

# Hans J. Wulff

## Dramaturgie der überraschenden Wendungen

Originalbeitrag. Dieses Papier wurde zuerst als Vortrag auf dem 12. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium, Bonn, 26.-28. September 1999, gehalten.  
URL der Online-Edition: <http://www.derwulff.de/10-5>.

### Kohäsion und Horizont

Eine junge Frau backt in nachmittäglichem Licht einen Kuchen; eine Szene des Friedens, nichts geschieht; am Ende ist der Kuchen fertig. Keine Überraschung, ein Geschehen, das in allen seinen Schritten vorhersagbar erschien. Hat der Zuschauer erst einmal verstanden, daß hier eine junge Frau Kuchen backt und nichts anderes, kann er sich auf sein schematisiertes Wissen über das Backen verlassen. Das Interesse kann absinken oder sich ein anderes Zentrum suchen, man kann die junge Frau betrachten, die Unbeholfenheit ihrer Bewegungen, die Altertümlichkeit der Küche. Der Handlungsablauf des Backens wird erst dann, wenn die Sicherheit der Erwartung verlassen wird, wenn also fraglich wird, ob das, was man sieht, nur "Backen" ist oder etwas anderes. Die dargestellte Tätigkeit wird dann wieder zum ersten Gegenstand der Erfassung. Es bedarf aber einer Irritation – sie erst macht es nötig, mit erhöhter Aufmerksamkeit zu registrieren, worum sich das Geschehen eigentlich dreht. Die Regulation der Aufmerksamkeit basiert so auf einem eigentlich schlichten Mechanismus. Es hat etwas mit der Schemakongruenz der Elemente der Darstellung und mit der Öffnung eines Geschehens in eine Geschichte hinein zu tun, ob das, was man sieht, Aufmerksamkeit binden kann. Die junge Frau versteckt eine Computer-Platine in ihrem Kuchen – darin öffnet sich die schlichte kleine Szene in eine Geschichte hinein. Eine Inkompatibilität des Geschehens, eine Frage, die nur eine Geschichte erklären kann: Aus der Darstellung ist Erzählung geworden.

Eine Bruchstelle, die mich interessieren soll. Sie zieht Aufmerksamkeit und Interesse auf sich, ist ein Kernelement der Bedeutungsproduktion. Die Frage danach, was das zu bedeuten habe, was ich sehe, stellt sich unmerklich ein und ist doch recht bewußt. Frage ich mich, was meine Neugierde weckt, weiß ich oft recht genau, daß es ein ganz besonderes Objekt oder eine besondere Handlung ist, die mit den anderen sich nicht zusammenfügen mag. Nicht jede solche Inkompatibilität gelingt, und das hat mit unserem Wissen über den subjektiven oder ökonomi-

schen Wert oder auch die narrative Potenz der Objekte zu tun. Manches würde absurd wirken – nicht weil die Zusammenstellung der Elemente absurd wäre, sondern weil sie sich nicht im Vorgriff auf eine Geschichte synthetisieren läßt. Würde die junge Frau eine elektrische Birne im Kuchen verbergen oder einen Schlips, wären zwar die Elemente inkongruent, doch würde die Phantasietätigkeit kaum ange-regt werden.

Die Inkongruenz der Elemente wird auflösbar, wenn man nach den Motivationen fragt, die sie zusammenbringen kann. Warum sollte man etwas in einem Kuchen verstecken? Weil man jemanden heimlich mit etwas versorgen, ihm eine Nachricht zukommen lassen oder ein geheimes Gut an einen anderen Ort schmuggeln will. Die Feile im Kuchen, die Geliebte und der Verbrecher im Gefängnis: Das ist eine geradezu prototypische Konstellation, die nicht allein die Feile mit Bedeutung auflädt, sondern auch die ungeheuerliche Handlung, die die Frau vollzieht – eine Hilfeleistung und Liebeserklärung zugleich. Welcher Horizont von Sinn, welches Potential an Geschichten eröffnet sich, wenn sie ein Kinderspielzeug in den Teig versenkt? Oder ein altes Familienphoto? In beiden Fällen kollidieren die Elemente Kuchen-Backen und Ein-Objekt-Verstecken, so daß ein allgemeiner Horizont von "Geschichte" eröffnet wird.

