

Hans J. Wulff

Textsemiotik der Spannung [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kodikas/Code* 16,3-4, 1993, S. 325-352.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-54>.

Eine der wichtigsten Abteilungen der Textsemiotik ist die Untersuchung der textuellen Prozesse. Der Ausgangspunkt ist mit Peirce' Überlegungen zur *Semiose* schon sehr früh skizziert worden: Zeichen zu sein ist eine Funktion von Objekten oder Ereignissen, die ihnen von jemandem unter gewissen situativen Bedingungen und unter Bezugnahme sowohl auf enzyklopädische Wissensbestände wie auf Zeichensysteme zugewiesen wird. Bedeutungen wohnen Texten nicht inne, darf man folgern, sondern werden ihnen in Textverarbeitungsprozessen zugewiesen. So zentral diese Ausgangsüberlegung auch ist, so sehr steckt die semiotische Modellierung der Zeichenprozesse immer noch in den Anfängen. Ich will im folgenden am Beispiel der "Spannung" im narrativen audiovisuellen Text zu zeigen versuchen, wie sich die Auffassung von "Text" unter der Hand verändert, nimmt man die Fragestellung der "Semiose" ernst: Er erweist sich unter der Perspektive der Kommunikation und der Verständigung eher als ein instruktionales Gebilde denn als ein "sekundäres modellbildendes System". Seine Funktion ist primär die, den Textverarbeitungsprozeß zu strukturieren und zu kontrollieren, und nicht so sehr, ein Thema oder eine Geschichte als ein wohlgeformtes, ganzheitliches Gebilde zu exponieren.

Ausgangspunkt kann ein Modell der Textverarbeitung sein, das die Strukturen der Informationsverarbeitung darstellen soll und das in zahlreichen kognitionspsychologischen Arbeiten zum Textverstehen seit den 60er Jahren immer weiter verfeinert worden ist. Nun setzt jede Art von Kognitivismus die *Konstruktivität* der untersuchten Prozesse voraus. Konstruktivistische Theorien fassen die Wahrnehmungs- und Denkvorgänge auf als aktive und zielorientierte Tätigkeiten des Subjekts auf. Schon auf den niederen Stufen der Textverarbeitung manifestiert sich rezeptive "Arbeit": Aus - äußeren - Stimuli alleine können keine Perzepte gebildet werden, sondern das Perzept ist vielmehr das Produkt eines *Wahrnehmungsurteils* und einer - vor- oder unterbewußten - *Schlußfolgerung* und in mannigfaltiger Weise mit den höheren Stufen der Bedeutungszuweisung verbunden. Wahrnehmungs- und Denkprozesse sind in der kognitiven (bzw. konstruktivistischen) Psychologie nicht voneinander getrennt, sondern miteinander

verzahnt. Die perzeptuelle Verarbeitung, das sollte festgehalten werden, genießt eine gewisse Eigenständigkeit, läßt sich nicht völlig der Verarbeitung narrativer, szenischer und personaler Informationen unterordnen. Ich werde dem im folgenden nicht nachgehen und mich ganz auf einige höhere Formen der Spannung konzentrieren, aber es sollte angemerkt sein, daß sich in der perzeptuellen Organisation des Films eigenständige Formen des Spannungserlebens ausbilden, die mit den Dingen, von denen ich hier handeln will, zwar interagieren, aber nicht von ihnen determiniert sind.

Das Gegenüber von Wahrnehmen und Denken ist auch in den Vorstellungen von *bottom-up*- und *top-down*-Prozessen noch erhalten; man kann dieser Vorstellung folgend solche Prozesse, in denen die einkommenden Wahrnehmungsdaten die Gewinnung des Wahrnehmungsurteils determinieren (*data driven processes*), von solchen Prozessen unterscheiden, in denen schon gewußte konzeptuelle Strukturen die Verarbeitung der Daten steuern (*concept driven processes*). Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß beide Prozeßformen eng miteinander koordiniert und orientiert sind auf Einheiten der Verarbeitung, die nicht unmittelbar im verarbeiteten Material nachgewiesen werden können. David Bordwell, der versucht hat, die Schnittstelle zwischen einer poetischen und einer psychologischen Theorie des Films zu entwerfen [2], schreibt dazu:

The crucial assumption is that both bottom-up and top-down processes manifest inference-making; both "go beyond the information given" in determinate ways. For one thing, top-down processes can shape and steer bottom-up activity. Reading a text is not simply registering letters, adding them up to make words, adding them up to make phrases, and so on. Selected chunks of text cue us to extrapolate far ahead of the words that we next encounter; we start to build a semantic structure that guides our samplings of data (1989, 18).

Nimmt man diese Überlegungen als eines der Kernstücke einer konstruktivistischen Rezeptionstheorie, ist die Beschreibung von Strukturen der *Erwartung*

(als einer Art von *Wahrnehmungsprognose*) eines der wichtigsten Teilstücke dieser Theorie. Es ist evident, daß damit die *Zeitform der Rezeptionsprozesse* zu einem der wichtigsten Ansatzpunkte wird, an dem "Konstruktivität" als eine Eigenschaft der Rezeption festgemacht werden kann. Die *Hypothesenbildung* erweist sich so als eine der elementaren Operationen der Textverarbeitung - und hier gewinnt die Zeitform der Textverarbeitung Kontur, aus der puren Aufnahme und Interpretation von Informationen wird ausgegriffen auf zukünftige Daten und Datenstrukturen. Nun spielen schematisierte Wissensbestände in allen Prozessen der Abduktion (Wuss 1993) eine zentrale Rolle, seien es nun stofflich orientierte Einheiten des Wissens (wie Gegenstands-Frames oder situationale Skripten) oder aber syntaktische Bauformen des Textes (wie z.B. Alternationsmontage) oder semantosyntaktische Prinzipien der Textbildung (wie sie in den verschiedenen Geschichtengrammatiken zu beschreiben versucht werden). Mir geht es hier nicht um die Diskussion des Schemakonzepts (es scheint mir schon aus heuristischen Gründen immer noch produktiv zu sein; vgl. dazu Ohler 1993), sondern um einen elementaren Effekt, der Schemata mit der Prozeßcharakteristik der Semiose verbindet: Der schemagesteuerten Wahrnehmung wird nämlich eine *fundamentale antizipatorische Qualität* zugestanden, weil die Anwendung von Schemata immer auch den Schluß gestattet auf im Schema vorgesehene weitere Geschehensabläufe. Die Schlußfolgerungen des Rezipienten operieren auf allen Ebenen, auf denen das Geschehen organisiert worden ist, und *abduzieren* den kommenden Verlauf. Es sind sowohl die Gesetzmäßigkeiten der Narration wie die Motive, die den Handelnden attribuiert werden können, sowohl die Genre-Konventionen wie die stilistischen Eigenarten, die einem Text zukommen, die zur Konstitution des spezifischen *Erwartungsfeldes* beitragen, das der Rezipient während der Lektüre entwirft. Die neue Information des Textes trifft auf einen vorbereiteten Adressaten, und derjenige, der erzählt, muß wissen, daß er dem Zuschauer vieles nicht mehr sagen muß, weil dieser es sowieso schon erschlossen hat.

Man kann diesen Prozeß an diversen Stellen differenzierter beschreiben: Es läßt sich hinsichtlich der "strukturellen Höhe", auf der eine Hypothese gilt, ein Typenfeld von mikro- einem Typenfeld von makrostrukturellen Hypothesen gegenüberstellen; es läßt sich über die Determination der Hypothesen spekulieren je nachdem, ob sie am Textanfang oder -schluß artikuliert werden; das Prinzip der Hypothe-

senbildung läßt sich in Verbindung bringen mit dem formalistischen Konzept der "Retardation"; usw. Es zeigt sich dabei schnell, daß die Untersuchung von Hypothesen und Extrapolationen die Untersuchung der Prozesse ist, an denen am deutlichsten gezeigt werden kann, wie der *Text als "Programm" für eine Lektüre* dient. Geschichten sind komponiert mit Blick darauf, die Suche des Rezipienten nach einem "roten Faden", nach Kohärenz und Ganzheit zu steuern. Folgt man dem, ist es Aufgabe des Textes, planvoll mit den vorkalkulierbaren Operationen des Rezipienten umzugehen: *Der Text inszeniert seinen Adressaten* - die kognitivistische Quintessenz dieser Überlegungen und zugleich die *Komplementär-These zur Konstruktivismus-Annahme*.

Filmsemiotik und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Prozesse des Spannungserlebens sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, wie Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Die Operationen des Zuschauers, mit denen er am und mit dem Material Schlußfolgerungen leistet, Hypothesen bildet, Vermutungen anstellt, interagieren eng mit der Struktur des Materials selbst. Am Beispiel der Untersuchung des Spannungserlebens: Das Ensemble von Aktivitäten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Um die Untersuchung dieser Koordination geht es.

Spannungskonstruktion und Formulierungsstrategie

Es gehört zu den Eigenheiten der Spannung, daß man sie kaum wirklich isolieren kann. Sie ist kein "Gegenstand" in einem sehr handfesten Sinne, sondern ähnelt eher einer Eigenschaft, die gewissen Texten bzw. dem Verstehen und Erleben gewisser Texte zugeordnet werden kann - von Individuum zu Individuum, von Kino zu Kino, von Vorstellung zu Vorstellung möglicherweise sogar unterschiedlich [3]. Eugene Vale hält Spannung für einen "sekundären Effekt", "der erst mit Hilfe anderer dramaturgischer Elemente erzielt wird" (1987, 174). Das würde bedeuten, daß es eine Dramaturgie gewisser Typen der Rezipientenführung gibt, die den Spannungseffekt verursacht. Und das würde vielleicht auch bedeuten, daß es einige Klassen von "Motiven der Spannung" gibt, die besonders eng mit dem Spannungserlebnis koordiniert sind.

Argumentiert Vale von der Position des Textproduzenten her, läßt sich das genannte Wechselverhältnis von Textstruktur und rezeptivem Erleben auch von der Rezeption selbst her perspektivieren. Die These lautet dann: Die Operationen des Zuschauers, mit denen er am und mit dem Material Schlußfolgerungen leistet, Hypothesen bildet, Vermutungen anstellt, interagieren eng mit der Struktur des Materials selbst.

Es ist deutlich, daß die verschiedenen Größen, von denen man hier spricht, die in einem ganz und gar ungeklärten Verhältnis stehen, das Spannungsproblem eher verdunkeln als aufhellen und zur Verwirrung der Diskussion beitragen. Darum seien einige terminologische Vorklärungen hier angebracht. Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Die *Dramaturgie der Spannung* muß darum beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu rezeptiven Effekten führen, die man gemeinhin als "Spannung" bezeichnet. Die Art und Weise der *Informationsführung* erweist sich so als eine Funktion der Zuschaueroperationen, der Text erfüllt sich erst in der Rezeption. Die Aktivität des Zuschauers ist eine Komponente der Textstruktur, der Text läßt sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben. Die *Spannungskonstruktion* wird darum gefaßt als eine Sequenz von Textinformationen, die eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers erforderlich macht und diese steuert; diese beiden Komponenten bilden zusammen eine Untersuchungseinheit. Ein *Motiv der Spannung* schließlich soll ein solches narratives Motiv sein, das häufig oder immer in Spannungsdramaturgien eingesetzt werden kann.

Den Zuschaueroperationen korrespondiert also ein Ensemble von *Formulierungsstrategien*, die den Text so gestalten, daß der Zuschauer aktiviert wird. So, wie der Zuschauer *Regeln* folgt, wenn er aus dem Material Hypothesen bildet, Fragen und mögliche Antworten ableitet etc., folgt auch der Spannungsautor Regeln, die auf die Zuschauertätigkeiten bezogen sind. In der - bislang kleinen - Literatur zum Textproduzieren hat Gerd Antos in seinem Artikel "Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen" (1981) eine Position markiert, die sich recht gut auf diese Überlegungen zur "Spannung" beziehen läßt. Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet die Beschreibung einer linguistischen Rhetorik als Teil ei-

ner allgemeinen Formulierungstheorie, die sich mit der Rekonstruktion des Textherstellens befaßt, indem sie den Formulierungsprozeß und die spezifischen Formulierungsleistungen modelliert. Rhetorisches Formulieren wird als "sukzessives Lösen von Formulierungsproblemen" (1981, 209) aufgefaßt. Die Ergebnisse eines solchen Prozesses, die konkreten Texte, stellen Verständigungsangebote dar, in denen der Formulierer bei der Textgestaltung *auf antizipierte Rezipienteninterpretationen reagiert*. Die Formulierung setzt also nicht nur ein Modell des Rezipienten voraus, sondern auch eine Simulation der Verstehensoperationen sowie eine Optimierung der Formulierungsstrategien auf das Kommunikationsziel hin.

