janet Staiger u. Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint. London: Routledge, 1994. S.365-385. (Orig.: N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1985).

Bordwell, David, Janet Staiger u. Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint. London: Routledge, 1994. (Orig.: N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1985).

Bordwell, David u. Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 5. Aufl. N.Y.: McGraw-Hill, 1997. (Orig.: Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1979).

Bowman, Walter Parker u. Robert Hamilton Ball. *Theatre Language: A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*. N.Y.: Theatre Arts Books, 1961.

Brady, Ben u. Lance Lee. *The Understructure of Writing for Film & Television*. Austin: Univ. of Texas Pr., 1988.

Brady, Ben. *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin: Univ. of Texas Pr., 1994.

Brauneck, Manfred u. Gérard Schneilin (Hg.). *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3., vollst. überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1992. (Orig.: 1986).

Brenner, Alfred. *TV Scriptwriter's Handbook: Dramatic Writing for Television and Film*. Revised Edition. Los Angeles: Silman-James Press, 1992. (Orig.: 1980).

Brownstein, Oscar Lee u. Darlene M. Daubert. *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*. Westport: Greenwood Press, 1981.

Busfield, Roger M., Jr. *The Playwright's Art: Stage, Radio, Television, Motion Pictures*. Westport: Greenwood Press, 1971. (Orig.: N.Y.: Harper & Brothers, 1958).

Bushby, Alex. *A-Z of Film, Television and Video Terms*. London: Blueprint, 1994.

Cappellazzo, Amy, Adriano Pedrosa, Peter Wollen et al. *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video and Film*. Lake Worth: Palm Beach Inst. of Contemporary Art, 2000.

Carroll, Noel. *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1988.

Carroll, Noel. "The Paradox of Suspense". *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hg. Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S.71-91.

Carter, David. *Teach Yourself How to Write a Play*. Lincolnwood: NTC Contemporary Publishing Company, 1998.

Catron, Louis E. *Playwriting: Writing, Producing, and Selling Your Play*. Prospect Heights: Waveland Press, 1990. (Orig.: *Writing, Producing and Selling Your Play: The Complete Guide for the Beginning and Advanced Playwright*. 1984).

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell Univ. Pr., 1978.

Christiansen, Broder. *Die Kunst des Schreibens: Eine Prosaschule*. 12. Aufl. Leipzig: Reclam, 1942. (Orig.: 1938).

Church, Margaret. *Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963.

CINEMA: Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, Nr. 43: Zeit. Hg. Arbeitsgemeinschaft CINEMA. Zürich: Chronos, 1998.

Clancy, Tom. *Das Echo aller Furcht: Roman*. Übs. Hardo Wichmann. München: Goldmann, 1994. (Orig.: *The Sum of All Fears*. N.Y.: G. P. Putnam's Sons, 1991).

Colville-Andersen, Mikael. *Screenwriting by Numbers: A Screenwriter's Checklist*. 1999. Internet: http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/5698/anumbers.html. Zugriff: 08.11.99.

Comisky, Paul W. u. Jennings Bryant. "Factors Involved in Generating Suspense". *Human Communication Research* 9/1 (Fall 1982): 49-58.

Cooper, Dona. *Writing Great Screenplays for Film and TV*. N.Y.: Macmillan, 1994.

Copeland, Ann. *The ABC's of Writing Fiction*. Cincinnati, OH: Story Press, 1996.

Cordes, Stefan. *Filmerzählung und Filmerlebnis: Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Theoriekonzept und Forschungsansatz*. Münster: Lit, 1997.

Corrigan, Timothy. *A Short Guide to Writing about Film*. 3. Aufl. N.Y.: Longman, 1998. (Orig.: Glenview, Ill.: Scott, Foresman, 1989).

Corvin, Michel et al. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

Cowgill, Linda J. *Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters*. L.A.: Lone Eagle Publishing Co, 1997.

Crichton, Michael. *Expedition Kongo: Roman*. Übs. Karl A. Klewer. München: Knaur, 1994. (Orig.: *Congo*. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1980).

Crisp, Mike. *Directing Single Camera Drama*. Oxford: Focal Press, 1998.

Cuddon, J. A. (Hg.). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th Ed., rev. by C. E. Preston. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. (Orig.: 1977).

Dadek, Walter. *Das Filmmedium: Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München/Basel: Reinhardt, 1968.

Dancyger, Ken. *Global Scriptwriting*. Boston: Focal Press, 2001.

Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: Theory and Practice*. 2. Aufl. Boston: Focal Press, 1997. (Orig.: 1993).

Dancyger, Ken u. Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*. 2. Aufl. Newton, MA: Focal-Butterworth-Heinemann, 1995. (Orig.: 1991).

Davis, Sam. *Quotenfieber: Das Geheimnis erfolgreicher TV- Movies*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 2000.

Dawson, Jonathan. *Screenwriting: A Manual*. South Melbourne: Oxford Univ. Pr., 2000.

De Abreu, Carlos u. Howard J. Smith. *Opening the Doors to Hollywood: How to Sell Your Idea - Story, Book, Screenplay, Manuscript*. N.Y.: Three Rivers Press, 1997. (Orig.: Custos Morum Publishers, 1995).

De Wied, Minet [d.i. Marie Annette de Wied]. "The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense". *Poetics* 23 (1994): 107-123.

Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Übs. Klaus Englert. Ffm: Suhrkamp, 1991. (Orig.: *Cinéma II: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).

DeMille, Nelson. *Die Kathedrale: Roman*. Übs. Susanne Lepsius. München: Ullstein, 2000. (Orig.: *Cathedral*. N.Y.: Delacorte Press, 1981).