Die Kollision der Elemente erfolgt auch dann, wenn die junge Frau eine Schreibtischbirne oder einen Schlips zur Hand nimmt – ohne daß aber jener Horizont aufschiene. Das hängt damit zusammen, daß die Anomalie der Handlung in den beiden ersteren Fällen aufgelöst werden kann: Das Kinderspielzeug ist vielleicht für ein Kind bestimmt, dem alles Spielzeug vorenthalten wird; und das Photo soll vielleicht Erinnerungen wachrufen, ist womöglich ein verdecktes Lebenszeichen. Und auch die Computer-platine wird vielleicht im Kuchen außer Landes geschmuggelt, sie ist ein militärisches Geheimnis. Vielleicht, womöglich: Keiner der Horizonte, den die kleine Szene wachruft, liegt tatsächlich fest, der Horizont ist nicht determiniert. Aber sie erscheinen möglich, weil sie das so eigenartig und unvernünftig

erscheinende Tun der Frau erschließen, es mit einem interpersonalen oder auch subjektiven Sinn ausstatten.

Offenbar haben die Beobachtungen etwas mit dem Kohärenz- bzw. Kohäsionsphänomen zu tun, das wir an so vielen Stellen des filmischen Formenbaus beobachten (Wulff 1999, 46ff, 108ff). Man kann die Fähigkeit heterogener Elemente, eine kohäsive Einheit miteinander einzugehen, als eine der Leistungen unseres enzyklopädischen Wissens interpretieren. Der Mensch ist ein kohäsives Tier, und die Wahrnehmungstätigkeiten sind darauf gerichtet, unzusammenhängend Erscheinendes in sinnhafte und sinnvolle Zusammenhänge zusammenzubinden. Elemente schließen sich so zu Szenarien zusammen, zu höheren Einheiten des Sinns – und dies sind nicht nur Handlungsszenen und interpersonelle Konstellationen, sondern eben auch "Geschichten". Das Szenische und das Narrative sind erste Prinzipien von Zusammenhang, und es ist die Leistung des Verstehens, vom Nach- und Nebeneinander der Geschehnisse auf jene höheren Einheiten der Anschauung, der Vorstellung und des Denkens voranzuschreiten. Überraschung steht dem Zusammenhang entgegen. Sie ist das bewußte Unterlaufen jener Tendenz, auch Unzusammenhängendes zur höheren Einheit zu synthetisieren.

### **Schemata**

Eine Arbeitsdefinition ist dennoch nicht ganz einfach, weil das Überraschende in den Verstehensprozessen und im Wissen des Zuschauers festgemacht werden muß. Der Text liefert nur den Auslöser der Überraschung. Eine Überraschung hat eine Material- und eine Prozeßseite. Beide bedingen einander, sie beziehen sich aufeinander, aber sie determinieren sich nicht. Es liegt nahe, die Überraschung als eine Diskongruenz zwischen den antizipierenden Tätigkeiten des Rezipienten und dem tatsächlichen Textverlauf anzusehen. Also: Überraschungen sind Ereignisse, die der Zuschauer nicht erwartet und hypothetisch antizipiert hatte (Eder 1999, 18). Überraschungen sind Bruchstellen in der Einheit des Geschehensflusses, solche Veränderungen, die nicht aus der Determination der Handlungsfolge erklärt werden können. Befindet der Zuschauer sich in einer Kette von Wahrnehmungssensationen, die durch Inkonsistenz und Bruch gekennzeichnet ist, kann es kaum zum Erlebnis der Überraschung kommen – der

Bruch und die Unvereinbarkeit sind die Regeln, die die Kette selbst bestimmen. Es bedarf der Sicherheit, einen kohäsiven Zusammenhang im geistigen Griff zu haben, der die Abfolge des Geschehenden interpretiert und in einen gemeinsamen, sinnhaften Rahmen integriert. Erst dann kann überrascht werden, weil die Sicherheit, den Rahmen zu haben, außer Kraft gerät. Eine Überraschung ist eine Irritation oder gar ein momentanes Zusammenbrechen der Prozesse der zusammenhängenden Illusionierung. Oder genauer: der Prozesse, in denen der Zuschauer einen Zusammenhang des Geschehens konstruiert.

Man kann die Beobachtungen, mit denen ich diese Skizze eingeleitet habe, und diese ersten phänomenologischen Überlegungen schematheoretisch interpretieren: Die erhöhte Aufmerksamkeit des Zuschauers deutet dann darauf hin, daß ein Geschehen seine schematische Normalform verlassen hat. Aufmerksamkeit antwortet auf Schemabrüche, auf Verletzungen der Normalität. Derartige Positionen nenne ich hier ganz heuristisch "Überraschungen".