Ähnlich wie Antos nimmt Borringo Formulierungsstrategien als eine der Manifestationen von "Intentionalität" bzw. der textuellen Instanzierungen des "Erzählers":

All unseren beschriebenen Textsorten [Literatur, Comic, Film] ist gemeinsam, daß sie aus einer mehrfach gelagerten Verkettung von Zeichenkombinationen zu einem Text wurden und als Text eine gewisse Intention verfolgen, und sei es nur, daß Texte - wie man so schön sagt - unterhalten wollen. Dementsprechend kann "Formulierungsstrategie" als Textäußerung oder Textsprechakt verstanden werden. Dieser "Sprechakt" versucht, mit einer nach bestimmten Mechanismen oder Konventionen festgelegten "Taktik" einen "Effekt" zu erreichen (Borringo 1980, 33).

Dieser texttheoretischen Bestimmung von "Formulierungsstrategie" soll hier zunächst zugestimmt werden. Problematisch ist Borringos weitere Explikation des Begriffs: Der Gestaltung von Textelementen korrespondierten, so fährt er fort, bestimmte "beim Rezipienten [...] nachzuvollziehende Verhaltensdispositionen" (1980, 33). Genau an dieser Stelle gilt es, Borringos Überlegungen dahingehend zu korrigieren, daß es gerade *nicht* um Verhaltensdispositionen des Zuschauers geht, sondern vielmehr um *kognitive Operationen*, die über dem dargebotenen Material liegen. Dabei ist die *Sequenz der Informationsdarbietung* abgestimmt auf die Sequenz der Fragen und Hypothesen, der möglichen Lösungen bzw. Verläufe einer Situation, die der Zuschauer extrapoliert und auf die bezogen die Verarbeitung der weiteren Informationen des Textes erfolgt. Es geht um diese Sequenz aufeinander abge-

stimmter Elemente, um *Tätigkeiten* und nicht um *Dispositionen*.

Viele Autoren versuchen, einen "Effekt" zu benennen, dem der gespannte Zuschauer erliegt und der jene eigenartige Mischung von Lust und Abwehr, Gegenwertsgefühl und Gebanntheit betrifft, die jeder aus eigener Erfahrung kennt. Dieser Effekt verdient eine Präzisierung, weil hier häufig der *Erlebnischarakter* der Spannung ganz in den Vordergrund tritt und die *Prozesse der Informationsverarbeitung* als Bedingungsprozesse aus dem Fokus der Beschreibung herausfallen. Gerade dann, wenn von diesem "Effekt" die Rede ist, ist das Verhältnis der Teilkomponenten Kognition, Emotion und Motivation zu klären. Borringo z.B. schreibt dazu:

Dieser Effekt - im allgemeinsten Sinne ein Unterhaltungseffekt - liegt meistens auf einer emotional-affektiv bedingten Ebene *unter geringerer Beteiligung reflexiver Dimensionen* (Borringo 1980, 33; Hervorhebung durch mich, HJW).

Gegen diese Position wird hier davon ausgegangen, daß gerade Spannungskonstruktionen in hohem Maße *kognitive* Reaktionen des Zuschauers produzieren, also sogar in besonderem Maße rationale, kontrollierte und bewußte Aneignungsoperationen erforderlich machen. Das affektive Involvement, das Spannungsfilm ohne Zweifel auch produzieren können, läßt sich einerseits als eine Implikation des informationellen Prozesses oder als ein Element eines kognitiven Involvements in eine Problemlösesituation beschreiben. Keinesfalls sollte aber von einem Primat einer emotional-affektiven Beteiligtheit von Zuschauern ausgegangen werden. Eine solche Annahme lenkte ab von der *Kalkulierbarkeit* und der *Durchsichtigkeit* der Spannungskonstruktion. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Tatsächlich läßt sich die Dominanz eines rational zugänglichen, kognitiven Umgehens mit den Informationen einer Spannungskonstruktion bis in die Operationen hinein verfolgen, die sich auf die Erfassung des Textes selbst richten. Die *Aufmerksamkeit* wird auf solche Teilinformationen gerichtet, die zur weiteren Bearbeitung der Problemsituation von Bedeutung sein können, so daß die *Selektivität* der Textaufnahme wiederum als eine Funktion der Problembearbeitung gesehen werden kann. Wiederum ist Borringo zu widersprechen, der davon spricht, daß der Zuschauer unter dem Primat des "Effektes" selektiv mit dem Text umgehe:

Der Rezipient nimmt [...] in einer Reaktion auf den Effekt aus dem Supersprechakt "Text" mehr Minimalsegmente, die ihm etwas mitteilen, die darüber hinaus aber aufgeladen sind mit effektiven Komponenten [! Gemeint sind wohl affektive Komponenten, HJW], so daß hier die Information zum Vehikel des Effektes gemacht werden soll (Borringo 1980, 33).

Entgegen den Annahmen Borringos wird hier davon ausgegangen, daß die Beteiligung, die sich beim Zuschauer von Spannungskonstruktionen einstellt, zuallererst eine Komponente der kognitiven Verarbeitung des Textes ist und affektive Elemente nachgeordnet sind; und es wird davon ausgegangen, daß die "Lösung" der Spannungskonstruktion das primäre Ziel der Textverarbeitung ist, nicht die Herstellung eines wie auch immer gearteten "Effektes"; darum sind auch alle Teiloperationen (einschließlich solcher Aspekte von Teiloperationen wie "Selektivität"), die ein Zuschauer in einer Spannungskonstruktion vornimmt, kognitiv gesteuert und können als gezielte oder ungezielte Suchbewegungen in einem Problemlöseraum interpretiert werden.

Die Formulierungsstrategie kann dann als das Ensemble von Darstellungstechniken gefaßt werden, das darauf abgestimmt ist, die *Konstruktion eines Problems und eines Problemlöseraums* zu ermöglichen oder zu implizieren und Verarbeitungsoperationen naheulegen oder sogar zu determinieren, die als Simulationen von Problemlösungsversuchen beschrieben werden können (ähnlich Wuss 1993). Die Formulierungsstrategie ist eine Komponente der Spannungskonstruktion und korrespondiert den Aktivitäten des Zuschauers. Keinesfalls ist sie mit "interessante Gestaltung" (Borringo 1980, 33) gleichzusetzen, sondern könnte eher gefaßt werden als eine Art von "Lehrprogramm", das eine Reihe von "Lernvorgängen" beim Zuschauer stimuliert und kontrolliert. Und sie kann auch nicht als die "Konstruktion von Bezügen und Oppositionen" (ebd, 34) beschrieben werden - vielmehr sind derartige textsemantische Relationen und Komplexe in der Spannungskonstruktion wiederum nur bestimmbar in Funktion der Verarbeitungsoperationen des Zuschauers. Es geht darum, daß "der Text in gezielten Schritten [...] so strukturiert [ist], daß er mit seiner Verhaltensanweisungsmenge die aktive Partizipation des Rezipienten in der Welt des Textes ermöglichen kann" (ebd, 37). Das Programm, das dieser Schrittfolge zugrundeliegt, nennt man "*Formulierungsstrategie*". Wenn Hitchcock den Suspense als "das wirkungsvollste Mittel" ansieht, "die Aufmerksam-

keit des Zuschauers wachzuhalten" (Truffaut 1973, 62), setzt er die Steuerung der rezeptiven Prozesse als primären Rahmen, in dem Suspensestrukturen funktionieren müssen. Suspense ist einerseits eine *Technik der Formulierung* und der strategischen Informationsführung; Suspense ist andererseits eine *Funktion*, die textuelle Strukturen in den Rezeptionsprozessen einnehmen. Diese beiden Aspekte hängen eng miteinander zusammen, sollten aber recht genau getrennt gehalten werden, weil die Vermischung der beiden Sichtweisen mitunter zu Verwirrungen Anlaß gibt.

Die Formulierungsstrategien der Spannung müssen nun formal beschrieben werden. Die Strategien der Exponierung einer Erzählung, die hier abgestimmt auf Verstehensoperationen von Zuschauern angewendet werden, folgen einer "filmischen Logik", es handelt sich um "Gesetze des Suspense" (beide Formulierungen stammen von Hitchcock; vgl. Truffaut 1973, 194). Am Rande sei bemerkt, daß Hitchcocks Überlegungen zum Suspense eher solche formalen als materiale Aspekte der Spannungserzeugung betreffen (ähnlich Austermann 1977, 245).

Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Antizipation kommenden Geschehens umfaßt bzw. sogar eigentlich genau darin besteht, ist die *Steuerung der Handlungsentwürfe*, die der Rezipient für sich während der Informationsverarbeitung im engeren Sinne produziert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu *extrapolieren*. Derartige Informationen sind bezogen auf die narrative Struktur bzw. auf die spannende Situation als *Vorinformationen* (ähnlich Borringo 1980, 53) zu werten, als Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Vorverweisungen

Für alle Erwartensleistungen, die der Zuschauer im Spannungserleben erbringen muß, ist also die *Modellierung des Erwartungsfeldes* absolut zentral. Alle Vorverweisungen, alle Vorwegnahmen zukünftigen Geschehens, die der Text vornimmt, sind Versuche, auf den Raum einzuwirken, in dem die Antizipation des folgenden Geschehens geschehen kann. Von größter Bedeutung sind hier die Regeln und Gesetze, die Tabus und Verbote, die in der erzählten Welt gelten (Wulff 1985, 12, passim). Lüthi macht

völlig zurecht darauf aufmerksam, daß auch Verbote in Geschichten oft Vorwegnahmen künftiger Ereignisse seien, sie

sagen negativ, was später positiv geschehen wird, das spätere Ereignis ist insofern eine Wiederholung des im Verbot Ausgesprochenen. Jeder Entwurf, sei es eine Ankündigung, eine Handlungsanweisung oder ein Verbot, erzeugt Erwartung, es entsteht Spannung. Jede Vorwegnahme, auch die mit einem Minuszeichen versehene, ja sie gerade in besonderem Maße, drängt nach Verwirklichung (Lüthi 1975, 105).

Diese Überlegung ist deshalb zentral, weil sich bei genauerem Hinsehen die abgebildete Moral einer Geschichte, die von Carroll (1984) zu einem eigenen Bestimmungselement der Spannung gemacht wurde, sich auf den funktionalen Aspekt der Vorbestimmung von Handlungen und Handlungsmöglichkeiten beziehen läßt. Und auch die *Moral von der Geschichte*, die lehrhafte Essenz der Erzählung, läßt sich fassen als Modulierung des Erwartungsfeldes. Wenn der Gangster sich über Recht und Gesetz hinwegsetzt, zur Macht aufsteigt, ungehemmten Konsum und unbegrenzte Sexualität praktiziert: dann weiß der Zuschauer vorher, daß unbegrenzter Erfolg in der Narration zu Fall kommt, zum Untergang führt. Eine Geschichte als Geschichte von diesem Typ erkennen, heißt nichts anderes, als ein Erwartungsfeld aufzubauen, das den Zusammenbruch der Karriere des Protagonisten vorsieht.

Von der Überlegung, daß das Erwarten des künftigen Geschehens ein wesentliches, wenn nicht sogar das wesentlichste Element der Spannungsprozesse sei (vgl. dazu Wulff 1995), läßt sich ein gewichtiger Ansatzpunkt für die Texttheorie des Spannungsfilms gewinnen: Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, die Entwurfstätigkeit des Rezipienten zu steuern, ist der Orientierungspunkt vieler Informationen, die der Text setzt, nicht die Repräsentation oder Exposition des narrativen Verlaufs, sondern vielmehr die Manipulation des antizipierten zukünftigen Verlaufs. Es gilt, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt. Textsemantisch sind darum viele Elemente einer Spannungskonstruktion als *Kataphora* aufzufassen, als textuelle Verweisungen, die auf nachfolgende Informationen des Textes verweisen. Derartige kataphorische Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem "offenen" textuellen Bezugsfeld, in dem der weitere Verlauf der Handlung noch nicht manifest

geworden ist, sondern sich nur vom jeweiligen Ort der Lektüre als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Nochmals die Ausgangsannahme: Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen.

Der Vorverweis erfolgt in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und zielt nicht auf ein festliegendes Element im Text. Es ist charakteristisch für die Verwendung kataphorischer Elemente in Spannungskonstruktionen, daß die Katapher hier *"unerfüllt"* bleiben kann, sich als Vorverweis auf einen nicht eintretenden Verlauf herausstellt. Insofern die nachfolgende Information in der Katapher nur indiziert, aber nicht exponiert ist, sind Kataphern *Aufmerksamkeitsinstruktionen*, wobei offen bleiben kann, ob die kataphorisch geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Brugmann (zit. n. Bühler 1965, 122 Anm. 1) spricht von einer *"präparatorischen"* Funktion des Vorverweises und benennt darin gerade diesen, für das Verstehen und die Verarbeitung eines Textes zentralen Aspekt der Manipulation des Textentwurfs: Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. M.a.W., kataphorische Vorverweise sind ein zentrales Mittel, um das "Erwartungsfeld" beim Rezipienten aufzubauen.