Derry, Charles. *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson: McFarland & Co., 1988. (Orig.: *The Suspense Thriller: A Structural and Psychological Examination of a Film Genre*. Diss. Ann Arbor: UMI, 1979).

Dick, Bernard F. *Anatomy of Film*. 4. Aufl. Boston: Bedford / St. Martin's, 2002. (Orig.: N.Y.: St. Martin's Press, 1978).

Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Vollständige Ausg., übs. Carl Kolb, durchges. v. Anton Ritthaler. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1961. (Orig.: 1838).

Die Deutsche Bibliothek. *Deutsche Nationalbibliographie CD-ROM retro 1945-1971 (DNB-CD retro 1)*. Ffm: Buchhändler-Vereinigung, 1998.

Dose, Maria et al. *Duden: Das Fremdwörterbuch*. [Digitale Ausgabe in der *PC-Bibliothek*]. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1993.

Droese, Kerstin. *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*. Coppengrave: Coppi, 1995.

Drosdowski, Günther et al. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch A-Z*. [Digitale Ausgabe in der *PC-Bibliothek*]. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1994.

Druxman, Michael B. *The Art of Storytelling: How To Write A Story ... Any Story. A Directed Approach to Writing Great Fiction*. Westlake Village, CA: The Center Press, 1997.

Edelstein, Scott. *1,818 Ways to Write Better & Get Published*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 1997. (Orig.: *The Writer's Book of Checklists*. F & W Publications, 1991).

Eder, Jens. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit, 1999.

Egri, Lajos. *The Art of Creative Writing*. N.Y.: Citadel Press, 1995. (Orig.: 1965).

Egri, Lajos. *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. M. e. Einl. v. Gilbert Miller. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1950. (Orig.: *How to Write a Play*. 1949).

Eick, Susanne. *Kunst des Erzählens*. Tübingen: Katzmann, 1969.

Eilers, Reimer. "Artisten auf dem Spannungsbogen: Schreiben als Handwerk". *VS-Handbuch: Ein Ratgeber für Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzer*. Hg. Imre Török. Göttingen: Steidl, 1999. S.303-312.

Elman, Irving Stanton. *So You Want to Be a Scriptwriter and Make a Million Dollars*. San Jose: Writers Club Press, 2000.

Emery, Robert J. *The Directors - Take Two: In Their Own Words*. N.Y.: TV Books, 2000.

Faulstich, Werner u. Christian Steininger (Hg.). *Zeit in den Medien - Medien in der Zeit*. München: Fink, 2002.

Faulstich, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. 3., vollständig neu bearb. u. erhebl. erw. Aufl. Tübingen: Gunter Narr, 1980. (Orig.: 1976).

Field, Syd. *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Übs. Brigitte Kramer. Ffm: Zweitausendeins, 1991. (Orig.: *The Screenwriter's Workbook*. N.Y.: Dell Publishing, 1984).

Field, Syd. *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*. N.Y.: Dell Publishing, 1994.

Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Expanded Ed. N.Y.: Dell Publishing, 1994. (Orig.: 1979).

Field, Syd. *The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems*. N.Y.: Dell Publishing, 1998.

Fontane, Theodor. "John Maynard". *Balladen und Gedichte*. Hg. Edgar Groß u. Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1962. S.167-169. (Orig.: in *Berliner Bunte Mappe*. München, 1886).

Freilich, Semjon [bzw. Frejlich, Semjon]. *Dramaturgie des Films*. Übs. a. d. Russischen v. Manfred Jähnichen. Berlin: Henschel, 1964.

Frensham, Raymond G. [*Teach Yourself*] *Screenwriting*. Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group, 1996.

Frey, James N. *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Bd.2: Anleitungen zum spannenden Erzählen für Fortgeschrittene*. Übs. Ellen Schlootz. Köln: Emons, 1998. (Orig.: *How to Write a Damn Good Novel 2: Advanced Techniques for Dramatic Storytelling*. 1994).

Froug, William. *Screenwriting Tricks of the Trade*. Foreword by Jeffrey Boam. Los Angeles: Silman James Press, 1992.

Froug, William. *Zen and the Art of Screenwriting: Insights and Interviews*. Los Angeles: Silman-James Press, 1996.

Froug, William. *Zen and the Art of Screenwriting 2: More Insights and Interviews*. L.A.: Silman James Press, 2000.

Froug, William u. Sterling Silliphant. "[Interview mit]Sterling Silliphant". William Froug. *The Screenwriter Looks at the Screenwriter*. Reprint. L.A.: Silman James Press, 1991. S.303-349. (Orig.: 1972).

Garfield, Brian. "10 Rules for Suspense Fiction". *Writer´s Digest* (Feb. 1973): 24-25.

Gassner, John u. Edward Quinn (Hg.). *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. London: Methuen, 1970.

Gast, Wolfgang. *Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Ffm: Moritz Diesterweg, 1993.

Geiger, Heinz. "Bauelemente szenisch-theatralischer Texte". *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 1: Literaturwissenschaft*. Hg. Heinz L. Arnold u. Volker Sinemus. 2. Aufl. München: dtv, 1974. S.242-257. (Orig.: 1973).

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Übs. Andreas Knop, m. e. Vorw. hg. v. Jürgen Vogt. München: Fink, 1994. (Orig.: "Discours du récit: Essai de méthode". *Figures III*. Paris, 1972. S.65-282).

Gesing, Fritz. *Kreativ schreiben: Handwerk und Techniken des Erzählens*. Köln: Dumont, 1994.

Geuens, Jean-Pierre. *Film Production Theory*. Albany: State University of New York Press, 2000.

Giannetti, Louis D. *Understanding Movies*. 7. Aufl. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995. (Orig.: 1972).