Wie nun diese Prozesse im einzelnen ablaufen, wie sie insbesondere an so komplexem Material wie einem Spielfilm illustriert werden können, ist weitestgehend ungeklärt. Die Überraschung führt zu einer Veränderung der Wissensbestände, zu einer Angleichung der Register an den Text, zu einer Nachführung der Geschehenswahrscheinlichkeiten - also zu einer Manipulation der Wissensbestände der erzählten Welt.

Die Berechenbarkeit der erzählten Welt gilt im Hollywood-Erzählen als hoher Wert. Drehbuchmanuale fordern darum allgemein, dem Drehbuch Unwahrscheinlichkeit auszutreiben (so auch Eder 1999, 79, Anm. 82). Zwei Akteure begegnen sich in einer Kneipe – zufällig. Hätte der Zuschauer vorher erfahren, daß es sich um die Lieblingskneipe der beiden handelt, würde die Begegnung weniger zufällig erscheinen. Man könnte das Geschehen mit zusätzlichem Sinn aufladen, wenn es sich um die Lieblingskneipe der beiden Akteure handelte, als sie noch enge Freunde waren. Usw.

Es sind - bei aller Bedingtheit von Wahrscheinlichkeit und Plausibilität durch das jeweilige Genre - die unterschiedlichen Arten und Ebenen des Wissens im Spiel. Bordwell gab einmal ein simples Beispiel: Ein Mann bleibt mit einer Reifenpanne an einer Straße liegen. Was kann man erwarten? Daß der Akteur

wohl Werkzeug und den Ersatzreifen aus dem Kofferraum holen werde. Es ist normalerweise unwahrscheinlich, daß in einem solchen Moment ein Außerirdischer aus dem Kofferraum springt. Gehöre der Film jedoch einem bestimmten Genre wie z.B. der Science-Fiction an, müsse/könne der Zuschauer auch mit einem solchen Handlungsverlauf rechnen. Man denke an die besonders schwer vorhersehbare Welt der Monty-Python-Sketches: Was könnte der Kofferraum hier alles beherbergen? Der antizipierte Fortgang eines dargestellten Geschehens ist demnach von Fall zu Fall offener oder festliegender.

Natürlich darf man annehmen, daß Plausibilitätskriterien zugleich Dichtekriterien sind, die den Aufbau einer Modellwelt, in der die Geschichte spielt, und die dabei vorgenommene Hypothesenbildung selbst rahmen und evaluieren. Plausibilitätskriterien müssen selbst in der Rezeption erst aufgebaut werden, sie sind weder aus dem Vorfilmischen noch nur aus dem Generewissen ableitbar. Plausibilität fußt auf einer Beurteilung von Ereignissen, sie evaluiert das Ereignis hinsichtlich seiner Stellung in der illusionierten Wirklichkeit. Die Strategien des Erwartens, die Bildung von Verlaufshypothesen und die Kalkulation von Entwicklungswahrscheinlichkeiten sind so in dramaturgische Rahmen eingebunden, die die Texthaftigkeit des Erwartungsrahmens immer absichert. Sie ist zugleich die konventionelle Basis, auf der Texterwartungen überhaupt generiert werden können. Derartige Erwartungen entstehen in Auseinandersetzung mit der Strategie des Textes. Dramaturgie ist die Kunst, einen Text so zu gestalten, daß er Erwartungsproduktionen steuert.

Ich will "Überraschung" also als Element einer kognitiven Dramaturgie fassen.

### **Verlauf**

Überraschungseffekte lassen sich, so Vale (1996, 176), nur durch Antizipation bzw. durch eine Steuerung der Antizipationsleistungen herstellen. Ohne vorherige Antizipationsleistung könne der Zuschauer nicht überrascht werden.

Vergessen wir dabei jedoch nicht, daß ein vollends friedlicher und ruhiger Zustand, bei dem absolut nichts antizipiert wird, bereits eine definitive Antizipation darstellt, nämlich die, daß nichts geschehen

wird. Sollte dann wider Erwarten doch etwas passieren, reagieren wir überrascht (ebd.).