Die Möglichkeit, kataphorische Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Tatsache zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch schematisierte Wissensbestände reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden (vgl. dazu Ohler 1990). Bühler schreibt in seiner "Sprachtheorie" über das Satzverstehen:

Das "Vorgreifen" auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder "leeres" Satzschema unserem Denken vorausseilt. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis (1965, 121 Anm. 1).

Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion kataphorischer Informationen in Spannungskonstruktionen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die Verlaufsform einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Ver-

läufe, zum guten oder zum schlechten Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verläufe erweiterbar usw.

Textsemiotisch haben kataphorisch gesetzte Informationen eine ganz eigene Stellung, läßt sich in ihnen doch das *Zeigemoment*, das in der filmischen Rede immer enthalten ist, besonders deutlich festmachen. Hören wir noch einmal Bühler, der allgemein über Textverweisungen spricht:

Es gibt ein Zeigen im Modus der Anaphora; und wer das Zeigfeld sucht, in dem es erfolgt, der findet das Band der werdenden Rede selbst als Zeigfeld verwertet. Der Kontext ist das anaphorische Zeigfeld, die werdende Rede wird stellungsweise und vorübergehend vor- und zurückschauend, wird *reflexiv* (1965, 258; Unterstreichung im Original).

Diese Überlegung läßt sich vollständig auf kataphorisch gesetzte Informationen in Spannungskonstruktionen anwenden. Wenn Bühler also fortfährt: "Das ist eine äußerst merkwürdige und in außersprachlichen Darstellungsgeräten nur unvollkommen nachahmbare Fügart" (1965, 258) - dann irrt er: Setzt man "Text" als Orientierungsrahmen, innerhalb dessen Anaphora [4] und Kataphora verwendet werden können, lassen sich auch in nichtsprachlichen Texten derartige Formen nachweisen.

Ein Beispiel ist die zufällige Begegnung von Marion und ihrem Chef (in Hitchcocks *Psycho*): Marion ist mit den 40.000 Dollar, die man ihr anvertraut hatte, damit sie sie zur Bank brächte, auf der Flucht zu ihrem Geliebten. Vor einer Ampel in der Stadt muß sie warten, Fußgänger drängeln über den Überweg vor den Autos her. Unter ihnen ist Marions Chef, der sie krank zu Hause wähnt, sie hatte sich mit Migräne wenige Stunden vorher verabschiedet. Er erkennt sie und bleibt irritiert und nachdenklich stehen, wird dann aber von den anderen Passanten weitergeschoben. Nun ist die Rezeption von Filmen auch ein Abgleich von dem, was man weiß, mit den Handlungsmöglichkeiten der Filmfiguren. Was weiß man über den Chef? Auch für ihn sind 40.000 Dollar eine Menge Geld, davon war die Rede. Was könnte er tun? Man weiß nicht, ob die zufällige Begegnung sein Mißtrauen geweckt hat. Wenn er wirklich Verdacht geschöpft und die Bank angerufen hat, dann ist Marions Diebstahl schon entdeckt, die Polizei auf ihrer Spur. Die Begegnung mit dem Chef bildet so einen möglichen Unsicherheitsfaktor für die Prot-

agonistin. Vielleicht hat sich ihre Lage verschärft, sie wäre dann nicht mehr allein auf der Flucht, sondern würde auch verfolgt. Die Polizei wäre dann im Spiel.

Hitchcock nimmt in *Psycho* den Faden auf: Nach der furchtbaren Nachtfahrt hat Marion im Auto geschlafen. Ein Polizist weckt sie auf. -- Er ist ahnungslos, die Ableitung, die die Begegnung mit dem Chef möglich gemacht hat, hat sich nicht erfüllt.

Eine Theorie der filmischen bzw. der filmisch-textuellen *Verweisungsstrukturen* steht aus. Als eine erste Annäherung an das Feld kann die Unterscheidung von *narrativen*, *thematischen* und *atmosphärischen* Vorverweisen sein. Helmut Korte spricht in seiner Analyse von *Jaws* von *Vorverweisen*, versteht darunter allerdings solche Elemente der Requisite oder der Inszenierung, die mit der Handlung im weitesten Sinne zusammengebracht werden können - skelettierte Fischköpfe als Charakteristiken von Quints Jagdleidenschaft; eine mehrfach verwendete Kadrierung durch einen Kieferknochen hindurch; etc. (1987, 111). Wir haben es in diesen Fällen mit Details der Inszenierung zu tun, die in einem weiteren Funktionsrahmen dazu dienen, die erzählte Welt auf das Problem, das narrativ bearbeitet wird, abzustimmen. Ich will nur dann von *narrativen Kataphern* reden, wenn sie unmittelbaren Bezug zur textuellen oder szenischen Narration haben, wenn sie dazu dienen, ein Problem oder einen Problemlöseraum zu präzisieren oder überhaupt erst zu installieren. Die Elemente, die Korte aufführt, gehören zur *thematischen* Strategie des Films und lassen sich unter das Prinzip der *Redundanz* rechnen, das im Hollywood-Kino ja in vielerlei Gestalt gilt. Wenn in *Jaws* z.B. die Thematik der "Haie", der "Fischjagd", der "Großwildjagd zur See" bearbeitet wird, ist die dichte Charakteristik Quints als eines obsessiven Hai-Jägers Teil der thematischen Struktur. Und auch die erwähnte Kadrierung ist eine Bezugnahme auf dieses Thema, zugleich ein atmosphärisch wirksames Detail, das die Grundsätzlichkeit des Kampfes, der geführt wird, unterstreicht. Dagegen ist die Exposition der Sauerstoffflaschen, mit deren Hilfe Brody den Hai schließlich töten kann, ein Vorverweis, der schließlich narrativ wirksam werden kann. Hören wir Korte zu der entsprechenden Szene:

Auch das wichtigste Detail für die Lösung des "Haiproblems" wird vorher fast beiläufig [...] präsentiert: Brody löst versehentlich den falschen Knoten. Die Sauerstoffflaschen rollen über Deck. Er provoziert damit fast eine Kata-

strophe, wie Hooper erregt erklärt. Der Betrachter weiß nun, daß sie explosiv sind, mißt dem Ganzen zu diesem Zeitpunkt aber keine weitere Bedeutung bei. Quint spottet: "Ich frage mich nur, was dieser Bastard von einem Hai damit machen wird. Vielleicht wird er sie auffressen. Ich hab' mal gesehen, wie einer 'nen Schaukelstuhl gefressen hat" (Korte 1987, 112).

Tatsächlich spielen derartige *narrative Fernverweise* in vielen Spannungsfilmen eine gewichtige Rolle: Weil hier in der Expositionsstrategie des Films (Hartmann 1992) Objekte der erzählten Welt vorgestellt werden, die in der schließlichen Problemlösung funktionalisiert werden können.

Szenenauflösung und Analytizität des Anschauungsmaterials

Eine ganze Reihe kataphorischer Vorverweise erfolgt im *szenisch-situativen Nahfeld*, setzt also noch unterhalb der narrativen Ebene an. Das hängt eng damit zusammen, daß der Vollzug von Handlungen und das Bestehen von Situationen über die narrative Verwicklung hinaus die textuelle Instanz ist, auf die die erfassende und entwerfende Aktivität des Zuschauers am intensivsten ausgerichtet ist. Die Bezugsgröße "Szene", "Situation" oder "Sequenz" ist dazu ein eigener ganzheitlicher Orientierungsraum sowohl in Hinsicht auf filmische Strukturen wie auch in Hinsicht auf Einheiten der Verarbeitung.

Eine Szene ist oft nicht vollständig ausgearbeitet, sondern nur so weit realisiert, wie es nötig ist, einen Eindruck von den relevanten Gegebenheiten zu geben, auf die sich der Akteur einzustellen hat. Komplikationen von Handlungen sind z.B. oft nur angedeutet. Ein typischer Fall ist der folgende: Der Protagonist hängt an einem Seil, das über eine Felskante scheinert, so daß es möglicherweise reißen wird. Das Seil reißt oft nicht, der *Gefahrindikator* bleibt ein vorwegnehmender *Hinweis* auf eine *mögliche Komplikation* (oder hier sogar: auf die tödliche Gefahr, in der der Protagonist schwebt).

Versucht man, derartige Szenen von der Rezeption aus zu beschreiben, so ist schnell evident, daß die Indikation der Gefahr einen zentralen Ansatzpunkt für die rezeptiven Tätigkeiten bildet. Offenbar ist die *Auflösung* der Szene so vorgenommen worden, daß die Teilelemente, aus denen das Bild der Situation komponiert werden muß, primär dazu dienen, das Gefahrenmoment der Situation und die darauf

gerichteten Handlungen der Akteure darzustellen. In dem James-Bond-Film *A View to a Kill* findet sich eine kleine Sequenz, die das genannte Prinzip illustrieren kann.

#1: Bond und ein Mädchen sind in einem Fahrstuhl gefangen, der zwischen zwei Stockwerken hängt. Der Bösewicht hat einen Molotow-Cocktail von oben auf die Fahrstuhlkabine geworfen und ist dann geflohen. Man sieht Bond und das Mädchen in der Kabine. Bond versucht, eine der Stahlklappen an der Decke der Kabine loszustößen.

#2: Man sieht brennende Halterungen des Fahrstuhls. Unter dem Druck der Hitze zerspringen einzelne Stränge der Seile.

#3: Das Mädchen - es ist entsetzt.

#4: Wie #1. Bond gelingt es, eine der Klappen aufzustoßen.

#5: Wie #2. Brennende Halterungen.

#6: Wie #4. Bond verschwindet durch die Luke.

#7: Im Schacht. Bond. Er versucht, dem Mädchen seine Hand zu geben, um es aus dem Inneren der Kabine zu ziehen.

#8: Wie 5. Brennende Halterung.

#9: Wie 6. Das Mädchen klettert nach oben aus der Kabine.

#10: Der brennende Fahrstuhlschacht.

#11: Wie 7. Bond.

#12: Das Mädchen, fast aus der Perspektive Bonds. Es versucht verzweifelt, die Hand Bonds zu ergreifen.

#13: Wie 11. Bond streckt immer noch seine Hand dem Mädchen entgegen. Die Kamera folgt der ausgestreckten Hand.

#14: Wie 9. Eine Halterung.

#15: Wie 12. Das Mädchen versucht, die Hand zu erreichen.

#16: Wie 14. Die Halterung reißt.

#17: Man sieht den Fuß des Mädchens, unter dem der Fahrstuhl in die Tiefe wegfällt. Das Mädchen fällt nicht mit.

In dieser kleinen Szene, deren Struktur in zahllosen anderen Filmen auch auftritt, bilden die Elemente, die die Situation "spannend" machen, ganz und gar das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Situation ist fast klassisch: Der Protagonist ist *eingeschlossen*, er schwebt in höchster Gefahr, ein Entrinnen scheint unmöglich.

Klaustrophobische Einkerkering gehört zu den Spannungsmitteln. Borrigo (1980) z.B. hat in seinem Buch die Verengung des Raumes als wichtigste Charakteristikum der Spannung auszuweisen versucht. Der Bewegungsbereich des Protagonisten wird immer kleiner, genauer: der Raum, in dem er sich sicher fühlen kann. Darum gehören Umzingelungen, belagerte Häuser, Mädchen in Souffleurs-

kästen und Telefonzellen zum Repertoire der Spannungsdramaturgen.

Die *Gefahr* ist hier gleich doppelter Natur, das böse Ende scheint unabwendbar: Das Feuer, das sich wie ein Wall über der Kabine im Fahrstuhlschacht ausbreitet und das den Weg nach oben als Fluchtweg unmöglich zu machen scheint; und schließlich die Aufhängung der Kabine, die Halterung für Halterung verbrennt, so daß schließlich der Fahrstuhl in die Tiefe stürzen muß. Den Protagonisten droht doppeltes Verderben: Sie drohen erst zu verbrennen und danach in den Tod zu stürzen. Bond tut das Widersinnige: Er tritt die Flucht nach oben an, die Gefahr des Feuers mißachtend. Die erste Gefahr erweist sich als überwindbar. Nun muß die zweite Gefahr weiterhin angezeigt werden, im Bewußtsein des Zuschauers bleiben, zumal sich die Ereignisse zuspitzen. Das ist der Grund, warum die Aufnahmen der Halterungen für die Montage so wichtig sind. Tatsächlich machen sie darauf vor allem auch aufmerksam, daß Bond unter Zeitdruck agiert. Es ist denn auch eine *Rettung in letzter Minute*, die am Ende bleibt. Der Verengung des Raums korrespondiert so eine Limitierung der Zeit.