Girshausen, Theo et al. *Theaterlexikon, Bd. 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. Hg. Bernd Sucher. München: dtv, 1996.

Goethe, Johann W. von. "Iphigenie auf Tauris, Zweite Fassung". *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 6. Bd.: Die Weimarer Dramen*. Hg. Ernst Beutler. Einf. u. Textüberwachung v. Kurt May, 2. Aufl. Zürich: Artemis, 1962. S.148-212. (Orig.: 1787).

Goldoni, Carlo. "Herren im Haus: Komödie in drei Akten". *Herren im Haus, Viel Lärm in Chiozza*. Übs. u. m. Essay v. Heinz Riedt. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1963. S.5-70. (Orig.: *I Rusteghi*. 1760).

Göttsche, Dirk. *Zeit im Roman: Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 2001. (Orig.: Habil. Univ. Münster, 1998).

Granville, Wilfred. *A Dictionary of Theatrical Terms*. London: Andre Deutsch, 1952.

Green, Gerald. *The Hostage Heart: A Novel*. Chicago: Playboy Press, 1976.

Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Groß, Sabine. "Narrative Time and the Reader". *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity: Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley 1994, Vol. 2*. Hg. Irmengard Rauch u. Gerald F. Carr. Berlin: Mouton de Gruyter, 1997. S.405-408.

Groth, Franz von der, Hans Brennert, Karl Alex Raida u. Karl Saul. *Der Filmschriftsteller*. Weimar: Weimarer Schriftsteller-Zeitung, 1919.

Hallstein, Patricia. *Die Zeitstruktur in narrativen Texten: Am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns 'Das Majorat' und Achim von Arnims 'Die Majoratsherren'*. München: belleville, 1997.

Halperin, Michael. *Writing the Second Act: Building Conflict and Tension in Your Film Script*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2000.

Hampe, Barry. *Video Scriptwriting: How to Write for the $4 Billion Commercial Video Market*. N.Y.: Plume, 1993.

Hant, Peter. *Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie*. Waldeck: Felicitas Hübner, 1992.

Harrison, Martin. *A Book of Words: Theatre*. Manchester: Carcanet, 1993.

Hartnoll, Phyllis u. Peter Found (Hg.). *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. 2. Aufl. Oxford: Oxford Univ Press, 1992. (Orig.: 1972).

Hauge, Michael. *Writing Screenplays that Sell*. N.Y.: Harper Collins Publishers Inc., 1991.

Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge, 1996.

Hebeisen, Hans-Martin. *Versuch einer ontologischen Analyse der Zeit und der Handlung: Unter besonderer Berücksichtigung der Ästhetik des Dramas*. Diss. Univ. Zürich: Philosphische Fakultät I, 1961.

Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge Univ Pr., 1997.

Heller, Heinz-B. *Literarische Intelligenz und Film: Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1985. (Orig.: Habil. Univ. Wupertal).

Hellman, Lillian. *The Children's Hour*. N.Y., 1934.

Henry, Laurie. *The Fiction Dictionary*. Cincinnati, OH: Story Press, 1995.

Herbert, Katherine Atwell. *Writing Scripts Hollywood Will Love*. N.Y.: Allworth Press, 1994.

Herloßsohn K., H. Marggraff u. R. Blum (Hg.). *Allgemeines Theater-Lexikon oder: Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Altenburg: Expedition des Theater-Lexikons, 1846.

Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1993.

Hickethier, Knut. "Schneller sehen! - schneller sehen?: Die Beschleunigung in der Medienwahrnehmung". *Theaterzeitschrift* 20 (1987): 97-108.

Hiltunen, Ari. *Aristoteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie*. Übs. Michael Benthack, m. e. Vorw. v. Christopher Vogler. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 2001. (Orig.: *Aristoteles Hollywoodissa: Menestystarinan anatomia*. University Press Finland Ltd., 1999).

Holl, Oskar. *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit: Zeit und Gleichzeitigkeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Bonn: H. Bouvier u. Co, 1968. (Orig.: *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit: Über Zeit und Gleichzeitigkeit als formale und inhaltliche Kategorie der Romanepik. An Beispielen deutscher Romane des 20. Jhs.* Diss. Wien, 1963).

Holzer, Edith. "Merry Xmas: Die besten PC-, Konsolen- und Brettspiele". *Profil* 51 (17. XII. 2001): 63.

Homer [?]. "Odyssee". *Ilias, Odyssee*. Übs. Johann Heinrich Voß, m. e. Nachw. v. Wolf H. Friedrich u. Literaturhinw. v. Frieder Schönnagel, 5. Aufl. München: dtv, 1988. S.439-776. (Orig.: *Odysseia*. Um 700 v. Chr.).

Horatius Flaccus, Quintus [Horaz]. *Ars Poetica/Die Dichtkunst: Lateinisch/Deutsch*. Übs. u. mit e. Nachw. hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1997. (Orig.: *De arte poetica*. 14 v. Chr.).

Horstmann, Rosemary. *Writing Handbooks: Writing for Radio*. 3. Aufl. London: A&C Black, 1998. (Orig.: 1988).

Horton, Andrew. *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: Univ. of California Pr., 2000.

Horton, Andrew. *Writing the Character-Centered Screenplay*. Berkeley, CA: Univ. of California Pr., 1994.

Howard, David u. Edward Mabley. *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. M. e. Einl. v. Frank Daniel. N.Y.: St. Martin's Press, 1993.

Hunter, Allan. *Chambers Film and Television Handbook*. Edinburgh: Chambers, 1991.

Hurley, Neil P. *Soul in Suspense: Hitchcock's Fright and Delight*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993.

Ibsen, Henrik. *Nora (Ein Puppenheim): Schauspiel in drei Akten*. Übs. Richard Linder u. Aldo Keel, m. e. Nachbemerkung v. Aldo Keel. Stuttgart: Reclam, 1988. (Orig.: *Et dukkehjem*. Kopenhagen, 1879).

Ish-Kishor, Sulamith. "Appointment with Love". Robert A. Berman. *Fade In: The Screenwriting Process*. 2. Aufl. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1997. S.123-125. (Orig.: in Jack Canfield u. Mark Victor Hansen (Hg.). *A 3rd Serving of Chicken Soup for the Soul: 101 More Stories to Open the Heart and Rekindle the Spirit*. Deerfield Beach: Health Communications, 1996).

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History*. N.Y.: Harcourt, Brace and Company, 1947. (Orig.: 1939).

Jenzowsky, Stefan u. Hans J. Wulff. "Suspense & Spannung im Spielfilm". *MEDIENwissenschaft* 1 (1996): 12-21.

Juhnke, Karl. *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm: Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. M. e. Geleitwort v. Georg Kiefer. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001. (Orig.: Diss. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 2000).

Kafka, Franz. "Gibs auf!". *Sämtliche Erzählungen*. Hg. Paul Raabe. Ffm: Fischer, 1970. S.358. (Orig.: in *Beschreibung eines Kampfes*. Ffm: S. Fischer, 1936).

Kahn, Chuck. *WorldwideBoxOffice (in millions of U.S. dollars)*. Internet: http://www.worldwideboxoffice.com/. Zugriff: 04.10.02.

Kanzog, Klaus. *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beitr. von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer u. Michael Schaudig. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1991.

Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmrhetorik*. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig u. Ledig, 2001.

Katz, Ephraim. *The Macmillan International Film Encyclopedia*. Rev. by Fred Klein u. Ronald D. Nolan, 4. Aufl. London: Macmillan, 2001. (Orig.: N.Y.: Putnam, 1979).

Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 20. Aufl. Tübingen: Francke, 1992. (Orig.: 1948).

Kellner, Norbert. *Literarische Kreativität: Warum schreiben? Wie schreibt man Literatur? Was ist (gute) Literatur?*. Stuttgart: Klett, 1999.

Kessler, Frank. "Attraktion, Spannung, Filmform". *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 2/2 (1993): 117-126.

Kessler, Frank. "Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule". *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6/2 (1997): 132-139.

Khatchadourian, Haig. "Space and Time in Film". *British Journal of Aesthetics* 27/2 (Spring 1987): 169-177.

Kievit, Robert. "Transgressing the Boundaries of the Detective Genre: Detective Story, Thriller and Comedy in *Tatort*". *Chiem Van Houweninge: Double Trouble. Writing and Filming*. Hg. Thomas Elsaesser, Robert Kievit u. Jan Simons. Amsterdam: Amsterdam Univ. Pr., 1994. S.93-107.

Klinker, Carolyn S. *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten: Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen 'El amor en los tiempos del cólera', 'El otoño del patriarca' und 'Crónica de una muerte anunciada' von Gabriel García Márquez*. Ffm: Vervuert, 1993.

Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 11. Aufl. München: Carl Hanser, 1985. (Orig.: 1960).

Kodikas/Code, Volume 18/1-3: Zeichen für Zeit. 1995.

Kodikas/Code, Volume 19/1-2: Erleben und Repräsentation von Zeit. Hg. Dieter Münch. 1996.

Kodikas/Code, Volume 19/3: Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien. 1996.

Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Kolker, Robert P. u. J. Douglas Ousley. "A Phenomenology of Cinematic Time and Space". *British Journal of Aesthetics* 13/4 (1973): 388-396.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. 2nd Ed. N.Y.: Penguin, 1997. (Orig.: N.Y.: New American Library, 1987).

Korte, Helmut u. Werner Faulstich (Hg.). *Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*. 2. Aufl., m. e. Vorw. v. Helmut Kreuzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991. (Orig.: 1988).

Kosch, Wilhelm. *Deutsches Theater-Lexikon: Biographisches und bibliographisches Handbuch*. 4 Bde. Klagenfurt: Ferdinand Kleinmayr, 1953-1998.

Kühl, Jürgen u. Helmut Wicke. *Fachlexikon für Hörfunk- und Fernsehbegriffe*. Berlin: vde-verlag, 1994.

Laplanche, J. u. J.-B. Pontalis. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übs. Emma Moersch, 12. Aufl. Ffm: Suhrkamp, 1994. (Orig.: *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967).

Link, Franz H. *Dramaturgie der Zeit*. Freiburg/Br.: Rombach, 1977.

Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford Univ. Pr., 2000.

Lucey, Paul. *Story Sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television*. N.Y.: McGraw-Hill, 1996.

Ludwig, Hans-Werner (Hg.). *Arbeitsbuch Romananalyse*. 5., unveränd. Aufl. Tübingen: Narr, 1995. (Orig.: 1982).

Maltby, Richard u. Ian Craven. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

Mandri, Flora González. *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Marksteiner, Peter. "Sechs Methoden, sich unbeliebt zu machen". *Comment: Mitteilungen des Zentralen Informatikdienstes der Universität Wien* 00/1 (März 2000): 2-9.

Marquaß, Reinhard. *Dramentexte analysieren: Grundbegriffe - Verfahren - Beispiele - Übungen (12. und 13. Schuljahr)*. Mannheim: Dudenverlag, 1998.

Marquaß, Reinhard. *Erzählende Prosatexte analysieren: Training für Klausuren und Abitur (12. und 13. Schuljahr)*. Mannheim: Dudenverlag, 1997.

McDougal, Stuart Y. *Made into Movies: From Literature to Film*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1985.

McKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. N.Y.: ReganBooks, 1997.

Mehler, Ha. A. *Wie schreibe ich einen Bestseller: Geheimnisse, Techniken und Erfolgsformeln von Bestseller-Autoren*. 2. Aufl. Idstein: Möwe Verlag, 1996. (Orig.: 1990).

Mehlin, Urs H. *Die Fachsprache des Theaters: Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1969.

Meid, Volker (Hg.). *Sachlexikon Literatur*. München: dtv, 2000. (Orig.: *Literatur Lexikon, Bd. 13/14: Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. Walther Killy. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1992).

Meid, Volker. *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1999.

Mernit, Billy. *Writing the Romantic Comedy: The Art and Craft of Writing Screenplays That Sell*. N.Y.: HarperCollins Publishers, 2000.

Messinger, Heinz u. Werner Rüdenberg. *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch*. Sonderausgabe für österreichische Schulen. Wien: Langenscheidt, 1977.

Meyer, Andreas u. Gunther Witte (Hg.). *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film: Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. 5., aktualisierte Aufl. München/Leipzig: List, 1994. (Orig.: 1987).

Michaels, Richard. *The Megahit Movies*. Internet: http://www.megahitmovies.com/, 1996. (Orig.: *Structures of Fantasy*. Washington: MES Press, 1992). Zugriff: 24.05.00.

Mobley, Jonnie Patricia. *NTCs Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Lincolnwood: NTC Publishing Group, 1992.

Monaco, James. *Film und Neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe*. Übs. Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. (Orig.: *The Dictionary of New Media*. N.Y.: Harbor Electronic Publishing, 1999).

Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia*. Dt. Fassung hg. v. Hans-Michael Bock., übs. von Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben, überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. (Orig.: *How to Read a Film*. London: Oxford University Press, 1977).

Moore, Frank L. u. Mary Varchaver. *Dictionary of the Performing Arts*. Lincolnwood, Ill.: NTC Contemporary Publishing Company, 1999.

Morin, Edgar. *Der Mensch und das Kino: Eine anthropologische Untersuchung*. Übs. Kurt Leonhard. Stuttgart: Ernst Klett, 1958. (Orig.: *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Éditions de Minuit, 1956).

Morson, Gary S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Mothes, Ulla. *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*. U. Mitarb. v. Reiner Matzker. Konstanz: UVK, 2001.

Mukarovský, Jan. "Die Zeit im Film". *Poetik des Films: Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten*. Hg. Wolfgang Beilenhoff. Übs. Wolfgang Beilenhoff. München: Wilhelm Fink, 1974. S.131-138. (Orig.: "Cas ve filmu". *Studie z estetiky*. Prag, 1966. 179-183).

Müller, Günther. "Erzählzeit und erzählte Zeit". *Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Niemeyer, 1968. S.269-286. (Orig.: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1948. S.195-212).

Müller, Günther. *Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Elena Müller u. Helga Egner. Tübingen: Niemeyer, 1968.

Müller, Günther. "Über das Zeitgerüst des Erzählens: Am Beispiel des *Jürg Jenatsch*". *Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Niemeyer, 1968. S.388-418. (Orig.: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24 (1950): 1-32).

Müller, Wolfgang et al. *Duden: Das Bedeutungswörterbuch*. [Digitale Ausgabe in der *PC-Bibliothek*]. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1993.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. M. e. Vorw. v. Francis F. Coppola. L.A.: Silman-James Press, 1995. (Orig.: Lecture given in the mixing theater at *Spectrum Films*, Sydney, 1988).

Needham, Col et al. (Hg.). *The Internet Movie Database*. Internet: http://german.imdb.com oder http://us.imdb.com/, 1990ff.

Neumann, Peter H. "Dichtung - in Worten vermessene Zeit". *Zeit: Fünf Vorträge von Christian Thiel, Horst Wegener, Karl-Heinz Plattig, Peter Horst Neumann, Herbert R. Ganslandt*. Hg. Henning Kössler. Erlangen: Universität Erlangen, 1991. S.75-88.

Noble, William. *Conflict, Action and Suspense*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 1994.

Noble, William. *Show, Don't Tell: A Writer's Guide*. Middleburry, VT: Paul S. Eriksson, 1991.

O.N. [Kurzinhaltsangabe zu *Der Junggeselle*]. *Falter* 33 (2000): Wienlexikon 33.

O.N. [Kurzinhaltsangabe zu *Road Trip*]. *Falter* 33 (2000): Wienlexikon 35.

O.N. [Kurzkritik von *Toy Story*]. *TV Today* 26 (2000): 266.

O.N. "The Top Grossing Movies of All Time at the Worldwide Box Office". *The Internet Movie Database*. Hg. Col Needham et al. Internet: http://www.imdb.com/Charts/worldtopmovies. Zugriff: 04.10.02.

Osadnik, Waclaw M. "Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema". *European Journal for Semiotic Studies / Revue Européenne d'Études Sémiotiques / Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 6/1-2 (1994): 211-228.

O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery u. John Fiske. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. 2. Aufl. London: Routledge, 1994. (Orig.: 1992).

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Übs. Christine Shantz, m. e. Vorw. v. Marvin Carlson. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1998.

Pearson, Roberta E. u. Philip Simpson (Hg.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge, 2001.

Penney, Edmund F. *The Facts on File Dictionary of Film and Broadcast Terms*. N.Y.: Facts on File, 1991.

Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Madrid, 1884.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 7. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1988. (Orig.: 1977).

Platz-Waury, Elke. *Drama und Theater: Eine Einführung*. 5., vollst. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Narr, 1999. (Orig.: 1980).

Polti, Georges. *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Übs. Lucille Ray. Boston: The Writer Inc., 1944. (Orig.: *Les 36 situations dramatiques*. Paris, 1895).

Porter, Neil, Annelore Naumann-Schütze, Allen Woppert et al. *Student's Glossary of Literary Terms*. Berlin: Cornelsen, 1992.

Potter, Cherry. *Screen Language: From Film Writing to Film-Making*. London: Methuen, 2001. (Orig.: London: Martin Secker & Warburg, 1990).

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Reprint. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1989. (Orig.: 1987).

Pütz, Peter. *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

Rabenalt, Peter. *Filmdramaturgie*. Berlin: Vistas, 1999.

Rannow, Jerry. *Writing Television Comedy*. N.Y.: Allworth Press, 2000.

Read, Paula K., Anja Bartsch u. Elvira Bolz. *Film Talk: Film Wörterbuch Deutsch-Englisch Englisch-Deutsch - Film Dictionary German-English English-German*. Hamburg: Verlag für Medienliteratur, 1993.

Reisz, Karel u. Gavin Millar. *The Technique of Film Editing*. 2. Aufl, m. e. Einl. v. Thorold Dickinson. Boston: Focal Press, 1999. (Orig.: 1953).

Ricoeur, Paul. *Zeit und Erzählung, Bd.1-3*. Übs. Rainer Rochlitz u. Andreas Knop. München: Fink, 1988-1991. (Orig.: *Temps et récit, tome I-III*. Paris: Ed. du seuil, 1983-1985).

Riedel, Werner u. Lothar Wiese. *Klausur- und Abiturtraining Deutsch 2: Einführung in das Drama*. 2. verb. Aufl. Köln: Aulis, 1996.

Rischbieter, Henning (Hg.). *Theater-Lexikon*. Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983.

Roth, Martin. *The Writer's Partner for Fiction, Television, and Screen*. 3. Aufl. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2001. (Orig.: *The Fiction Writer's Silent Partner*. F & W Publications, 1991).

Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.

Rotter, Wilfried u. Hermann Bendl. *Your Companion to English Literary Texts, Vol. 1: Analysis and Interpretation of Narrative Prose. Kollegstufe/Abitur/Universität*. 11. Aufl. Stuttgart: Manz, 2000. (Orig.: Stuttgart: Ernst Klett, 1981).

Rotter, Wilfried u. Hermann Bendl. *Your Companion to English Literary Texts, Vol. 2: Analysis and Interpretation of Poetry and Drama. Kollegstufe/Abitur/Universität*. 7. Aufl. Stuttgart: Manz, 2000. (Orig.: Stuttgart: Ernst Klett, 1984).

Rubie, Peter. *The Elements of Storytelling: How to Write Compelling Fiction*. N.Y.: Wiley, 1996.

Ryan, James. *Screenwriting from the Heart: The Technique of the Character-Driven Screenplay*. N.Y.: Watson-Guptill Publications, 2000.

Sánchez, Roberto G. "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*". *Hispanic Review* 46 (1978): 299-311.

Sandbothe, Mike u. Walter Ch. Zimmerli (Hg.). *Zeit - Medien - Wahrnehmung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994.

Schiller, Friedrich. "Damon und Pythias". *Schillers Werke, Nationalausgabe, 2. Bd., Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 - der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) - aus dem Nachlaß (TEXT)*. Hg. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1983. S.250-254. (Orig.: "Die Bürgschaft". *Musenalmanach für das Jahr 1799*).

Schiller, Friedrich. "Die Verschwörung des Fiesko zu Genua". *Schillers Werke, Nationalausgabe, 4. Bd.: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Hg. Edith u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1983. S.5-121. (Orig.: Mannheim: Schwanische Hofbuchhandlung, 1783).

Schneider, Manuel u. Karlheinz A. Geißler (Hg.). *Flimmernde Zeiten: Vom Tempo der Medien*. Stuttgart: Hirzel, 1999.

Schneider, Michael. *Vor dem Dreh kommt das Buch: Ein Leitfaden für das filmische Erzählen mit den wichtigsten Dramaturgien, vielen Filmanalysen und originellen Texten von Studenten der Filmakademie Baden-Württemberg*. Gerlingen: Bleicher, 2001.

Schnitzler, Arthur. "Leutnant Gustl". *Leutnant Gustl und andere Erzählungen, Bd.2*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1966. S.115-145. (Orig.: 1901).

Scholes, Robert, Carl H. Klaus, Nancy R. Comley u. Michael Silverman (Hg.). *Elements of Literature: Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*. 4. Aufl. N.Y.: Oxford Univ. Pr., 1991. (Orig.: 1978).

Scholze-Stubenrecht, Werner et al. *Duden Oxford: Großwörterbuch Englisch-Deutsch*. [Digitale Ausgabe in der *PC-Bibliothek*]. Mannheim/Oxford: Dudenverlag/Oxford University Press, 1994.

Schulte, Herbert. *Medienanalyse und Medienkritik: Eine Einführung für Lehrende und Lernende*. Münster: Lit, 1992.

Schütte, Oliver. *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1999.

Schwarz, Lew. *The Craft of Writing TV Comedy*. Repr. London: Allison & Busby, 1993. (Orig.: 1988).

Schweikle, Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 1990. (Orig.: 1984).

Schweinitz, Jörg. "Stereotypen der populären Filmkultur: Aspekte zur theoretischen Fundierung". *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Asthetik und Kulturwissenschaften* 37/5

(1991): 645-655. (Orig.: Leicht überarbeiteter Vortrag am *3. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium* am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg, Okt. 1990).

Seeßlen, Georg. "Traum - Zeit - Maschine - Kino: Suche nach etwas, das im Film beständig verlorengeht". *Zeitreise: Bilder / Maschinen / Strategien / Rätsel*. Hg. Georg Christoph Tholen, Michael Scholl u. Martin Heller. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gestaltung Zürich, 3.3.-2.5.1993. Zürich/Basel: Museum für Gestaltung Zürich/Stroemfeld/Roter Stern, 1993. S.47-74.

Seger, Linda. *Making a Good Script Great*. 2. Aufl. Hollywood: Samuel French Trade, 1994. (Orig.: N.Y.: Dodd, Mead, 1988).

Sesonske, Alexander. "Time and Tense in Cinema". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38/4 (Summer 1980): 419-426.

Shakespeare, William. "Romeo und Julia". *Sämtliche Werke, Bd.4: Tragödien*. Übs. August Wilhelm Schlegel, hg. Anselm Schlösser. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. S.83-178. (Orig.: *Romeo and Juliet*. 1597).

Sharff, Stefan. *Alfred Hitchcock's High Vernacular: Theory and Practice*. N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1991.

Shelnutt, Eve. *The Writing Room: Keys to the Craft of Fiction and Poetry*. Atlanta: Longstreet Pr., 1989.

Silberstang, Edwin. *The Fiction Writer's Guidebook*. N.Y.: Cardoza Publ., 1998.

Singleton, Ralph S. u. James A. Conrad. *Filmmaker's Dictionary*. 2. Aufl, hg. v. Janna Wong Healy. Hollywood: Lone Eagle Publishing Co, 2000. (Orig.: 1986).

Sloane, Thomas O. (Hg.). *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford Univ Press, 2001.

Smethurst, William. *Writing for Television: How to Write and Sell Successful TV Scripts*. 3. Aufl. Oxford: How to Books Ltd., 2000. (Orig.: 1992).

Sophokles. *König Oidipus*. Übs. u. Nachw. v. Ernst Buschor. Stuttgart: Reclam, 1962. (Orig.: *Oidipus Tyrannos*. Ca. 430-425 v. Chr.).

Sossaman, Stephen. *Writing Your First Play*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.

Souriau, Etienne. "Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie". Übs. Frank Kessler. *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6/2 (1997): 140-157. (Orig.: "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie". *Revue internationale de filmologie* 2/7-8 (1951): 231-240).

Spira, Robert. *Playwrighting: A Course*. Ashland: Quartz Press, 1991.

Sturm, Hertha. *Der gestreßte Zuschauer: Folgerungen für eine rezipientenorientierte Dramaturgie*. Hg. Marianne Grewe-Partsch u. Christian Doelker, unter Mitarb. v. Ingrid Vetter. Stuttgart: Klett-Cotta, 2000.

Swain, Dwight V. u. Joye R. Swain. *Film Scriptwriting: A Practical Manual*. 2. Aufl. Boston: Focal Press, 1988. (Orig.: 1976).

Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Übs. Barbara Fasting. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. (Orig.: *Film als emotiomachine: De affectstructuur van de traditionele speelfilm. Eeen psychologische studie*. Diss. Univ. van Amsterdam, 1991).

Tan, Ed S.-H. "Film-Induced Affect as a Witness Emotion". *Poetics* 23 (1994): 7-32.

Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

Thompson, Kristin. "The Formulation of the Classical Style, 1909-28". David Bordwell, Janet Staiger u. Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint. London: Routledge, 1994. S.155-240. (Orig.: N.Y.: Columbia Univ. Pr., 1985).

Thompson, Roy. *Grammar of the Edit*. Boston: Focal Press, 1993.

Timoschenko, S. "Filmkunst und Filmschnitt". Wsewolod I. Pudowkin. *Filmregie und Filmmanuskript*. Übs. Georg u. Nadja Friedland, m. Beiträgen v. Thea v. Harbou, L. Heilborn-Körbitz, Carl Mayer u. S. Timoschenko. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1928. S.147-204.

Toolan, Michael J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Repr. London: Routledge, 1992. (Orig.: 1988).

Trapido, Joel, Edward A. Langhans, James R. Brandon u. June V. Gibson (Hg.). *An International Dictionary of Theatre Language*. Westport: Greenwood Press, 1985.

Trilse, Christoph et al. *Theaterlexikon*. Bln.: Henschelverlag, 1977.

Trottier, David. *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*. Revised Ed. L.A.: Silman-James Press, 1995. (Orig.: Anaheim, CA: Screenwriting Center, 1994).

Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. 18. Aufl., übs. Frieda Grafe. München: Heyne, 1995. (Orig.: *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Edition Robert Laffont, 1966).

Vale, Eugene. *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. Übs. Gabi Galster. München: TR-Verlagsunion, 1987. (Orig.: *The Technique of Screen and Television Writing*. N.Y.: Simon & Schuster, 1982; Neubearbeitung von *The Technique of Screenplay Writing: A Book about the Dramatic Structure of Motion Pictures*. N.Y.: De Vorss, 1944).

Vale, Eugene. *Hurricane Carla*. Drehbuch.

Van Houweninge, Chiem u. Robert Kievit (Editor). "The Writer at Work". *Chiem Van Houweninge: Double Trouble. Writing and Filming*. Hg. Thomas Elsaesser, Robert Kievit u. Jan Simons. Amsterdam: Amsterdam Univ. Pr., 1994. S.43-81.

Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7., neubearb. u. erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. (Orig.: 1972).

Vogt, Jochen. "Bauelemente erzählender Texte". *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 1: Literaturwissenschaft*. Hg. Heinz L. Arnold u. Volker Sinemus. 2. Aufl. München: dtv, 1974. S.227-242. (Orig.: 1973).

Vom Scheidt, Jürgen. *Kurzgeschichten schreiben: Eine praktische Anleitung*. Ffm: Fischer, 1995.

Von der Reith, Rolf. "Wettlauf mit der Zeit". *TV Today* 7 (2001): 226f.

Vorderer, Peter. "'Spannung ist, wenn's spannend ist': Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung". *Rundfunk und Fernsehen* 42/3 (1994): 323-339.

Watson, James u. Anne Hill. *A Dictionary of Communication and Media Studies*. 3. Aufl. London: Edward Arnold, 1993. (Orig.: 1984).

Waxberg, Charles S. *The Actor's Script: Script Analysis for Performers*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1997.

Webber, Marilyn. *Gardner's Guide to Screenwriting: The Writer's Road Map*. Fairfax: Garth Gardner Co, 2000.

Weiner, Richard. *Webster's New World Dictionary of Media and Communications*. Rev. Ed. N.Y.: Macmillan, 1996.

Wildbolz, Andreas. *Analyse und Interpretation der Zeitstruktur im modernen Theaterstück*. Diss. Univ. Wien, 1955.

Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie*. N.Y., 1944.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. (Orig.: 1955).

Wolff, Jürgen u. L. P. Ferrante. *Sitcom: Ein Handbuch für Autoren - Tricks, Tips und Techniken des Comedy-Genres*. Übs. Matthias Schmitt. Köln: Emons, 1997. (Orig.: *Sitcom Writing: How to Write and Sell for TV's Hottest Format*. St. Martin's Press, 1988).

Wolitzer, Meg. *Fitzgerald Did It: The Writer's Guide to Mastering the Screenplay*. N.Y.: Penguin Books, 1999.

Wright, Michael. *Playwriting in Process: Thinking and Working Theatrically*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1997.

Wulff, Hans J. *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr, 1999.

Wulff, Hans J. "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations". *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hg. Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S.1-17.

Wygotski, Lew S. [Vygotskij, Lev S.]. *Psychologie der Kunst*. Übs. Helmut Barth. Dresden: Verlag der Kunst, 1976. (Orig.: *Psichologija iskusstva*).

York, R. A. *The Rules of Time: Time and Rhythm in the Twentieth-Century Novel*. Madison: Fairleigh Dickinson Univ Pr., 1999.

Zaza, Tony. *Script Planning: Positioning and Developing Scripts for TV and Film*. Boston/London: Focal Press, 1993.

Zillmann, Dolf. "Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others". *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hg. Jennings Bryant u. Dolf Zillmann. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991. S.135-167.

Zillmann, Dolf. "Mechanisms of Emotional Involvement with Drama". *Poetics* 23 (1994): 33-51.

Curriculum Vitae:

Mag. Anton Fuxjäger

28.4.1968:	Geburt in Linz, Oberösterreich; Eltern: Anton J. und Elisabeth Fuxjäger
1974 - 1978:	Volksschulbesuch in St.Florian, Oberösterreich
1978 - 1986:	Besuch des Gymnasion am Kollegium Petrinum, Linz, Oberösterreich, neusprachliche Richtung
1986 - 1995:	Diplomstudium an der Universität Wien: Theaterwissenschaft und Fächerkombination aus Philosophie und Deutscher Philologie
5. Juli 1995:	Sponsion zum Magister der Philosophie
seit 1995:	Fortsetzung des Studiums/Arbeit an der Dissertation
1989 - 1991:	Tutorentätigkeit am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien: organisatorische und technische Betreuung des Videostudios des Instituts, Einschulung und Betreuung der Studenten bei der Arbeit im Videostudio
1991:	Lektoratsassistenz bei der Verlegergemeinschaft Neues Schulbuch
1991 - 1995:	Studienassistent am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, in dieser Position:
bis 1993:	organisatorische und technische Betreuung des Videostudios des Instituts, Einschulung und Betreuung der Studenten bei der Arbeit im Videostudio, Aufrüstung des Studios
seit 1991:	EDV-Verantwortlicher des Instituts: Auswahl, Einkauf, Wartung und Betreuung der gesamten am Institut genutzten Computer-Hard- und Software
seit 1994:	Leitung der wissenschaftlichen Mediathek des Instituts (Video-, Dia- und Hörspielsammlung), u.a.: Aufbau einer computergestützten Archivierung der Dia- und Hörspielsammlung, Modernisierung der computergestützten Archivierung der Videothek
1990 - 1995:	Mitarbeit bei medienwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen von Dr. Köppl
1995 - 1999:	Vertragsassistent am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, in dieser Position: Fortsetzung der Tätigkeit als EDV-Verantwortlicher des Instituts und Leiter der Video-, Dia- und Hörspielsammlung, Ko-Konzeption und Betreuung der WWW-Homepage des Instituts, selbständige Abhaltung von Lehrveranstaltungen (*Einführung: Internet für Medienwissenschaftler*, WS 1995/96 - SS 1997; *Proseminar IV: Filmdramaturgie*, WS 1997/98 - SS 1999)
Seit 1999:	Universitätsassistent am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, in dieser Position: Fortsetzung der Tätigkeit als EDV-Verantwortlicher des Instituts und Leiter der Video-, Dia- und Hörspielsammlung, selbständige Abhaltung von Lehrveranstaltungen (*Proseminar IV: Filmdramaturgie*, WS 1999/00 - SS 2002; *Film- und Fernsehanalyse*, WS 2002/03; *Theorien und Methoden der Filmwissenschaft*, WS 2002/03)