Vale setzt den Überraschungseffekt in eine direkte Beziehung mit dem Überraschungseffekt. Diese Doppelung ist in einer kognitiven Dramaturgie nicht überraschend, hat sie es doch immer mit dem Doppel von Text und Rezeption zu tun. Textuelle Struktur und rezeptiver Prozeß gehören notwendig zusammen. Der Überraschungseffekt ist nun die intendierte affektuelle Wirkung, die in der Rhetorik des Textes verankert liegt, die also Teil der Formulierungsstrategie des Textes ist. Die Antizipationsleistungen werden wie in den obigen Beispielen durch eine fokussierte Informationsvergabe gelenkt. Der Überraschungseffekt ist dagegen jene Haltung des Zuschauers, die durch die im Text angelegte Überraschung induziert ist. Entsprechend ist Überraschung tatsächlich im strengen Sinne zweideutig: Sie bezeichnet zum ersten im Sinne des aktiven Überraschens einen Bruch der Fortgangswahrscheinlichkeiten einer Geschehensdarstellung, eine unkalkulierbare Wendung des Geschehens. Und zum zweiten meint sie jene psychischen Prozesse des Überrascht-Werdens und des Überrascht-Seins. Ist das erste produktionsseitig gedacht, ist das zweite eine Rezeptionskategorie. Beide hängen eng miteinander zusammen, das ist ja genau jene Nahtstelle, die die kognitive Dramaturgie untersuchen soll.

### **Typologie: Entdeckungen, Schock-Momente, Überraschungen I und II**

Es scheint also nötig, verschiedene Typen von Überraschungen zu unterscheiden. Lucey (1996, 201f) berichtet unter dem Rubrum "Dramatische Strategien" vom Tripel discovery, shock, and surprise. Surprise ist hier enger gefaßt als gemeinhin. Alle drei sind nicht vorhersagbar, sie sind nicht strukturell ableitbar, sie stehen unter keiner Strukturforderung der vorigen Geschichte. Es sind "Überraschungen" in einem scharfen und harten Sinne.

(1) Unter "Entdeckung" versteht Lucey eine Entdeckung, die die Ordnung der Figuren neu ordnet oder die Geschichte neu in die möglichen Verläufe hinein perspektiviert. Eine Figur stolpert über eine Waffe - und wird sich von nun an anders verhalten können; sie findet ein Tagebuch - und ist über die geheimen Pläne einer anderen Figur orientiert; sie findet ein Beweisstück - und wird eine Tat beweisen können,

ist aber als Zeuge wiederum sehr gefährdet. Entdeckungen sind nur dann auch Überraschungen, wenn sich dabei etwas als ganz anders erweist als das, als was es bis dahin angesehen ist. Doch dafür hat Lucey die Kategorie der "Überraschung" reserviert.

(2) Ein "Schock" ist ein Ereignis, das ohne jede Ankündigung in der erzählten Welt eintritt. Eine Leiche fällt aus einem Schrank; die Hauptfigur wird ohne jeden Kontext plötzlich überfallen; in Psycho erweist sich die Mutter als Mumie. "Schock" in diesem Sinne wird oft im Spannungsfilm angewendet. Bei Lucey bezeichnet er ein Ereignis, das - weil es kontextlos eintritt - an die Überraschungskonstellation angrenzt. Ein Schock ist eine Schreckreaktion und produziert eine ganze Reihe begleitender physiologischer Phänomene, die in der psychologischen Literatur als "Überraschungsreaktionen" verbucht werden. Zwischen der psychologischen und der dramaturgischen Beschreibung der Überraschung besteht so ein interner Widerspruch.

(3) Eine "Überraschung" schließlich ist bei Lucey eine unerwartete und unerwartbare Entdeckung, Enthüllung oder Verdrehung der Geschichte. Die Beispiele bezeichnen sämtlich Situationen, in denen die Identität einer Figur sich als anders herausstellt. In *The Terminator* spricht die Heldin nicht zu ihrer Mutter, sondern zu einem Cyborg, der ihre Mutter darstellt. In *Toys* (und ähnlich in *Alien*) erweist sich einer der Protagonisten als Roboter. In *The Verdict* entdecken wir, daß eine der Figuren den Protagonisten ausspioniert.

(4) Man möchte noch einen vierten Typus einfügen: Dabei handelt es sich um alle Ereignisse, die den modalen Status der Erzählung wesentlich verändern. Wenn in *Children of Nature* das fliehende Paar nur mittels eines Stop-Tricks der Polizei entkommen kann, wechselt der gesamte Film seinen Modus, aus Realismus wird Phantastik. Derartige Umbrüche könnte man als strukturelle Überraschungen bezeichnen.

Überraschungstechniken sind genreabhängig, das war oben ja schon angemerkt worden. Ist der Horrorfilm deutlich auf Strategien des shock abgestellt, ist der Western schockfrei, und auch in den melodramatischen Genres tritt die Überraschung höchstens als Ereignis auf, das die erzählte Welt und die Gefühlsrahmen der Figuren wesentlich verändert. Diese Veränderung gehört zum Thema des Genres,

die Art der Überraschung ist je nach Genre strukturell durchaus erwartbar.