Es geht in diesem Beispiel darum, ein besonderes *szenisches Feld* aufzubauen, das als eine Spannungssituation in spezifischer Art *analysiert* wird. Szenenauflösung basiert auf Szenenanalyse. In Spannungsszenen bilden Gefahren, Bedingungen von Handlungen, Komplikationen und Gegenhandlungen das Bezugsnetz von situativ-szenischen Größen, das durch Auflösung gewonnen und in der Inszenierung instrumentiert werden muß. Diese Überlegung ist methodisch möglicherweise sehr bedeutsam: Denn dann ließe sich aus den Gesichtspunkten, unter denen szenische Auflösung betrieben wird, eine Hypothese darüber gewinnen, in welcher Art und Weise der Zuschauer zwischen Komponenten einer Situation ausgerichtet wird. Und die Teilsituationen, die auf diese Art gewonnen werden, sind als Situationsbeschreibungen aufzufassen, wobei es sich um "Gefahrensituationen" handelt.

Spannungsdramaturgie ist oft - gerade wenn es um die Inszenierung und Darstellung von Szenen geht - die Dramaturgie der *Gefahr*. In dem genannten James-Bond-Film findet sich eine Szene, in der Bond zum ersten Mal in das Haus des Mädchens einsteigt. Die Szene beginnt mit einem weiten *establishing shot*, in dessen Vordergrund sich am Ende eine dunkle Gestalt schiebt - ein bewaffneter Unbekannter, der offenbar das Haus beobachtet. Die Störung

öffnet die folgende Szene sofort, in jedem Moment ist der Zuschauer gewiß, daß die Szene unter Beobachtung steht - und tatsächlich werden Bond und das Mädchen kurze Zeit später überfallen. Der Schatten des Mannes weist voraus auf die spätere Situation, er produziert die Anhnung einer Gefahr: Und genau das müssen die Indikatoren in Spannungsfilmen leisten.

Ein nachgerade klassisches Beispiel für die Verwendung von Indikatoren im szenischen Nahfeld ist Spielbergs *Jaws* (1975). Spielberg verwendet nicht nur klassische indirekte Gefahrenindikatoren, sondern spielt darüber hinaus manchmal in raffinierter Weise mit Elementen der filmischen Gestaltung. Interessanterweise wird manchmal der Hai z.B. durch *subjektive Kamera* angezeigt. Gleich zu Beginn wird zwischen Über- und Unterwasseraufnahmen gewechselt; die Unterwasserbilder sind mit einer sich bewegenden, das Mädchen offenbar beobachtenden Kamera gefilmt. Aus diesem Material bilde der Zuschauer seine Hypothesen, hatte ich oben angenommen. Der Schluß, der sich in *Jaws* anbietet, ist ebenso einfach wie effektiv: Zum einen wird angenommen, daß es eine Intention gibt, die die Kamerabewegung steuert; wenn eine Intention vorliegt, kann ein intentionsfähiger Akteur [5] angenommen werden; ein Unterwasserakteur könnte der im Titel annoncierte Hai sein. Zum anderen wird also eine Interaktion zwischen einem nur durch den Kamerablick angezeigten Akteur und dem abgebildeten Mädchen angenommen; der intentionale Rahmen, der den angenommenen Akteur das Mädchen beobachten läßt, ist dann kein voyeuristisches Interesse, sondern durch so etwas wie "Blutdurst" zu charakterisieren.

Ein anderes Beispiel ist der *show down* des gleichen Films, der mit Angriffen des Hais auf das Boot beginnt. Hier zeigt Spielberg zum einen die Bewegung der Tonne(n) auf dem Wasser als Indikator der Bewegungen des Hais unter Wasser; und er zeigt vom Bootsinnenraum aus, wie die Bretter brechen und Wasser durch die Ritzen in das Bootsinnere zu laufen beginnt. Implizit ist die Darstellung der Aktivitäten des Hais also *perspektiviert* - man sieht nur solche Dinge, die auch die Protagonisten sehen könnten. Der Hai selbst bleibt unter Wasser verborgen, eine Größe der Handlung, die vom Zuschauer aus Indizien synthetisiert und zusammengesetzt werden muß.

Indexikalität

Die *Perspektivierung* in Spannungsverläufen ist also durchaus ambivalent; grundlegend scheint nur die Scheidung der Welt in Prot- und Antagonisten zu sein: Wird zum einen die Aktivität des Antagonisten durch sein Einwirken auf die Umgebung der Protagonisten angezeigt, wird das Geschehen also durch den Protagonisten wahrgenommen, wird es im anderen Falle so dargestellt, als würde der Antagonist die Aktivitäten des Protagonisten beobachten. Hier sind es vor allem die Mittel, mit denen eine Subjektivierung der Einstellung betrieben wird, die auch dazu dienen, einen nicht präsenten Akteur zu indizieren.

Den Antagonisten nur *indirekt* zu repräsentieren, mag daraus abgeleitet werden, daß die Orientierung des Zuschauers mittels der Handlungsorientierungen des Protagonisten geschieht. Wenn man das Gegenüber des Protagonisten, die Kraft, von der aus die Gefahr auf ihn ausgeübt wird, nicht unmittelbar darstellt, sondern nur seine Einwirkungen auf die Welt des Protagonisten, dann wird der Antagonist entfesselt, zur puren Kalkulation, zum Produkt der Phantasietätigkeit des Zuschauers. Der indexikalisch repräsentierte Antagonist ist strukturell bestimmt, kann aus dem Material abgeleitet werden, ist nicht leer; aber er ist nur als Funktor bestimmbar, nicht in seiner ganzen anschaulichen Fülle. Die indirekte Repräsentation des Antagonisten macht Phantasietätigkeit des Zuschauers nötig, heißt das.

Noch ein zweites resultiert aus der indexikalischen Repräsentation des Antagonisten: Denn jedes Geschehen, das mit derartigen Indexen durchsetzt ist, ist sofort eine "gespannte" Szene, auf die Prot- und Antagonist einwirken. Eine der gespannten Rollen nur indirekt darzustellen, öffnet das Geschehen auf jeden Fall in den Raum der Handlung hinein (dazu ausführlich Comisky & Bryant 1983, 50f). Indirekte Darstellungen der Gefahr implizieren eine Interpretationstätigkeit des Rezipienten, die die präsentierten *Indices* vervollständigt und als szenische Teilinformation auslegt. Es handelt sich um die *Expansion* von Informationen. Frei nach Bruner muß dazu "hinter" die gegebene Information gegangen werden (dazu Bordwell 1992). Dies ist aber auch ein Fall der Hypothesenbildung, an dem man zeigen kann, wie viele Informationen vom Rezipienten selbst produziert werden und gar nicht im Text, der den Spannungsprozeß organisiert, exponiert sind.

Folgt man Peter Wuss' Überlegungen zum MacGuffin (Truffaut 1973, 125-127), solchen Objekten, um

die eine Geschichte entstehen kann, die aber rein formal gesetzt sein können, dann scheint es für das Ingangkommen eines Spannungsgeschichte

auszureichen, wenn die Tätigkeit der Figuren ein Ziel erhält [6], das der Zuschauer als für diese bedeutsam akzeptiert, ohne es weiter kennen oder als Wert akzeptieren zu müssen. Die Problemlösung kann dann nämlich innerhalb des vorgegebenen Suchraums erfolgen, so daß sich das Bezugsfeld während des Spiels mit pragmatischer Information nicht verändert (1992, IV-18-19).

Bei genauerem Hinsehen erweist sich der MacGuffin als ein Sonderfall einer Strategie, die Hitchcock in vielen verschiedenen Varianten angewendet hat und die man *Narrativisierung von Objekten* titulieren könnte. Es geht darum, Objekte mit Bedeutungen aufzuladen, die hinsichtlich der Lage, der möglichen Bedrohungen, der Intentionen von Prot- und Antagonisten für den Zuschauer lesbar bzw. interpretierbar sind. In der Inszenierung von Objekten gibt Hitchcock *Indizien*, deren subjektive oder objektive Bedeutung für den Gang der Handlung gelesen werden müssen. Der indexikalische Wert, der den Objekten zugeordnet wird, verbindet sie mit möglichen Handlungen und Szenen.

Belege für diesen besonderen Umgang mit Objekten finden sich in Hitchcocks Filmen sehr zahlreich. Ein - allerdings bedeutsamer - Sonderfall der genannten Strategie ist die *Subjektivisierung* von Objekten [7]. Wie Hitchcock mit der Narrativisierung von Objekten umgeht, wird besonders augenfällig, wenn er ein narrativiertes Objekt ohne weitere Begründung fallenläßt. Ein berühmtes und oft erwähntes Beispiel ist das Geldbündel in *Psycho*, das für die Protagonistin sowohl ein "neues Leben" wie aber auch den "Bruch mit der bürgerlichen Existenz" bedeutet und für den Zuschauer Anlaß ist, auf plotspezifische Verwicklungen - Anzeige, Verfolgung, neuer Diebstahl etc. - zu schließen, die den informationellen Raum, in dem er sich orientiert, ganz wesentlich beeinflussen. Daß dieses Geldbündel, das in zahlreichen Akten der Hervorhebung und der Unterstreichung vorher exponiert worden ist, nach dem Mord an der Protagonistin so gar nicht beachtet wird, in seiner narrativen Bedeutung ganz heruntergesetzt wird, macht z.T. die Irritation aus, die von dem Film ausgeht. Hitchcock nennt das Geldbündel einen *roten Hering* und versteht darunter einen

Dreh, der die Aufmerksamkeit ablenken soll, um den Mord besonders stark zu machen, daß er wirklich völlig überraschend kommt. Daß der ganze Anfang in die Länge gezogen war, alles was den Gelddiebstahl und Janet Leighs Flucht betraf, war unbedingt nötig, um das Publikum mit der Frage zu fesseln: Wird sie gefaßt oder nicht? Erinnern Sie sich, wie ich immer wieder auf die vierzigtausend Dollar zurückkomme? Vor Beginn der Dreharbeiten, beim Drehen und bis zum Schluß habe ich daran gearbeitet, die Bedeutung des Geldes hochzuspielen (Truffaut 1973, 263-264).

Derartige Inszenierungsstrategien lassen sich unmittelbar auf die Prozesse beziehen, in denen Zuschauer den Problemlösungsraum aufbauen, in dem sie den Gang der Handlung interpretieren und eigene Handlungsentwürfe produzieren können.

Daß bei Hitchcock diese Strategien wiederum so exponiert sind, daß sie auch ironisch angespielt werden können, läßt sich an der Schlußerwähnung des Geldbündels demonstrieren: Nach dem Mord fährt und schwenkt die Kamera noch einmal durch das Apartment, um *Groß* auf der Zeitung, in der die Protagonistin ihre Beute versteckt hatte, zu enden. Diese letzte Hervorhebung am Ende einer fast ziellos wirkenden Suchbewegung der Kamera ist auch ein augenzwinkernder Verweis auf die Strategie, nach der der Film bis hier den Zuschauer geführt hatte, in der nun hinsichtlich des Spannungsbogens unmotivierten Heraushebung des bis hier narrativisierten Objekts, das für den Mord so gar keine Bedeutung hatte. Wir haben es hier mit einem *reflexiven Rückverweis*, einer metadramaturgischen Anapher, zu tun. Natürlich bleibt der Raub für die Erzählung weiterhin bedeutsam - um die Nachforschungen des Detektivs zu motivieren, des zweiten Opfers. Aber die bis hier aufgebaute narrative Kompaktheit, die mit den Motiven von Raub/Unterschlagung und Flucht/Verfolgung ein dichtes Netz von Handlungen umfaßt hatte, ist aufgegeben, das Geld wird sowohl marginalisiert wie ironisch exponiert.

Kognitionen und Affektionen

Worin nun begründet werden kann, warum eine Suspensekonstruktion die Kraft hat, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu binden, ist durchaus unklar. Es wäre naheliegend, die Teilnahmebereitschaft des Zuschauers am Suspense mit normalen Orientierungsverhalten, mit allgemeiner Zuwendung zur

Umwelt in Verbindung zu bringen - man würde dann aber nicht die Besonderheiten des Suspense erfassen können, dann wäre jede Lebenssituation mit Spannung durchsetzt. Es gehört ja gerade zu den Besonderheiten des filmischen und literarischen Suspense, daß hier einer Modalität von Rezipientenbeteiligung eine Textstruktur - die ich oben "Spannungskonstruktion" genannt hatte - koordiniert ist. Gegen diese Behauptung ließe sich natürlich einwenden, daß es alltägliche Szenen gibt, die genau die Kriterien der Spannungskonstruktion erfüllen - man müßte dann allerdings die Einschränkung hinzufügen, daß diese Szenen keine Elemente einer Geschichte (also kontextuell gebunden) und daß sie nicht durch eine Erzählerinstanz kontrolliert (also strategisch gesetzt) sind.

Ohne auf diese textuellen Bedingungen des filmisch-textuellen Suspense' Bezug zu nehmen, ist Hitchcock diesbezüglich sehr entschieden: Suspense in seinem Verständnis fußt auf einer anderen intellektuellen Bewegung, auf einem anderen motivationalen Prinzip als dem der Neugier, das ja ein Element der allgemeinen Umweltorientierung ist. Hitchcock unterscheidet Suspense ganz deutlich von der intellektuellen Neugier, die der Zuschauerbeteiligung in Filmen des Whodunit-Typs zugrundeliegt (Truffaut 1973, 63). Auch Vale stellt Neugier und Spannung einander gegenüber, wenn auch beide von der gleichen Grundfrage ("Was wird geschehen?") ausgingen; Neugier entstehe dann, wenn der Zuschauer nicht weiß, was die Filmfigur beabsichtigt, Spannung dagegen dann, wenn er nicht weiß, ob die Absicht verwirklicht oder vereitelt wird (1987, 175); entsprechend entspringe Neugier dem Wunsch, das Ziel zu erkennen, wogegen Spannung erst dann entstehen könne, wenn das Ziel schon bekannt sei (1987, 176). Nach diesem Modell schließen Neugier und Spannung einander aus, können also nicht gleichzeitig auftreten, lassen sich jedoch aufeinander beziehen und auch in der Sequenz anwenden - Neugier ist z.B. ein guter Wegbereiter für den Spannungsprozeß. Suspense kann es nach Hitchcock ohne Angst geben (Truffaut 1973, 62), wengleich Suspense ohne *Emotionen* unmöglich sei - "Emotionen [...] sind notwendiger Bestandteil des Suspense", heißt es (ebd, 63). Die Auffassung von "Emotion", die in solchen Aussagen aufscheint, setzt - dem rationalistisch-pragmatischen Zuschauerkonzept durchaus entsprechend - Emotion als eine rationale Tendenz, Probleme auszugleichen, Mängelzustände zu erkennen und ihre Aufhebung antizipieren zu können etc.

Diese Überlegung steht durchaus im Kontrast zu einer Auffassung von "Spannung/Suspense", die eine enge Konjunktion zwischen Spannungserleben und den Gefühlslagen von Angst oder Schrecken und den gegenläufigen Antizipationen des glücklichen Ausgangs annehmen. Charakteristischerweise ist eine solche affektbezogene Auffassung des Spannungs- oder Suspenseerlebens meist koordiniert mit einem Rezeptionsmodell, in dem Prozesse der *Identifikation* oder zumindest der *empathischen Teilnahme* des Zuschauers am Filmgeschehen als wesentlich gesetzt werden. Borringo z.B. nimmt an, daß

Suspense durch seine Grundsubstanzen Furcht und Hoffnung als ein "Angsterzeuger" zu betrachten [sei], d.h. er gibt dem Rezipienten die Möglichkeit, die Leiden oder die Angst des Helden - falls dieser diese überhaupt mitempfindet - auch für sich zu vereinnahmen (1980, 50).

Dagegen sieht eine rationalistische und affektneutrale Auffassung des Suspense "Emotion" als eine Form des *Involviertseins* in den Aufbau und die Verarbeitung von Spannungskonstruktionen, die zwar begleitende Affekte wie Furcht hervorrufen können, diese aber nicht notwendigerweise implizieren. Die "Emotionalstruktur" des Suspense (Wuss 1992, IV-19) ist gegenüber den informationsverarbeitenden Prozessen sekundär.

Zur Begründung der Teilnahmemodalitäten des Zuschauers am Spannungsverlauf hat Peter Wuss einen sehr wichtigen Versuch vorgelegt, der an einem "informationellen Konzept" von *Emotion* ansetzt (das wiederum durch Hitchcocks Überlegungen angeregt ist). Wuss sieht es als ein "Prinzip der Emotion [an], Defizite pragmatischer Information beseitigen zu helfen" (1992, IV-12). Es heißt bei Wuss, daß Verbrechen und andere Störungen des gesellschaftlichen Normalzustandes einem elementaren Bedürfnis des Zuschauers nach Herstellung des Normalzustandes ebenso wie seinem Rechtsempfinden entgegenstünden; ganz ähnlich benennt Borringo die "Schaffung von Instabilität" (1980, 53) als den Ausgangspunkt von Spannung. Gerade in der Beschäftigung mit den "einfachen Formen" wie dem Märchen ist immer wieder herausgearbeitet worden, daß der ganzheitliche Charakter des Textes sich auch aus der Handlungsstruktur ableiten ließe. Lüthi spricht in seinem "Das Volksmärchen als Dichtung" von *krasser Ausgangslage* und *entschiedenem Schlußpunkt* (1975, 69) und meint damit, daß die erzählte Welt

aus den Fugen gerate, um am Ende um so sicherer wieder zusammengefügt zu werden.

Informationeller Raum

Ein glücklicher Ausgangszustand wird gestört und zu neuem Glückszustand geführt: In diesem Dreischritt (Lüthi 1975, 70) bewegt sich das Märchen, und auf dieser Grundlage läßt sich die *Rahmen-Spannung* "Mangel/Streben nach Abhilfe" (ebd.) bestimmen, die die Handlung zusammenklammert und den Schluß auch als Schließung der Rahmen-Spannung bestimmbar macht. Offenbar schwebt Lüthi ein hierarchisches Verhältnis verschiedener Spannungsrahmen vor - das bei ihm allerdings ganz und gar morphologisch bestimmt ist und keinesfalls unmittelbar psychologisch gedeutet werden sollte [8], wengleich ich hoffe, zeigen zu können, daß mit der Anbindung des Spannungskonzepts an eine Morphologie der erzählten Handlung ein Übergang zu einem kognitivistisch orientierten Beschreibungsmodell möglich ist. Unterhalb der Rahmen-Spannung, die den Ganzheits-Charakter des Textes zu fundieren vermag, stellen sich im Ablauf der Handlung manche *Binnenspannungen* ein, die wiederum segmentale Teil-Ganzheiten (Episoden, Szenen etc.) konstituieren:

Verbot/Übertretung, Bedürftigkeit/Hilfe, Aufgabe/Lösung, Kampf/Sieg, Verfolgung/Rettung, Entführung/Rettung, Tod/Wiederbelebung, Entmachtung/Wiederherstellung (Lüthi 1975, 70).

Binnenspannungen bestimmen sich aus einander widerstrebenden oder sogar komplementären Handlungstendenzen bzw. Handlungen, aus Prüfungen und gefährlichen, aber lohnenden Transitionen, aus angetanem Unrecht und folgender Wiedergutmachung. Alle psychische Spannung des Rezipienten korrespondiert erst dieser Gespanntheit des erzählten Materials, resultiert aus den widerstrebenden Kräften, die in der narrativen Struktur in eine formale Ordnung gebracht sind.

"Spannung" in diesem Verständnis ist also Teil der narrativen Ordnungsform, keine Erlebnisform. Dennoch bietet sich eine Brücke an, die die narrative Struktur mit den kognitiven Operationen des Rezipienten verbindet. Die zentrale Kategorie, die eine rezeptionsorientierte Interpretation der Elemente der Erzählung gestattet, ist die *Störung*. Sie erweist sich als prominenter Stoff und Bedingung nicht nur des filmischen Erzählens. In der Störung der Ordnung

der erzählten Welt entsteht nicht nur für die Personen der erzählten Welt eine Situation, auf die hin sie sich verhalten müssen, sondern auch für den Rezipienten ergibt sich eine *Problemlösungssituation*, die ihn von der gespannten Situation der Störung ausgreifen läßt auf einen nicht-gespannten Zustand.

Liegt [in einem spannenden Kriminalfilm] die gesuchte Sachinformation über den Tatbestand vor, ist auch die pragmatische Information gegeben und beim Zuschauer tritt die positive Emotion ein. Vorher jedoch herrscht Spannung, ob die Information beschaffbar ist oder nicht. Der Suspense beruht unmittelbar auf der Differenz zwischen der prognostisch für notwendig gehaltenen Information und der jeweils durch die Situation gegebenen (Wuss 1992, IV-12).

Die Teilnahme an einem Suspense-Verlauf läßt sich folgerichtig in *Phasen* einteilen, "in der Teilziele [des Problemlöseprozesses] erreicht und Informationsgewinne des Rezipienten deutlich werden" (Wuss 1992, IV-13) [9]. Immer dann, wenn durch neue Informationen der *informationelle Raum* [10], in dem sich der Rezipient orientiert, in dem er Hypothesen formuliert und Erwartungsmuster anwenden kann, verändert wird, gelangt er in eine neue "Phase" des Spannungsprozesses. Dieser "Raum" kann, wie ich oben darzustellen versucht habe, als ein *Problemraum* gefaßt werden, muß doch der Zuschauer aus einer Störungssituation mögliche Verläufe extrapolieren und antizipieren. "Aufmerksamkeit und Aktivierung des Zuschauers dürften sich im Umkreis dieser Segmentierungen [gemeint sind Phasenübergänge] signifikant verändern", behauptet Wuss folgerichtig (1992, IV-13).

Die sequentielle Gliederung des Spannungsprozesses umfaßt so zwei deutlich unterschiedene Formen des Übergangs von einem Segment in das nächste: (1) Den ersten Typus könnte man *Zuwachs an Information* nennen und tritt immer dann auf, wenn der Problemraum selbst nicht essentiell verändert wird, sondern durch zusätzliche Informationen das Problem bzw. die Störung des Normalzustandes präzisiert und detailliert wird.

(2) Der zweite Typ basiert ebenfalls auf einer neuen Information, die es aber nötig macht, den Problemraum selbst neu aufzubauen oder den modalen Rahmen des Textes neu zu fassen. Er könnte *Veränderung des Problemraums* genannt werden.

Die Beschreibung der *Wissensstände* von Zuschauer und Akteuren ist für die Spannung essentiell. In Hit-

chcocks Überlegungen zum Suspense ist die maximale Informiertheit des Zuschauers eines der wesentlichsten Bestimmungsstücke [11].

Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerlässlich, daß das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen Suspense (Truffaut 1973, 62).

An anderer Stelle heißt es zu diesem "Prinzip des Suspense":

Man muß dem Zuschauer eine Information geben, die die Figuren des Films nicht haben. Dann weiß er mehr als die Helden und kann sich intensiver die Frage stellen: wie wird sich die Situation auflösen? (Truffaut 1973, 102).

Die Spannung, um die es hier geht, ist erfassbar in Kategorien der "Entspannung" von Situationen, der Lageveränderung, der Aufhebung von Gefahr.

Informiertheit ist in diesem Konzept von Spannung das Ausgangselement einer impliziten Rezeptions- bzw. Teilnahmetheorie, die den Zuschauer in einem sehr weiten Umfang als rationales Wesen ansieht. Auch die Bindungen, die der Zuschauer an den Text hat, resultieren nicht aus emotionalem Sog, aus distanzloser Identifikation oder aus der Simulation von affektiven Szenarien, sondern aus rationaler, wacher und kontrollierter Auseinandersetzung mit den Informationen, die der Film bereitstellt. Austermann reformuliert das lerntheoretische Programm in dieser Auffassung von Suspense, das als eine genreübergreifende Strategie der Zuschauerinformation bestimmt werden kann, wie folgt:

Je informierter der Zuschauer, desto größer seine Partizipation, desto gelungener die Kommunikation im Kino und desto wahrscheinlicher die Initiation von Lernprozessen (1977, 233).

"Spannung" in diesem Sinne ist nicht den "Spannungs-Genres" vorbehalten, sondern "dürfte als erlebbares Handlungsmerkmal wohl innerhalb jeder filmischen Narration in gewissem Maße nachzuweisen sein, denn um die Simulierung von Problemlösungsprozessen mit schrittweisen Erfolgen geht es dort wohl immer" (Wuss 1992, IV-17; ähnlich Vale 1987, 177). Ein Film allerdings, der die konventionellen Verlaufsmuster nur erfüllt, also vom Zuschauer selbst in allen seinen Phasen immer vorhergesagt werden könnte, ist redundant, informations-

los und langweilig. Zum Spannungserleben gehört wesentlich dazu, daß der Zuschauer vom Film erwarten darf, daß er über das Arsenal seiner Prognosemöglichkeiten hinausgeht und neue, zusätzliche Wendungen des informationellen Prozesses eintreten, die der Zuschauer so nicht absehen konnte. Es geht also nicht nur um den Abgleich der Wissensstände von Akteuren und Zuschauern, sondern auch um die Geltung einer metatextuellen Annahme, daß der Text (bzw. derjenige, der den Text "spricht") dem Zuschauer voraus ist.