## Texttheorie

Die Überraschung nimmt im besonderen Fall eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher Formen an. Wie unterschiedlich sie sind, fällt auf, wenn man versucht, ihre schematischen Grundlagen herauszuarbeiten. Man stößt auf mikro- und makrostrukturelle Überraschungen sowie auf Brüche der modalen Struktur. Die folgenden Beispiele stammen aus *COOKIE'S FORTUNE* (USA 1998, Robert Altman). Die volkstückartige Südstaatenkomödie ist deshalb so interessant, weil Altman mit konventionalisierten Überraschungen auf allen Ebenen der textuellen Organisation arbeitet. Da finden sich eher feingliedrige Überraschungsstrukturen, die im Szenischen oder in solchen Teilfunktionen wie der Figurencharakterisierung wirken. Und da finden sich gleich mehrere überraschende Schlußformeln, die alle dem Konventionenbestand des populären Volksstücks entstammen (zur Tradition vgl. Schenda 1970, 412ff). Auch hier ist die Überraschung gemildert, weil der Geschehensfortgang zwar schema-inkongruent ist, er aber dennoch als Genre-Charakteristik bekannt ist.

(1) Mikrostrukturelle Überraschung: Man sieht zu Beginn einen alten betrunkenen Mann, der auf dem Wege nach Hause seine Whisky-Flasche zerbricht. Er kehrt in die Kneipe zurück und stiehlt eine Flasche Schnaps unter dem Vorwand, ein Wasser trinken zu wollen. Am nächsten Tag bringt er die Flasche in die Kneipe zurück, stellt sie heimlich unter einem Vorwand neben die anderen Flaschen im Regal. Als er die Kneipe verlassen hat, kontrolliert der Wirt die Flaschen und signalisiert seiner Partnerin, der alle Mann sei wieder schuldenfrei. Das primäre Handlungsschema ist einfach – jemand stiehlt eine Flasche und gleicht den Diebstahl wieder aus. Für die Figurencharakterisierung kann eine derartige Formel aufschlußreich sein, bezeugt sie die Schlichtheit des Charakters, seine Ehrlichkeit und seine verspielte Jungenhaftigkeit. Die Formel fußt auf dem Handlungs-Doppel von Diebstahl und Rückerstattung, das Schema hat also eine Basis in der Handlungstheorie. Es ist konventionalisiert als Mittel der Figurencharakterisierung, gehört zum Handlungsbestand kleiner und vertrauter Gemeinschaften. Daß es im small town movie auftritt, nimmt nicht wunder, signalisiert es doch einen souveränen Umgang mit

den Eigentumsregeln. In Altmans Film wird später die Umdeutung vollzogen – der alte Mann habe den Whisky nicht gestohlen, sondern "geborgt". Nun tritt ein zweites Moment hinzu: Der so heimlich geglaubte Diebstahl ist gar nicht heimlich, sondern wurde genau registriert – ohne daß zu Sanktionen gegriffen würde. Die Entdeckung des Diebstahls ist gemeinhin damit verbunden, daß der Täter zur Rechenschaft gezogen wird. In *Cookie's Fortune* wird gegen das Schema verstoßen, ohne daß ein Grund ersichtlich wäre. Das Ausbleiben der Reaktion des Bestohlenen fällt zwar erst ex post auf, als die Rückgabe des Diebesguts schon erfolgt ist, doch ist der Schemaverstoß dadurch sogar verdoppelt: durch die Information, daß der Bestohlene wußte, daß er geschädigt wurde; und durch die Tatsache, daß er trotzdem auf die Sanktionierung verzichtet hatte. Natürlich ist diese Abweichung interpretierbar – als eine Vertrauensbeziehung zwischen Wirt und altem Mann; als Hinweis darauf, daß in dieser Beziehung ein anderer Normen- und Verhaltenskodex gilt als in der äußeren Gesellschaft; als Hinweis auf die Liebenswürdigkeit des Alten; usw.

(2) Makrostrukturelle Überraschung: Das Ende des Films wartet mit einer dreiteiligen Überraschung auf, deren jede ein traditionelles Geschichtenende sein könnte.