Doch will ich auf den Spannungsprozeß im engeren Sinne zurückkommen: Die Zentralität der Antizipation kommenden Geschehens bedingt, daß der informationelle Problemlösungsraum, den der Zuschauer in einer Spannungskonstruktion aufrichtet, auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers steuert. Man könnte sogar noch weiter gehen und annehmen, daß die Zuwendung des Zuschauers zum Film als ein informationelles *Suchverhalten* beschrieben werden könnte. Besonders auffällig ist die Konzentration des Rezipienten auf die ausstehende Information in solchen Fällen, wenn - wie z.B. im Horrorfilm - die Anwesenheit des Monsters im Keller wahrscheinlich ist, nur ist noch nicht klar, wann es das Mädchen anfallen wird. Die Sterilität und Künstlichkeit der Kellerszene in *Silence of the Lambs* hängt damit zusammen, daß die Orientierung des Zuschauers auf das *off screen* durch den Umschnitt auf eine subjektive Einstellung des Mörders unterlaufen wird; die spannungsvolle Antizipation muß sich so auf die Reaktion des Mädchens richten, operiert also in einem vom "klassischen" Horrorfilm abweichenden Problemlösungsraum.

Es sollte festgehalten werden, daß in derartigen Szenen die eigentliche Aufmerksamkeit des Zuschauers einem *zukünftigen Ereignis* gewidmet ist, einem Objekt, das noch nicht im Sichtfeld aufgetreten ist. Dementsprechend - und dies wäre eine empirische Untersuchung wert - werden mögliche Verstecke zu beobachten sein, Mauervorsprünge, hinter denen der Mörder verborgen, Koffer, in denen er enthalten sein könnte, und dergleichen mehr. Und es ist der gesamte Raum des *off screen* zu beobachten, als ein Raumsegment, aus dem heraus das erwartete Objekt jederzeit auftreten könnte. Der Suchraum, in den hinein die Aufmerksamkeit des Zuschauers gerichtet ist, wird noch erweitert, wenn die Kamera hinter dem Protagonisten ist, also in dem Raumsektor, der dessen Wahrnehmung unzugänglich ist.

Natürlich hängen die Suchvorgänge, in die der Zuschauer verstrickt ist, eng mit der *metarezeptiven Hypothese* zusammen, daß der Film nur solche Informationen bereitstellen wird, die zur Präzisierung und Komplizierung des Problems bzw. (zunehmend am Ende einer Geschichte) zu seiner Lösung beitragen. Der Zuschauer darf also von einem Film erwarten, daß er ihn nicht mit irrelevanten Informationen versorgt, sondern daß sie zum Aufrichten des Problemlösungsraums notwendig sind, ökonomisch gesetzt werden etc. Es gilt, um es kurz zu sagen, die konversationsethische Maxime der Relevanz, die als "Prinzip der Prägnanz" in vielen Poetiken und Dramatiken lange vor Grice' Maximen benannt worden ist.

Die *Konzentration des Zuschauers auf Abwesendes* ist sogar dann zentral, wenn ein Protagonist Verbotenes tut, das möglicherweise von einem Zeugen beobachtet werden könnte. In Cléments *Le Passager de la Pluie* sieht man nach der Exposition, in der ein Mädchen einen Mann umbringt, der versucht hat, es zu vergewaltigen, eine weite Einstellung hoch oben von der Küste, in der man in großer Entfernung das Mädchen sieht, das den toten Vergewaltiger von der Klippe stürzt; dieses Bild ist lesbar als eine möglicherweise subjekt-indizierende Einstellung, die den Blick eines heimlichen Beobachters zeigt. Der *Schluß* auf einen Beobachter wird genau dadurch nahegelegt, daß der Zuschauer berechnen kann, daß sich die Probleme des Mädchens komplizieren, wenn es bei dieser Handlung beobachtet wird. Und andererseits ist es sogar wahrscheinlich, daß es in größere Probleme geraten wird, steht die Szene doch am Ende der langen Eröffnung des Films.

Ein Ausgangspunkt zur Modellierung der Orientierungsbewegungen des Zuschauers im informationellen Raum des Films und seiner Operationen über den jeweiligen Informationen, die ihm der Film in einem Moment der Filmverarbeitung bereitstellt, ist für Carroll (1984) die *Frage-Antwort-Struktur*. Er greift in seinen Überlegungen auf Pudowkins Arbeiten zurück, der dieses Muster der Informationsführung bis in Strukturen der Handlungsauflösung hinein verfolgt hat und sie einerseits als ein Leitmoment der Filmmontage, andererseits in unmittelbarer Beziehung zum Aufmerksamkeitsverlauf sah. An einem Beispiel Pudowkins:

Stellen wir uns vor, wir beobachteten folgenden Vorfall: Ein Mann steht an einer Hauswand, er wendet den Kopf nach links, dort erscheint ein anderer Mann und schleicht durch das Tor. Die

zwei sind ziemlich weit voneinander entfernt - sie halten inne. Der erste Mann nimmt einen Gegenstand und hält ihn dem anderen herausfordernd hin. Der andere ballt wütend die Hände und wirft sich auf den ersten. In diesem Moment schaut eine Frau aus dem Fenster des dritten Stockwerks und schreit "Polizei!" Die Gegner laufen auseinander. Wie wird ein solcher Vorgang beobachtet?

1. Der Beobachter sieht den ersten Mann, der den Kopf nach dem Tor wendet.
2. Was sieht der Mann? Der Beobachter schaut ebenfalls in jener Richtung und sieht den zweiten Mann, der durch das Tor schleicht, dann stehenbleibt.
3. Wie reagiert der erste auf das Erscheinen des zweiten? Wieder wendet sich der Beobachter jenem zu. Der erste Mann hält einen Gegenstand, er fordert den zweiten damit heraus.
4. Wie reagiert der zweite? Erneute Wendung - er ballt die Hände und wirft sich auf den Gegner.
5. Der Beobachter tritt beiseite und schaut zu, wie sich die beiden herumschlagen.
6. Ein Schrei von oben. Der Beobachter hebt den Kopf. Er sieht die Frau, die am Fenster steht und ruft.
7. Der Beobachter schaut hinunter und sieht das Ergebnis der Hilferufe - die Flucht der beiden Männer (1961, 68-69).

Der These Pudowkins folgend, repräsentiert die filmische Auflösung des Geschehens eine spezifische, durch Umverlagerung von Aufmerksamkeit gegliederte Wahrnehmung der Szene. Die *Junktur* zwischen den Elementen wird im Wesentlichen durch ein Frage-Antwort-Muster gestiftet (szenische Einheit, Raumkontinuität etc. wären dann sekundäre Eigenschaften des Materials, die durch die Kontinuität der Handlung dominiert sind). Es sollte vermerkt werden, daß es Pudowkin um die Beschreibung der Grundlagen der Montage ging, nicht um die Modellierung von Spannungsverläufen; es sollte aber auch festgehalten werden, daß er Montage als ein Mittel ansah, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu führen [12] - und in diesem Sinne lassen sich seine Überlegungen auf Spannungsverläufe und -konstruktionen übertragen [13].

Pudowkins Annahme impliziert, daß es eine Instanz gibt, die sozusagen darüber wacht, daß das, was der Film zeigt, das wiedergibt, was dem Aufmerksamkeitsverlauf der natürlichen Szene entspricht. Die Tatsache, daß dem Zuschauer in der Montage *etwas gezeigt wird*, ist nun in Spannungsstrukturen

sehr zentral, davon war ja schon die Rede und ich werde am Ende darauf zurückkommen.

Es sind nun aber natürlich nicht nur szenische Verläufe, auf die sich dieses Muster der *Junkturierung von Elementen* anwenden läßt, sondern es sind insbesondere narrative Verläufe, deren Wahrnehmung sich in dem Modell der Frage-Antwort-Folge (bzw. komplexerer Formen: Frage-Antwort-Frage..., hierarchische Beziehungen zwischen Fragen und Antworten etc.) erfassen läßt. Carroll versucht, diese Struktur insbesondere als ein Bindeelement zu bestimmen, das narrativen Verläufen zukommt. Zentral für seine Überlegungen ist dabei, daß die narrative Szenenfolge nicht determiniert ist durch die kausale Beziehung, die zwischen den Szenen besteht, sondern daß man es mit einem Verlauf zu tun hat, der sich in einem virtuellen Raum von Verläufen bewegt, so daß gerade die *Offenheit des Verlaufs* charakteristisch für den Spannungsprozeß ist:

Since most film narratives involve a series of actions, it may seem natural to think that causation is the major connection between scenes in a narrative film. However, it is implausible to suggest that scenes follow each other in most film narratives via a chain of causal *entailments*. I would guess that most succeeding narrative scenes are causally underdetermined by what precedes them. Rather, the connection is weaker than a causal one. Earlier narrative scenes raise questions, issues, or possibilities that are answered or actualized by later scenes. A character robs a bank; this raises two well-structured possibilities: he will be caught / he will not be caught. In the next scene, the police, hitherto unseen, grab him as he exits the back door of the bank. The later scene is not causally implied by the earlier scene. Instead, the earlier scene raised a structured set of possibilities, one of which the later scene realized (1984, 67; Hervorhebung im Original).

Will man, Carroll folgend, der Leistung auf die Spur kommen, die durch den Fragencharakter des gezeigten Details der Handlung gegeben ist, muß also tiefer in das Beziehungsgefüge eingedrungen werden, das hier entsteht. Fragen inkorporieren *mögliche Antworten*, beziehen sich auf ein Potential von Antworten, greifen nicht ins Leere. M.a.W., Fragen enthalten schon die Vorwegnahme von Antworten. Das Kausalitätsverhältnis, das - *im Prozeß der Verarbeitung* - narrative Szenen miteinander verbindet, kann dann nicht mehr beschrieben werden als ein *causal chaining* zwischen Szenen (diesen Status er-

hält das Verhältnis zwischen Szenen erst nach der eigentlichen Verarbeitung im synoptischen Aufblick), sondern als eine Erprobung des "kausalen Feldes" eines Ereignisses. Das Potential von Folgeereignissen, die das Ausgangsgeschehen kausal auslösen kann, wird erkundet. Die *Kalkulation* möglicher Verläufe geschieht auf der Basis sowohl von Handlungs- wie auch von Genrewissen, so daß komplexe Wissensbestände in jedem Augenblick der Verarbeitung aktiviert werden müssen.

Für den Entwurf von Verläufen ist die Zielannahme äußerst wichtig und eng mit der Handlungsstruktur verbunden. Setzt man die Bekanntheit des Handlungsziels einer Filmfigur voraus und bezeichnet "Spannung" als die Frage danach, ob dieses Ziel erreicht werden kann, dann resultiert Spannung aus der *Unsicherheit des Ausgangs der Handlung*, also im Vorgriff auf die Beendigung der Handlungssequenz bzw. der narrativen Verwicklungen. Der Ausgang einer Handlung muß also *absehbar*, aus dem Gezeigten *extrapolierbar* und hinsichtlich seiner Wahrscheinlichkeiten *kalkulierbar* sein. Es darf nicht ein einziges mögliches Ende geben, sondern mindest zwei *alternative Endzustände*, die in Kontrast oder sogar in Opposition zueinander stehen. Zum dritten schließlich geschieht die Orientierung auf ein Ende hin mithilfe einer *perspektivierenden Figur*, durch die die verschiedenen Endzustände bewertet werden. Es geht also nicht um die *Unsicherheit* eines Ausgangs, um die "uncertainty of outcome", wie in manchen Spannungstheorien angenommen worden ist, sondern vielmehr darum, daß eine gegebene Situation sich in verschiedener Art und Weise in Richtung auf einen Endzustand der Situation entwickeln kann, wobei die Endzustände absehbar, einschätzbar und beurteilbar sind.

Es gibt, will man dem folgen, ein Moment der *Situativität*, das Spannung entstehen läßt, auch dann, wenn man Ende einer Handlungssituation noch nicht das endgültige Ziel erreicht ist. Methodisch scheint mir diese Überlegung von höchster Bedeutung zu sein: Es geht dann nämlich um Kontexte, die Handlungen auf Problemlagen von Protagonisten beziehen. Die *Beschreibungseinheit* ist

- * eine *Szene*, in der eine Person sich in einer Problemlage befindet und die sich mit gewissen Wahrscheinlichkeiten zu einem bestimmten, für die Person unerwünschten, beschädigenden oder gar katastrophalen Ende hin entwickeln wird,
- * zuzüglich der *Handlungen der Person*, die die Szene als Problemsituation verändern; es geht also

um relevante Handlungen, die dazu dienen, das Ende der Szene zu beeinflussen;

* möglicherweise gehören auch Aktivitäten eines *Antagonisten* zur Beschreibungseinheit, was aber fakultativ zu sein scheint (im narrativen Film aber natürlich eine sehr große Bedeutung hat).

Will man nun an die relevanten Daten und Bestimmungen, die die Szene als Element einer Spannungseinheit ausmachen, gewinnen, bietet sich die Technik der Variation und Expansion von Kontexten als eine durchaus geeignete Methode an. Hören wir Jose und Brewer mit einem Beispiel:

We claim that suspense is not merely uncertainty about the outcome. A story may describe someone discovering a damp book of matches in a forest. The uncertainty of whether a match will strike does not by itself cause suspense, but if the discoverer is a hiker lost in a blizzard, then uncertainty would be likely to cause suspense. The difference is that in the second case the outcome constitutes a significant consequence for the character (1984, 912).

Das Beispiel zeigt, daß die Szenenbeschreibung "Eine Person im Wald" kein Spannungsszenario exponiert, die Beschreibung "Eine Person, die sich im Schneesturm verirrt hat" dagegen wohl - erst sie konstituiert einen Problemraum, eine Handlungsperspektive und ein Handlungsziel.

Hier schließt sich der Kreis: Spannend erscheint eine Lagebeschreibung dann zu sein, wenn sie einen Protagonisten in einer Problemsituation darstellt, in der die Person in großer Gefahr schwebt. Die Situation darf nicht abgeschlossen sein; vielmehr ist sie am vollständigsten und effektivsten, wenn Problem und Gefahr gerade in aller Deutlichkeit exponiert worden sind. Ich hatte oben gesagt, daß der Zuschauer aus solchen Lagebeschreibungen einen Problemlöseraum extrapoliert und ein Erwartungsfeld aufbaut, in dem die möglichen weiteren Entwicklungen der Situation vorkalkuliert und gewichtet werden. Offenbar ergibt sich hier eine Korrespondenz zwischen den Zuständen der erzählten Welt und den gedanklichen Aktivitäten von Zuschauern: Denn natürlich befinden sich auch die abgebildeten Personen in einer Problemsituation, auch sie müssen den weiteren Verlauf abschätzen und sich darauf bezogen verhalten [14].

Modulationen

Es wurde oben schon eingehend thematisiert, daß man zur Beschreibung von Spannungsdramaturgien Problemlösungsräume auszuarbeiten habe, die sich im Verlauf eines Textes verändern, was wiederum eng mit der *informationellen Strategie* des Textes zusammenhänge. Hier ergibt sich eine äußerst interessante Parallele zur Struktur der Erwartungsaffekte (wie sie Bloch im "Prinzip Hoffnung" skizziert hat). Hören wir Vale, der an einem Beispiel die Frage diskutiert, an welcher Stelle gegen die Bedrohung eines Protagonisten die Rettungsinitiative dem Zuschauer eröffnet werden kann:

Der Filmbösewicht hat ein Mädchen in sein Haus gelockt und beabsichtigt, es zu ermorden. [...] Nun ist jedoch der Held auf dem Weg zur Wohnung des Schurken. Trifft er rechtzeitig ein, kann er das Mädchen vielleicht noch retten. Überlegen wir nun, wann der Zuschauer von der Absicht des Filmhelden erfahren sollte. Selbst wenn das Publikum nichts von seiner Absicht weiß, so besteht diese nach wie vor, doch jegliche Spannungsmomente wären damit ausgeschlossen. Die Vorbereitungen des Mörders selbst erzeugen keinerlei Spannung und trifft der Held dann ein, ist seine Ankunft unerwartet und somit wenig effektiv. Daher sollte die Absicht des Filmhelden, den Schurken in seiner Wohnung aufzusuchen, etwa zum gleichen Zeitpunkt mitgeteilt werden wie die Absicht des Bösewichts, das Mädchen umzubringen (1987, 181).

Die Art und die Positionierung der Information, die der Film dem Zuschauer gibt, ist abgestimmt auf die Teilnahmeprozesse: Wenn einerseits bekannt ist, daß das Mädchen-Opfer in höchster Gefahr schwebt, und wenn andererseits bekannt ist, daß der Retter auf dem Wege ist, ergibt sich eine Orientierung zwischen den beiden Endzuständen - Katastrophe und Erlösung -, die einander entgegenstehen und affektiv durch den Kontrast von Angst und Hoffnung miteinander verbunden werden können. Die These, unter der man derartige affektive Doppelorientierungen von Szenenverläufen studieren könnte, würde besagen, daß die Komponenten von Erwartungsaffekten - insbesondere die einander widersprechenden und einander ausschließenden Entwurfsmodalitäten Angst und Hoffnung - auch informationell besetzt werden müssen, so daß sich die verschiedenen Intentionen eines Erwartungsaffekts substantiell an die Filmhandlung anlagern können.

Die Kalkulation der möglichen Verläufe einer Geschichte wird am Ende der Geschichte immer komplizierter. Denn bis zu diesem Punkt darf fest damit gerechnet werden, daß der Protagonist nicht sterben wird. Ein Fall wie Hitchcocks *Psycho*, in dem die Heldin nach der Hälfte des Films umkommt, ist vollkommen gegen die Regel, und diese Möglichkeit ist eher dem filmischen Experiment zuzurechnen als dem kanonischen Geschichtenerzählen. Am Ende des Films nun erweitert sich der Bereich der möglichen Verläufe, weil nun auch der Tod des Protagonisten in Betracht zu ziehen ist. Als Grundregel gilt: Je höher das Risiko ist, das ein Protagonist eingegangen ist, je größer die Gefahr ist, in die er gerät, je gleichwertiger oder sogar überlegener ein Gegner ist, mit dem er sich auseinandersetzen muß, desto höher steigt die Wahrscheinlichkeit, daß der Protagonist den *show-down* nicht überleben wird, daß der Film melodramatisch endet.

Jeder weiß aus eigener Erfahrung, daß am Ende von Filmen das Spannungserleben intensiver wird, bis schließlich das gute oder schlechte Ende den Spannungsbogen beendet. Die *Intensivierung* der Spannung hängt mit mehreren verschiedenen Dingen zusammen: Zum einen ist der zeitliche und räumliche Horizont, innerhalb dessen Erwartungen formuliert werden, immer enger zusammengezogen, so daß ein *outcome*, eine Aufhebung des Problemraums und eine Erledigung des grundlegenden Problems notwendig und unausweichlich erscheinen (gleichgültig, zu welchem Ende); zum anderen weiß der Zuschauer, daß der Film zu Ende geht und daß konventionellerweise der *show-down* den Abschluß des Films bildet.

Die letztere Annahme ist weniger äußerlich, als es zunächst scheinen mag. Es geht hier nämlich eigentlich um die Geltung des *Gestaltprinzips* für Geschichten. Die Schließung des Problemraums gehört zu den Prinzipien der *Gestaltschließung*, so daß auch der *show-down* ein Gestaltmerkmal der Spannungsgeschichte ist. Gustav Freitag spricht in seiner "Technik des Dramas" [15] vom *Moment der letzten Spannung* und meint damit die Phase des Dramas vor der Katastrophe. Am Ende der Geschichte wird danach üblicherweise ein Kontrast inszeniert; geht in der Tragödie der Katastrophe eine letzte Hoffnungssillusion voran, wird in der positiv endenden Spannungsgeschichte die Gefährdung des Helden noch einmal ins Extrem getrieben, so daß das schließliche *happy ending* als nur um so strahlender erlebt werden kann. Die endliche Lösung des Problems wird so, am Ende der Geschichte, noch ein-

mal *extremifiziert*, auf eine Klimax einander widerstrebender Lösungstendenzen geführt.

Die Erwartungshaltung des Zuschauers ist in der Spannungserzählung janusgesichtig: Er erhofft ja nicht nur die sich einstellende Entspannung, sondern vor allem auch den Schrecken. Beide Erwartungsin-tentionen sind anwesend und wirksam, und der Rezipient ist auch zwischen diesen beiden "gespannt" [16]. Gerade das gehört zu den Konventionen der Inszenierung - Situationen zu konstruieren, die das Kommen des Schrecklichen erahnen lassen, es nahelegen, es induzieren. Es ist ein Mittel, den Zuschauer sowohl kognitiv wie affektiv in die Konstruktion von Erwartungen zu integrieren und zu binden. Die ambivalente Orientierung des Erwartungsaffektes - die Spannung zwischen Angst und Hoffnung - zwingt den Zuschauer natürlich dazu, auch immer den Schrecken vorauszukalkulieren - je höher der erwartbare Schrecken, desto intensiver und lustvoller ist der "glückliche Ausgang" erfahrbar.

Der Spannungserzählung unterliegt aber immer ein *kommunikativer Kontrakt*, in der der Erzähler einen Informationsprozeß beim Rezipienten organisiert, der dem Adressaten zum einen "wohlige Schauer" bereiten wird, was dem Zuschauer zum anderen aber durchaus bewußt ist, so daß er auch Aufmerksamkeit darauf verwenden kann, *wie* ihm die Spannung bereitet wird. Zum kommunikativen Verhältnis des Spannungstextes gehört diese Eingeweihtheit des Zuschauers wesentlich dazu - wer in einen "Thriller" geht, weiß, daß er gespannt werden wird, und er darf mit Recht enttäuscht sein, wenn der Film dieses nicht leistet.

Diese Erwartungshaltung vorausgesetzt, könnte man folgende Hypothese vertreten: Die Erzählung, mittels derer Spannung bereitet werden soll, darf nicht *durchsichtig* sein, das scheint evident zu sein. Die Durchsichtigkeit der Spannungskonstruktion steigt mit dem *Grad ihrer Konventionalisierung*. Natürlich unterliegen die Techniken der Spannungserzeugung einem beständigen Wandel, werden konventionell und durchsichtig und sind dann zum besagten Zwecke eigentlich nicht mehr einsetzbar (könnten aber als "antiquierte Formen" durchaus noch verwendet werden). Ich hatte oben ja schon einige Bemerkungen dazu gemacht, daß die kognitive Funktion derartiger Techniken weiterhin erkennbar und nachvollziehbar bleibt, daß sich aber die emotionalen Erwartungsaffekte immer weiter abschwächen, so daß am

Ende von einer affektiv-emotiven Gespanntheit keine Rede mehr sein kann.

Für die empirische wie für die systematische Analyse der Spannung ist die historische Relativität der Spannungsanlässe von allerdings erheblicher Bedeutung. Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als "spannend" erlebt wurde, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der "durchsichtigen" Filme absinkt - was auch als Plädoyer für eine strikt rezeptionshistorische Untersuchungsperspektive genommen werden darf. Zum anderen betrifft die Veränderung der historisch-kontextuellen Bedingungen, in denen ein Film bzw. seine Rezeption steht, die Modalität der Rezeption selbst: Ein Film, der mit konventionellen Mitteln einen vergangenen Spannungsanlaß inszeniert, ist in einer distanzierten und auf den Film und seine Machart selbst konzentrierten Lektürevorgang rezipierbar als "antiquierter Fall" von Spannungsfilm, nicht aber als Folie einer Spannungsteilnahme im engeren Sinne.

Die Instanz des Erzählers (oder des "impliziten Regisseurs", wie man in Anlehnung an entsprechende literaturtheoretische Konzepte eines "impliziten Autors" sagen könnte) spielt eine um so größere Rolle, als der Zuschauer insbesondere durch das Prinzip der maximalen Informiertheit *zwischen* den Personen des Films und jener Instanz positioniert ist. Billy Wilder benennt genau diese Doppelorientierung, in die der Zuschauer gestellt ist, wenn er sagt:

Aber genauso wichtig ist, daß der Zuschauer in die Tricks des Regisseurs nur teilweise eingeweiht ist, sie nicht alle kennt. Der Zuschauer ist zwar schlauer als die Helden auf der Leinwand, aber weniger schlau als der Regisseur, der immer noch eine Drehung mehr weiß und als Überraschung bereit hält. Auf die Komik des Besserwissens, das Eingeweihtsein, bei der die Zuschauer zu Komplizen gemacht werden, folgt die Komik der Neugierde, bei der die Zuschauer überrascht werden (Karasek 1992, 229).

Der Zuschauer ist so nicht allein der spannenden Geschichte gegenübergestellt, sondern auch einer textuellen Instanz, die den Text präsentiert und kontrolliert. Er ist ein Glied in einer kommunikativen Konstellation - die universalpragmatische Klammer, die die spannende Geschichte immer wieder rückbindet auf die Tatsache, daß sie Element kommuni-

kativen Austauschs ist, bleibt also in jeder Phase der Spannungsprozesse in Geltung. Sie bildet auch die Bedingung dafür, daß der Gespannte sich sicher fühlen darf und das Spannungserlebnis als lustvolle Teilnahme an einem informationellen Prozeß erfährt und nicht als unangenehmes Angsterlebnis.

Zusammenfassung

Ich will an dieser Stelle die Überlegungen zur Untersuchung der Zeichenprozesse und ihrer Bedingungen, die als "Spannungsrezeption" alltägliche Praxis sind, abbrechen und noch einmal auf die Untersuchung von Zeichenprozessen im Allgemeineren zurückkommen. Ich fasse zusammen:

(1) Ich habe in der Untersuchung zu zeigen versucht, daß die Spannungs-Semiose immer über den gegebenen Text hinausgeht und ein Feld von möglichen und wahrscheinlichen Entwicklungen einer Handlung aus dem Gegebenen extrapoliert. Die Analyse des Textes muß die darum die im Text gegebene Information auf ihre Leistungen in den "Hochrechnungen" von Rezipienten hin untersuchen; das Repräsentationsmoment tritt dagegen zurück. Diese Verschiebung der Beschreibungsperspektive gilt für alle Elemente des Textes, von mikrostrukturellen Dingen wie Kameraperspektiven bis hin zu Makrostrukturen wie der Rollenverteilung von Prot- und Antagonist.

(2) Ich habe vorgeschlagen, den informationellen Raum, der im Verlauf einer Textrezeption entsteht, als Problemlösungsraum zu modellieren. Zum Erkennen und zum Entwurf von möglichen Problemlösungen greift der Rezipient zurück auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Wissensbestände: Alltagswissen, Genrewissen, Wissen über narrative und über filmische Strukturen. Die Heterogenität des involvierten Wissens und die Spezifität der Problemlösungsräume macht es nötig, am Beispiel sehr spezifische Verwicklungen beschreiben zu müssen. Die allgemeineren Prinzipien der Zeichenverarbeitung sind formaler Art und manifestieren sich immer im Feld des Anschaulichen und Exemplarischen. Mit diesem Bruch ist also immer zu rechnen.

(3) Ich habe schließlich zu zeigen versucht, daß die Reduktion von Zeichenprozessen auf Prozesse der Informationsverarbeitung problematisch ist. Vielmehr bedarf es eines integralen Modells, in der Affekte und Kognitionen in Bezug aufeinander verstanden werden. Letztenendes scheint es mir nötig zu sein, zur Beschreibung von Zeichenprozessen ein ganzheitliches Subjekt-Modell zu konstruieren, das es gestattet, die Akte des Erlebens mit unterschiedli-

chen intentionalen Komponenten in Verbindung zu bringen. Dabei muß von einer rationalistischen Auffassung des Zeichenverarbeiters nicht abgewichen werden.

(4) Schließlich habe ich versucht, darauf hinzuweisen, daß es ein Hintergrundbewußtsein der Tatsache gibt, daß die Teilnahme an einem Spannungsprozeß auch die Teilnahme am kommunikativen Verkehr impliziert: Derjenige, der sich spannen läßt, ist in ein pragmatisches Beziehungsgefüge eingebunden.

Anmerkungen

[1] Wessen Hinweise, Diskussionsbeiträge, Seminarpapiere, telefonische Ratschläge, Gegenpapiere, Berichte, Beispiele dieser Artikel die Form dankt, die er nun hat, mag ich kaum noch abzusehen. Vor allen anderen danke ich Peter Wuss, der mich überhaupt auf die Idee brachte, über Spannung nachzudenken, und der viele Dinge so ähnlich sieht wie ich, daß ich oft nicht mehr weiß, ob eine Idee seinem oder meinem Kopf entsprang.

[2] Vgl. zu diesem Problemfeld neben Bordwells Arbeiten (z.B. 1989, 1992) v.a. Peter Ohlers Untersuchungen (1990, 1993), der sich derzeit auch dem Spannungsphänomen zugewandt hat (Ohler & Nieding 1994).

[3] Ich habe an anderer Stelle (1994b) zu zeigen versucht, daß das Spannungserlebnis, das auch außerhalb von Textrezeptionen auftreten kann, an die Positionierung des Subjekts in einer "Beobachterrolle" gebunden ist. Die Zuschauerrolle ist mit der des Beobachters nicht identisch: Beobachter ist das Subjekt bezogen auf einen Geschehensablauf; Zuschauer ist es in einer Verständigungssituation. Diese Problematik soll mich hier aber nicht weiter interessieren.

[4] *Anapher* wird einerseits als Komplementärbegriff zu *Katapher* gebraucht (im Sinne von "Rückverweisung"), andererseits als Oberbegriff für alle Arten der textuellen Verweisung.

[5] Korte nimmt in seiner Analyse von *Jaws* an, daß der Hai in den subjektiven Aufnahmen "ein eigenes Bewußtsein - das des Betrachters" (1987, 111) habe. Dieser Interpretation will ich mich keinesfalls anschließen, weil darin ein identifikatorischer Akt behauptet ist, für den ich keinen Anlaß sehe. Vielmehr nehme ich die subjektive Aufnahme als Material für Verstehensaktivitäten, aus denen narrationsbezogene Größen wie "Akteur", "Bewußtsein" usw. herausgerechnet werden können. Eine Identifikation findet nicht statt.

[6] Vale leitet Spannung ganz aus diesem Aspekt ab; er schreibt: "Spannung ist die nagende Ungewißheit des Publikums, wie die Absicht einer Filmfigur wohl enden mag. Um Spannung erzielen zu können, muß daher als erste Bedingung eine Absicht vorhanden sein. Eine Geschichte ohne Absicht kann unmöglich Spannungsmomente hervorbringen" (1987, 174).

[7] Ein von Hitchcock selbst beschriebenes Beispiel ist die Mordszene aus *SABOTAGE*; vgl. Truffaut 1973, 97, 101.

[8] Vgl. hierzu auch Boringos Versuch.

[9] Eine Phasengliederung des Spannungsverlaufs versucht auch Boringo zu beschreiben; vgl. Boringo 1980, 53-56.

[10] Wuss spricht hier von "informationellen Beziehungen [...], in die der Zuschauer gestellt ist", Wuss 1992, IV-15. -- Wollte man Iros folgen, ist der informationelle Raum als ein ganzer "Weltentwurf" zu nehmen. Es heißt in *Wesen und Dramaturgie des Films*: "Die Spannung im Film wird [...] von zwei verschiedenen Arten der Erwartung bewirkt: Erstens, wie sich das Geschehen entfaltet, zweitens, wie sich die Gestalten und ihre Schicksale wandeln. In der Wechselwirkung dieser zweiartigen Spannungselemente sind wir mitten in ein werdendes Weltbild hineinversetzt. Wir erleben von zwei Seiten, von der thematisch-allgemeinen und der menschlich-persönlichen Seite her - auf beiden Seiten Mitwisser der Motive und Vorgänge -, die Entschleierung dessen, was wir - im Leben - als Schicksal empfinden; wir erleben es als teilnehmende und mitfühlende, beziehungsweise sich mitfreuende Leid- und Freudgenossen" (1962, 94).

[11] Vgl. dazu auch Vale (1987, 180-181), der - allerdings mit etwas anderem Ansatzpunkt - die Informiertheit des Zuschauers als wesentliches Charakteristikum von Spannungsdramaturgie festzuhalten sucht.

[12] Pudowkin vertritt so eine Montagetheorie, die erst in der Rezeption *effektiv* wird. Dagegen tritt der Repräsentationsaspekt zurück. "Damit berühren wir den eigentlichen Sinn der Montage. Ihr Zweck ist es, die sich abwickelnde Handlung sozusagen im Relief zu zeigen, indem sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers bald auf dieses, bald auf jenes Element lenkt" (Pudowkin 1961, 69).

[13] Folgt man konsequenterweise diesem Gedanken, lassen sich strukturelle Eigenschaften der Spannung bis in elementare Formen der Montage hinein verfolgen. Dem sei hier nicht weiter nachgegangen - es sollte aber festgehalten werden, daß es neben den Spannungsverläufen, die auf der Ebene der narrativen Struktur (um die es hier ja zentral geht) operieren, andere Formen der Spannung gibt, die auf entsprechend anderen Ebenen der textuellen Organisation anzusiedeln sind.

[14] Ich habe diese Doppelung problemorientierten Handelns an anderer Stelle dazu benutzt, das Hitchcocksche Suspense-Konzept dahingehend zu präzisieren, daß der Zuschauer auch eine Simulation der Handlungsorientierungen des Protagonisten entwickeln müsse; vgl. dazu Wulff 1994a.

[15] 11. Aufl. Leipzig 1908, 2. Kap., Abs. 4.

[16] In der Vorstellungswelt der traditionellen Motivationspsychologie läßt sich die Mannigfaltigkeit der Gefühle in drei Hauptrichtungen zusammenfassen, deren jede durch ein gespanntes Gegensatzpaar bezeichnet werden

kann: Lust - Unlust, Spannung - Lösung, Erregung - Beruhigung (Thomae 1965, 235). Danach gehört die Gespanntheit zwischen konträren Gefühlsorientierungen wesentlich zum Affekt dazu.

Literatur

- Antos, Gerd (1981) Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen. Ansätze zu einer linguistischen Rhetorik. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, 43-44, 1981, S. 192-222.
- Austermann, Anton (1977) *Film, Fernsehen, Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive*. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs [...] (AV-Medienpädagogik. Theorie. 2.).
- Bloch, Ernst (1970) *Das Prinzip Hoffnung. 1*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1989) A case for cognitivism. In: *Iris*, 9, S. 11-40.
- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- Borringer, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).
- Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.
- Carroll, Noel (1984) Toward a theory of film suspense. In: *Persistence of Vision* 1, Summer 1984, S. 65-89.
- Comisky, Paul / Bryant, Jennings (1982) Factors involved in generating suspense. In: *Human Communication Research* 9,1, S. 49-58.
- Hartmann, Britta (1992) *Zur Texttheorie des Filmbeginns. Überlegungen zur filmischen Exposition und exemplarische Analyse*. Magisterarbeit Berlin: FU Berlin.
- Iros, Ernst (1962) *Wesen und Dramaturgie des Films*. Neue, v. Verf. bearb. Aufl. Zürich: Die Arche (Sammlung Cinéma. 3.).
- Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, S. 911-924.
- Karasek, Hellmuth (1992) *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Korte, Helmut (1987) *Der weisse Hai (1975)*. Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Hrsg. v. Helmut Korte & Werner Faulstich. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 89-114.
- Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).
- Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Hartmut Winkler. Berlin: Sigma, S. 43-57 (Sigma Medienwissenschaft. 6.) / (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. 3.).
- (1993) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- / Nieding, Gerhild (1994) Kognitive Modellierung dreier spannungsinduzierender Strukturen bei narrativen Filmen. Ms. Berlin. Ersch. engl. in: *Analysis of suspense*. Ed. by Peter Vorderer. New York: Cambridge University Press 1994 (Psychology and Cognitive Science Series.).
- Pudowkin, W[sewolod] I. (1961) *Filmtechnik. Filmmanuscript und Filmregie*. [1928] Zürich: Die Arche (Sammlung Cinema. 1.).
- Thomae, Hans (1965) Die Bedeutungen des Motivationsbegriffes. In: *Allgemeine Psychologie. 2. Motivation*. Unter Mitarb. v. R. Bergius [...] hrsg. v. H[ans] Thomae. 2., unveränd. Aufl. Göttingen: Hogrefe, S. 3-122 (Handbuch der Psychologie. 2.).
- Truffaut, François (1973) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser.
- Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchsreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion (Film - Funk - Fernsehen praktisch. 1.).
- Wulff, Hans Jürgen (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).
- (1994a) Die Maisfeld-Szene aus *North by Northwest* (1959, Alfred Hitchcock): Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, [i.Dr.].
- (1994b) *Spannungserleben und Erfahrungskonstitution*. Ms. Berlin.
- (1995) Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. 1995 (Communication Series.) [i.Dr.].
- Wuss, Peter (1992) *Filmanalyse und Psychologie. Kognitionspsychologisch orientierte Einführung in die Theorie des Films*. Ms. Berlin. Überarb. als *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).

--- (1993) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, S. 101-116.