(2.1) Erster Schritt: Die Übeltäterin, die den Selbstmord ihrer Mutter als Mord kaschiert hat, ist in die Indizienfalle gegangen, sie wurde als Mordverdächtige inhaftiert. Nun wird das Testament der Toten verlesen - und nicht die Tochter, sondern der schwarze Cousin des Mannes der Toten wird als Universalerbe eingesetzt, eine unschuldige Seele, der bis dahin als einziger Verdächtiger gegolten hatte. Weiße Männer haben selten schwarze Cousins. Darum wurde schon lange vorher die Familiengeschichte des Schwarzen erzählt, dessen Großvater ein Weißer gewesen sei, dessen Enkel ein breites Spektrum von Hautfarben gehabt habe. Die Formel dieses Endes ist klar: Da wird eine Handlungsfigur als eine ganz andere Person enttarnt als die, als die sie im Kontext der Handlung bis dahin gegolten hatte. Ein Bettler erweist sich als Königssohn, ein Vetter aus Dingsda ist gar nicht der Vetter usw.

(2.2) Zweiter Schritt: Aus den Krankenberichten, die die Polizei angefordert hat, geht hervor, daß die Übeltäterin an einer Bluterkrankheit leidet und bei der Geburt vor neunzehn Jahren fast gestorben wäre. Das Kind der schwachsinnigen Schwester ist gar nicht deren Kind, sondern wurde ihr aus Gründen

der Ehre nur untergeschoben. Pikanterweise hat sich das Kind von der Mutter und ihrer Schwester (bzw. von der Schwester und ihrer Mutter) losgesagt und ist ein enger Freund des Schwarzen, der der Cousin ihres Großvaters ist. Das Figurenensemble gerät ins Trudeln - die Protagonistin ist eine Tochter der Antagonistin.

(2.3) Dritter Schritt: Die Übeltäterin versucht, den Selbstmord der Mutter, den sie als Mord auszugeben versucht hatte, als Selbstmord glaubhaft zu machen. Die einzige Zeugin ist die schwachsinnige Schwester, die sich aber fatalerweise an die Absprache hält und so die Schwester als Mörderin schwer belastet. Eine selbstgebaute Falle, aus der es kaum ein Entkommen geben kann. Der "Betrogene Betrüger" ist eine der Standardfiguren der Volkskomödie. Ironischerweise läßt Altman offen, ob die Schwachsinnige weiß, was sie tut, ob es sich hier also um einen Racheakt handelt.

(3) Modale Überraschungen: Die drei überraschenden Schlußformeln sind in schneller Folge nacheinander gesetzt, es entsteht der Eindruck eines Furiosos, einer dramatischen Beschleunigung und einer damit verbundenen Entrealisierung – der Charakter des Stücks als Drama wird greifbar, der realistische Modus kehrt sich um, die volkstückartige Auflösung kennzeichnet das Ganze als eine Wundergeschichte (oder eine Geschichte zum Wundern).

## Zusammenfassung

Überraschungen sind einer der fundamentalen Textprozesse. Sie zeigen ein Scharnier an, an dem Prozesse der Textplanung mit solchen der Rezeption verbunden sind. Überraschungsstrukturen finden sich auf allen Ebenen der Textorganisation. Es scheint also durchaus aufschlußreich zu sein, Überraschungen hinsichtlich ihres Geltungsbereichs zu differenzieren: Mikrostrukturelle Überraschungen Teil solcher begrenzter Funktionskomplexe wie der Figurencharakterisierung oder der szenischen Struktur; dagegen dienen makrostrukturelle Überraschungen dazu, die Geschichte voranzubringen oder sie zu beenden. Modale Überraschungen setzen ein reflexive Tendenz frei. Sie stellen die Gemachtheit der Erzählung heraus, weil die Unwahrscheinlichkeit des überraschenden Geschehens auch einen kausalen Naturalismus der Handlungs- und Geschehensdarstellung unmöglich macht.

### **Anmerkung**

Dieses Papier wie alle anderen auch wäre ohne Ohr und Rat der Freunde nicht zustande gekommen. Vor allem Jessica Bachem, Ludger Kaczmarek, Thomas Koebner, Dirk Ryssel und Carsten Schneider gilt mein Dank. Sie gaben Hinweise, Mut und Beispiele.

### **Literatur**

Eder, Jens (1999) Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster/Hamburg: Lit Vlg.

Lucey, Paul (1996) Story sense. Writing story and script for feature films and television. New York [...]: McGraw-Hill.

Vale, Eugene (1996) Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. 3. Aufl. München: TR-Verlagsunion (Film - Funk - Fernsehen - praktisch. 1.).

Wulff, Hans J. (1999) Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr.