

Peter Wuss

Grundformen filmischer Spannung

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/219>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wuss, Peter: Grundformen filmischer Spannung. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 2 (1993), Nr. 2, S. 101–116. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/219>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/1993_2_2_MontageAV/montage_AV_2_2_1993_101-116_Wuss_Grundformen_Spannung.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Peter Wuss

Grundformen filmischer Spannung

So uneinig sich Filmemacher untereinander über die Kriterien ihres Metiers auch sein mögen, in einer Hinsicht herrscht im Stillen doch Einhelligkeit: Ein Film muß spannend sein, sonst taugt er nichts. Wie für die meisten Zuschauer und Kritiker, die ähnlich denken, ist Spannung für sie allerdings nicht gleich Spannung. Vielmehr vermag diese unverzichtbare Grundqualität des Filmerlebens sehr unterschiedliche Grade und Formen anzunehmen. So kann ein Film deutlich auf äußere oder mehr auf innere Spannung setzen, also entweder einem eng gefaßten Begriffsverständnis entgegenkommen, wie das etwa im Western, Kriminal-, Detektiv-, Abenteuer- und Horrorfilm oder in anderen populären Genres geschieht, oder statt aktionsbetonter dramatischer eine mehr "analytische" Spannung anstreben bzw. eine nahezu unfaßbare "atmosphärische", die die Anstrengung der Sinne fordert, was dann freilich nahelegt, von einem sehr weitgefächerten Spannungsverständnis auszugehen. Die Affinitäten, die Filmemacher oder Zuschauer gegenüber diesen verschiedenartigen Spannungsphänomenen zeigen, sind erfahrungsgemäß ebenfalls sehr unterschiedlich.

Wie kann man sich dem Phänomen Spannung im Film analytisch nähern? Gibt es trotz der erwähnten Variabilität übergreifende Gesetzmäßigkeiten für die Spannungserzeugung und, falls ja, wie lassen sie sich formulieren? Wie sind die Unterschiede darstellbar, wie die Wechselwirkungen zwischen den abweichenden Formen von Spannungsaufbau? Die wissenschaftlichen Überlegungen dazu stehen noch am Anfang. Eine wichtige Ursache für diese unbefriedigende Situation liegt darin, daß die benannte Eigenheit des Filmerlebens einerseits innerhalb der Werkstruktur vorgebildet ist, andererseits aber auf psychologisch relevanten Funktionsweisen beruht und gewissermaßen eine spezifische ästhetische Reaktion umfaßt. Für ihre Untersuchung wird daher ein interdisziplinärer Forschungsansatz nötig, der gleichermaßen filmwissenschaftliche wie psychologische Erkenntnisse berücksichtigt und folglich spezifische Anstrengungen fordert.

Eine wichtige Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung dürfte darin liegen, daß Film stets *Geschehenswahrnehmung* organisiert. Wie in

allen zeitlichen Künsten hat der Rezipient grundsätzlich eine Erwartung gegenüber dem was folgt. Er will wissen, wie es weitergeht, welchen Verlauf die angekündigten Ereignisse nehmen. Diese psychische Aktivität ist zwangsläufig. Sie entstammt dem menschlichen Bedürfnis nach praktischer Beherrschung von Lebenssituationen, das die Bestrebung einschließt, künftiges Geschehen besser vorausszusehen, um darauf angemessen reagieren zu können. Dabei durchdringen sich kognitive und emotive Beziehungen.

Im folgenden sollen einige Zusammenhänge zwischen bestimmten filmkünstlerischen Gestaltungsweisen und jenen kognitiven und emotiven Prozessen, die ihre Rezeption prägen, skizziert werden. Dabei kommen drei Grundformen des filmischen Spannungsaufbaus zur Darstellung, die einen Ausblick auf die große Variationsbreite der Spannungsphänomene im Film ermöglichen. Am Schluß wird ein ebenso wichtiger wie populärer Spezialfall von Spannung genauer modelliert: *Suspense*.

Um meine eigene Denkrichtung vor dem vielgestaltigen Hintergrund heutiger Emotionskonzepte etwas übersichtlicher zu machen, möchte ich eingangs die wichtigsten Ausgangspositionen umreißen: Grundsätzlich teile ich die Ansicht von Mandl und Huber (1983b, 2), derzufolge zwischen Kognition und Emotion eine enge Verbindung besteht und beide als zwei Aspekte desselben menschlichen Handelns anzusehen sind. Für das Zustandekommen von Emotionen scheint mir zudem ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Momenten entscheidend, das Leontjew in Anlehnung an Fraisse mit den Worten beschrieb:

Die Besonderheit der Emotionen besteht darin, daß sie die Beziehungen zwischen den Motiven (den Bedürfnissen) und dem Erfolg oder der Möglichkeit der erfolgreichen Realisierung der ihnen entsprechenden Tätigkeit des Subjekts widerspiegeln (1979, 189).

Dieses Verhältnis zwischen motivierendem Bedürfnis und Realisierungsmöglichkeit des Subjekts läßt sich auch im Rahmen eines Informationsverarbeitungskonzepts genauer darstellen, indem man es etwa als *Informationsdefizit* faßt. Denn nach Simonov sind bestimmte "pragmatische Informationen" nötig, um ein Bedürfnis zu befriedigen, einer Motivation zu entsprechen, und man kann diesem Autor zufolge "die Emotion als einen spezialisierten nervalen Mechanismus ansehen, der zur Kompensation des Defizits an Informationen dient, die der Organismus zur Organisation seiner Anpassungstätigkeit benötigt" (1975, 83). Das unbefriedigte Bedürfnis nach solchen pragmatischen Informationen ist in jedem Fall Quelle der emotionalen Anspannung. Der Grad der Anspannung hängt aber quantitativ sowohl von der Stärke der Bedürfnisse als auch von der Differenz zwischen derjenigen Informationsmenge ab, die zu ihrer Befriedigung prognostisch

für notwendig gehalten wird, und jener, die man dann wirklich bekommt. In den Kompensationsmechanismus gehen also neben Bedürfnissen auch prognostische Einschätzungen intuitiver Art darüber ein, welcher Informationsgewinn zur Anpassung nötig wäre.

Diese Aussage gilt zunächst für die Situationen des realen Lebens. Aber sie ist - wenngleich sicher in modifizierter Weise - auch auf die fiktiven Situationen der Kunst anwendbar. Jede Spielfilmkomposition baut, indem sie eine mehr oder weniger dramatische Handlung vorführt, mit dem dort etablierten Konflikt vor dem Zuschauer eine Problemsituation auf, die einer Lösung harret, und sie steuert dann den Zufluß an pragmatischer Information, die geeignet ist, diese *Problemlösungssituation* zu klären. Die Informationsdefizite werden dabei für den Zuschauer immer wieder spürbar gemacht, und in einer Art Spiel wird versucht, sie am Ende in bestimmtem Maße auszugleichen. Simonov trifft in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zwischen negativen und positiven Emotionen: Wenn trotz Zuführung von Informationen ein Defizit an pragmatischer Information verbleibt, entstehe eine negative Emotion. Hingegen führe die Überschreitung der prognostisch für notwendig gehaltenen Informationsmenge durch die wirklich erhaltene zur Entstehung positiver emotionaler Zustände, die vom Subjekt maximiert werden (Simonov 1982, 89). Nach einer Hypothese desselben Autors bewirkt jedes gelungene Kunsterlebnis am Ende eine positive Emotionslage (140). Die Welt erscheint in ihrer künstlerischen Darstellung als überschaubarer und dergestalt als leichter beherrschbar. In den kunstpsychologischen Darstellungen von Hans und Shulamith Kreidler findet sich eine verwandte Überlegung, die zugleich deutlich macht, daß die positive Emotion am Schluß nicht als wünschbarer Ausgang der Geschichte oder gar als Happy-End verstanden werden darf, heißt es doch dort,

daß eine der Hauptmotivationen der Kunst Spannungen sind, die in dem Betrachter bereits vor seiner Beschäftigung mit dem Kunstwerk bestehen. Das Kunstwerk vermittelt die Erleichterung und Entspannung dieser bereits existierenden Spannungen durch die Schaffung neuer spezifischer Spannungen (1980, 33).

Man versteht dieses dialektische Konzept sicher besser, folgt man den Überlegungen, die von der Psychologie über den Zusammenhang von Emotion und Unbestimmtheit entwickelt wurden. Dörner, Reither und Stäudel (1983) gehen, einer These Oesterreichs (1981) folgend, davon aus, daß zu den Primärbedürfnissen des Menschen das "Bedürfnis nach Kontrolle" gehört, was bedeutet, daß ein Lebewesen die Möglichkeit hat, "die Umwelt oder die Innenwelt nach seinen Wünschen beeinflussen zu können (aktive Kontrolle) oder doch die Entwicklungen in der Zukunft voraussehen zu können (passive Kontrolle, d.h. Möglichkeit der Vorausschau)" (1983, 62).

Der Mensch sucht sich offenbar in eine Lage zu versetzen, die es ihm gestattet, den Lauf der Dinge praktisch zu beeinflussen. Wo das nicht geht, bemüht er sich zumindest um Möglichkeiten besserer Vorausschau, also um passive Kontrolle. Das ist auf den ersten Blick eine Angelegenheit der Kognition. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß letztere eine emotionale Konsequenz hat. Denn "Kontrolle" heißt, daß über Vorausschau die Unbestimmtheit für das Eintreffen der Ereignisse gemindert wird. Und ein Gewinn von Kontrollkompetenz, der die Unbestimmtheit zurückdrängt, ist dann von positiven Emotionen begleitet, ein Verlust der Kontrolle von negativen: "Emotionen sind u. E. Reaktionen auf empfundenen oder antizipierten Verlust oder Wiedergewinn der Kontrolle" (Dörner/Reither/Stäudel 1983, 66).

Kunst ist ein Ort der passiven Kontrolle über eine komplizierte Situation fiktiver Art. Der Zuschauer kann den Verlauf einer Filmgeschichte nicht aktiv beeinflussen, wohl aber hat er die Möglichkeit, das Geschehen in diesem oder jenem Grade vorauszusehen. Indem er in die Lage versetzt wird, spezifische Informationen aufzunehmen, entsprechende Erwartungen aufzubauen und Hypothesen über die weiteren Geschehensverläufe zu gewinnen, die sich von dem unterscheiden, was der Protagonist weiß und antizipiert, verschieben sich die Defizite an pragmatischer Information zwischen ihm und den Filmhelden, und dies führt zu einer Veränderung der ursprünglichen, von der Problemsituation der Helden bestimmten emotionalen Spannungen.

Sicher wirken sehr viele Faktoren zusammen, wenn Spannung im Film entsteht. Gestaltungsmittel auf allen Ebenen der Komposition sind daran beteiligt. Eine zentrale Rolle spielen dabei jedoch die Erzählprozesse, die Vorgänge der Narration, die in der Regel die anderen Gestaltungsfaktoren zu integrieren vermögen. Deshalb soll im folgenden fast ausschließlich über den Zusammenhang von Spannung und filmischem Erzählen gesprochen werden.

Ich knüpfe dabei an ein Konzept zur Narrativik an, das ich bereits an anderer Stelle (vgl. Wuss 1992; 1993) vorgestellt habe. Es geht davon aus, daß die Rezeption von filmischen Erzählungen als *schemageleiteter Prozeß* aufzufassen ist, in dessen Verlauf vom Zuschauer Erwartungsmuster statistischer Art über das, "was worauf folgt" bzw. "was womit zusammenhängt", genutzt und weiter ausgebaut werden. Wenn man so will, ist Erzählen daher immer mit Beseitigung von Unbestimmtheit verbunden. Künstlerisches Erzählen kommt dabei aber zugleich einem Bedürfnis des Menschen nach psychischer Aktivität nach, was nahelegt, daß im Erzählvorgang ein gewisses Maß an Unbestimmtheit auch stets wieder kunstvoll

hergestellt oder gar provoziert wird. Filmische Narration ist darum grundsätzlich ein Spiel mit der Unbestimmtheit von Ereignisfolgen und umgekehrt ein Spiel mit der Kontrollkompetenz des Rezipienten. Die Erzählstruktur legt dabei gewissermaßen die Strategie im Umgang mit Emotionalität und Spannung fest.

Entsprechend ihrer narrativen Struktur verfügt jede Filmkomposition über spezifische Möglichkeiten, mit den unterschiedlichen Abstraktionsformen umzugehen, die aus der kognitiven Invariantenbildung innerhalb der Rezeptionsprozesse resultieren. Die filmische Erzählung kann nicht allein im Hinblick auf Fabelbeziehungen verstanden werden, die man als Zuschauer bewußt rezipiert, weil die ihnen zugrundeliegenden strukturellen Beziehungen konzeptualisiert sind, sondern daß sie auch vielfach solche Strukturen nutzt, die eher vorbewußt sind, weil sie sich noch in einem Aneignungsstadium auf der Ebene perzeptiver Invariantenbildung befinden, oder aber - und dies betrifft die stereotypengeleiteten Strukturen - aufgrund ihres vielfachen kommunikativen Gebrauchs gleichsam eine Abnutzung erfahren haben und kaum mehr bewußt aufgenommen werden. Der rote Faden der Filmgeschichten besteht demnach nicht allein aus jener konzeptualisierten Strukturkomponente der Kausalkette, die die Dramaturgie seit Aristoteles favorisiert hat, sondern auch aus perzeptiv und stereotypengeleiteten Strukturen, und oft können diese beiden sogar dominieren (vgl. Wuss 1993). Dies aber hat Folgen auch für den Aufbau von Spannung. An drei Filmsequenzen, in denen jeweils perzeptiv, konzeptuell und stereotypengeleitete Strukturen dominieren, möchte ich ihre Besonderheiten für die Spannungskonstruktion darstellen. Die gewählten Beispiele, Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* (It/Fr/Sp 1974), Bentons *KRAMER vs. KRAMER* (USA 1979) und Hitchcocks *YOUNG AND INNOCENT* (GB 1937), stehen also paradigmatisch für unterschiedliche Erzählstrategien und die mit ihnen verbundenen variablen Verfahren der Spannungserzeugung.

Zunächst zum Spannungsaufbau, wie er sich aus der Organisation perzeptiv geleiteter Strukturen in der Anfangssequenz von Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* ergibt:

Die Filmhandlung beginnt damit, daß der Protagonist, ein englischer Journalist, mit einem Jeep in einer afrikanischen Ortschaft eintrifft. Er betritt eine Werkstatt, in der sich mehrere einheimische Männer aufhalten, die jedoch einer nach dem anderen den Raum verlassen, weil sie offenbar einem Gespräch mit dem Fremden aus dem Wege gehen wollen.

Einer der Afrikaner, der sitzen bleibt, bittet mit einer Geste um eine Zigarette und erhält sie; während der Reporter aber noch nach seinem Feuerzeug sucht, macht er sich ebenfalls davon.

Der Ankömmling nähert sich dann einem an einer Mauer hockenden und Kaffee trinkenden Mann, der ebenfalls eine Zigarette von ihm schnorrt, jedoch wie die anderen zu keinerlei Dialog bereit ist.

Einen Jungen, der in dem Jeep Platz genommen hat, spricht der Protagonist auf Englisch und Französisch an. Vage Handzeichen, mit denen seine Fragen nach der einzuschlagenden Richtung beantwortet werden, bringen ihn aber nur dahin, das Auto in die Einöde zu lenken, wo der Junge ihn dann verläßt.

Während der Journalist allein in der Wüste wartet, kommt ein Beduine auf einem Kamel vorbei, den er grüßt. Der Reiter tut indes, als nähme er den Fremden nicht wahr und zieht wortlos vorbei.

Schließlich tritt aus einer höhlenartigen Behausung in der Nähe doch ein Mann, der den Wartenden in die Berge führt. Die Fragen des Europäers gelten dem Zielort, über den er freilich nur erfährt, daß es sich um eine Art Militärlager handele. Zu weiteren Auskünften ist der anderen nicht bereit.

Als die beiden ein Felsmassiv erklommen haben, sehen sie unten im Tal eine Karawane, was den Führer zu einem kommentarlosen Rückzug veranlaßt.

Der Jeep des Helden bleibt dann im Wüstensand stecken, und er flucht laut, weil er ihn nicht mehr heraus bekommt. Er ist allein, und niemand wird ihm helfen.

Nachdem der Reporter mühsam zu Fuß seine Unterkunft erreicht hat, ein schäbiges Hotel, erwidert der Mann an der Rezeption auf seinen Vorwurf, daß tatsächlich es keine Seife zum Duschen gäbe.

Und als er bei einem Zimmernachbarn anklopft, vernimmt er keine Reaktion, stellt aber beim Betreten des Raumes fest, daß der andere regungslos auf dem Bett liegt.

Er wälzt ihn herum und blickt ihm ins Gesicht, als wolle er mit ihm reden. Zu einem Gespräch kommt es aber nicht, denn der andere ist tot.

Die Filmgeschichte erzählt dann weiter, wie sich der Reporter die Papiere seines Zimmernachbarn aneignet und dessen Identität annimmt, um zu Vertretern der afrikanischen Befreiungsfront, die jener mit Waffen belieferte, Kontakt herzustellen. Sie nutzt dabei sehr wohl Handlungsbeziehungen, die dem Zuschauer sehr bewußt werden, auch vertraute Genrestereotypen.

Mir geht es hier indes lediglich darum, die eigentümliche Spannung am Filmanfang zu erfassen. Interessant ist, daß das Handlungsfeld dem Zuschauer nur wenige Hinweise bietet, welche Richtung die Filmgeschichte nehmen wird. Es besteht aus einzelnen Situationen, die zwar eine "zyklische Einheit" bilden, d.h. "ein Ziel und ein dazugehöriges Aktionsprogramm" (Oesterreich 1981, 12) umfassen, und zwar den Versuch des Reporters, mit der afrikanischen Befreiungsfront in Kontakt zu kommen. Das Ziel wird jedoch nicht erreicht, und die einzelnen Unternehmungen der Hauptfigur haben ebenfalls die Eigenheit, nie so recht zu funktionieren. Unablässig wird hier ein und dasselbe Grundmuster von Verhalten variiert: die nicht zustandekommende oder sogleich versiegende Kommunikation.

Auch diese Anreihung ähnlicher Geschehensverläufe vollzieht sich nicht ohne Spannung. Man möchte als Zuschauer schon dahinter kommen, was da geschieht. Doch ist diese Spannung eher unterschwellig, und sie hat einen spezifischen Charakter, der dem Zuschauer größere Eigenaktivitäten in der Beurteilung der Situation abnötigt. Der Rezipient erkennt zunächst nicht, um was es hier geht. Zumindest den Zusammenhang zwischen dem Ziel des Helden und den Gründen dafür, daß es nicht erreicht wird, ist für ihn schwer auszumachen, und in Ermangelung einer zielgerichteten und funktionierenden Aktion sucht er sich auf andere Weise im Handlungsfeld zu orientieren. Dabei stößt er auf verwandte Verhaltensmuster, eine ähnliche "semantische Geste" (Mukařovský 1974, 49), eben auf das Nichtfunktionieren der Kommunikation. Wenn der Zuschauer das gleiche Reizmuster, die selbe Art des Verhaltens bei der Hauptfigur, in sein Erwartungsmuster zu integrieren versucht, nimmt er *Abduktionen* vor, d.h. er arbeitet Regelmäßigkeiten im Geschehen aus. Worin diese bestehen, kann er dabei selbst nicht einmal richtig definieren, denn auf den ersten Blick wirken die Ereignisse semantisch unbestimmt. Nahezu unbewußt entsteht indes doch eine Annahme über den wahrscheinlichen Verlauf der folgenden Ereignisse. Die Geschehnisse zeigen eine Invarianz der Struktur und werden damit zum Topik. Eco schreibt: "[E]in Topic ist das, was van Dijk 'aboutness' genannt hat, ein Sich-um-etwas-drehen" (1987, 114). Derselbe Autor, der u.a. das nützliche Talent hat, Dinge im richtigen Moment zu trivialisieren und damit etwas anschaulicher zu machen, sagt im Zusammenhang mit dem Lektüreprozeß schöngestiger Literatur:

Der Topic ist eine Hypothese, die von der Initiative des Lesers abhängig ist, der sie auf etwas undifferenzierte Weise und in Form einer Frage formuliert ("worum zum Teufel geht es?") und die infolgedessen in einen Vorschlag für einen vorläufigen Titel übersetzt wird ("wahrscheinlich geht es um dies und das") (1987, 114).

Im Film könnte man Topiks in jenen konzentrierten Sinnbeziehungen sehen, die sich auf der Ebene perzeptiver Invariantenbildung durch Abduktion herstellen. Im Falle der Anfangssequenz von *PROFESSIONE: REPORTER* handelt sich immer wieder um verkorkste und sehr störanfällige Kommunikation, und damit ist auch der Topik bestimmt.

Wenn Eco in die Frage zur "aboutness" unversehens den Teufel mit hineinnimmt, dann signalisiert er, daß dem intuitiven Such- oder Konstruktionsprozeß der Abduktion eine eigentümliche Kraft innewohnt, die emotionalen Spannungen folgt. Charles S. Peirce, dessen Denkmodell die höchst produktive Auffassung von Abduktion entstammt, schrieb, zugleich die Grenze gegenüber der Induktion ziehend:

Abduktion geht von den Tatsachen aus, ohne von Anfang an eine spezielle Theorie zu verfolgen, obwohl sie durch das Gefühl motiviert wird, daß eine Theorie erforderlich ist, um die überraschenden Tatsachen zu erklären. Die Induktion geht von einer Hypothese aus, die sich selbst zu empfehlen scheint, ohne daß zu Beginn irgendeine spezielle Fakten verfolgt werden, auch wenn ein Gefühl dafür besteht, daß Tatsachen erforderlich sind, um die Theorie zu stützen (Peirce zit. n. Sebeok/Umiker-Sebeok 1982, 54f).

Begriffe wie "Antizipation", "Hypothesenbildung in einem Wahrscheinlichkeitsfeld", "Wahrscheinlichkeitslernen", "Wahrnehmungslernen" und andere, mit denen auch ich früher in ähnlichem Zusammenhang experimentiert habe, ermöglichen, wichtige der hier benannten Beziehungen zum Ausdruck zu bringen. Das Konzept von Abduktion macht indes besonders deutlich, daß es sich um eine gerichtete kognitive Aktivität handelt, so wenig bewußt für den Rezipienten der Nachvollzug einer filmischen Topik-Reihe auch immer sein mag. Die Spannung bleibt freilich eher latent, sie wird erst generiert. Peirce spricht in seinem Aufsatz *Guessing* von einem "einmalige[n] Rate-Instinkt" (1929, 281), den der Mensch bei der Abduktion walten lasse. Thomas A. Sebeok und Jean Umiker-Sebeok haben darum in einer amüsanten kleinen Schrift über Peirce diesen theoretischen Einfall mit der Methode des Sherlock Holmes verglichen und dabei auch Doktor Watson zitiert, der über seinen Meister in der Erzählung *Das Geheimnis von Boscomb Valley* zu Protokoll gibt:

Holmes war wie verwandelt. Wer nur den ruhigen Logiker und Denker der Baker Street erlebt hatte, der hätte ihn nicht wiedererkannt. Seine Augenbrauen hatten sich zu zwei harten schwarzen Linien zusammengezogen, während seine Augen mit einem stählernen Glitzern darunter hervorstachen. Er hielt den Kopf, ja sogar die Schultern gesenkt, die Lippen zusammengepreßt. Er war so ausschließlich auf die Spur, die er verfolgte, konzentriert, daß er eine Frage oder eine Bemerkung entweder überhaupt nicht hörte oder aber nur mit einem ungeduldigen Knurren beantwortete (Sebeok/Umiker-Sebeok 1982, 44).

Der dort gleichfalls zitierte Conan Doyle-Spezialist Pierre Nordon hat diese Textstelle mit den Worten kommentiert: "Wir sehen, wie ein Mann vor unseren eigenen Augen mit größter Geschwindigkeit in einen Fuchshund verwandelt wird, bis er nahezu seine Sprachfähigkeit verloren zu haben scheint und sich nur noch durch Laute artikuliert" (ibid.).

Wenn ich diese Aussage hier kolportiere, dann darum, weil sie so anschaulich macht, wie sich jemand bei der Abduktion innerhalb der Filmwahrnehmung verhält. Er ist gehalten, sich in einen Fuchshund zu verwandeln oder gar in ein noch sensibleres Wesen, denn im Wahrnehmungs- und Erlebensprozeß von abduktiver Spannung muß der Zuschauer überaus konzentriert vorgehen und große Anstrengungen vollbringen, um Ungewißheit

durch Formierung von Topiks zu verringern. Antonionis frühere Filme wie *L'AVVENTURA* (It/Fr 1959), *LA NOTTE* (It/Fr 1960) und *L'ECLISSE* (It/Fr 1962), die nicht allein in der Exposition, sondern innerhalb der ganzen Filmgeschichte immer wieder die gleichen Verhaltensweisen variierten und so zu Topiks erhoben, machten es darum ihrem Publikum nicht leicht. Die Zuschauer benötigen eine gewisse Zeit, sich in dieser "unbequemen" Richtung zu qualifizieren.

Im traditionellen Erzählkino, das sich an konzeptuell geleitete Grundstrukturen der Narration hält, hat es der Zuschauer bei der Herstellung von Kontrollkompetenz bedeutend leichter, und der Spannungsaufbau hat einen ganz anderen Charakter: Die schemageleitete Hypothesenbildung, die etwa die Erzählstruktur von Bentons *KRAMER VS. KRAMER* formiert, wird schon während der ersten sieben Minuten erkennbar. Man erlebt, wie eine Mutter ihren kleinen Sohn emphatisch umarmt und wie einem Mann von seinem Chef mitgeteilt wird, daß aufgrund seiner Anstrengungen die Firma einen bedeutenden Auftrag erhalten habe und er darum mit einem Karrieresprung rechnen dürfe. Als der Mann dann heimkommt, sagt ihm seine Frau, daß sie ihn verlassen werde, und setzt ihren Entschluß sofort in die Tat um. Den kleinen Sohn läßt sie zurück. Die weitere Geschichte erzählt dann, wie der Vater 18 Monate zusammen mit dem Jungen lebt, sich nach besten Kräften um ihn kümmert und dabei seinen Job so vernachlässigt, daß man ihm kündigt, schließlich aber im Prozeß Kramer gegen Kramer das Sorgerecht an die Mutter verliert.

Die Erzählstrategie folgt den Prinzipien des aristotelischen Fabelbaus: Das äußere Geschehen wird von Anfang an von dem Konflikt zweier Ehepartner bestimmt, deren Trennung nicht nur sie allein, sondern auch das Kind betrifft. Kollidierendes Handeln sorgt dafür, daß sich bestimmte Tendenzen im Handlungsfeld intensivieren, konzeptualisieren und dem Zuschauer auf diese Weise bewußt werden. Während der Rezeption entsteht für ihn eine definierbare Problemsituation, die im Verlaufe des Geschehens einer Lösung - im Sinne einer Entscheidung über einen unklaren konfliktgeladenen Zustand - nähergebracht wird. Aus psychologischer Sicht ist ein Problem bekanntlich durch drei Komponenten gekennzeichnet: (1.) durch einen unerwünschten Anfangszustand, (2.) einen erwünschten Endzustand, (3.) eine Barriere, die im Moment die Transformation vom Anfangs- zum Endzustand verhindert (vgl. Klix 1971, 639f; Dörner 1979, 10). Wenn man so will, läßt sich daher jede Filmgeschichte diesser Art als Problemlösungsprozeß auffassen, denn es geht eigentlich immer darum, wie eine Situation durch Überwindung gewisser Barrieren in eine andere transponiert wird. In vielen Filmen sind nur Problemzustand und Zielsituation kaum so recht definiert und auch die Mittel bei der Überwindung der Barriere wenig

bekannt, weshalb es dann wenig Sinn macht, bei der Filmanalyse mit dem Modell von Problemlösung zu arbeiten. In *KRAMER VS. KRAMER* scheint dergleichen aussichtsreicher: Der Problemlösungsprozeß des Zuschauers bindet sich dort an einen deutlich definierten Konflikt, den die Figuren im Film austragen. In bestimmten Phasen des kollidierenden Handelns werden Teilziele bei der Problemlösung erreicht. Der Zuschauer erkennt etwa neue Alternativen oder kumuliert Beobachtungen in ähnlicher Richtung. Es kommt zu einer Art *Suchraumerweiterung* oder *-einengung*. Und in jenen Phasen des Geschehens, die die traditionelle Dramaturgie als "Drehpunkte der Handlung" oder "Plot points" bezeichnet, entstehen deutliche Zäsuren kognitiver Art, an denen Handlungsintensität mit einer Zunahme der Spannung einhergehen. Diese Art von Spannung ist weitaus leichter zu objektivieren und zu beschreiben als die der reinen Abduktion, ist sie doch an definierbare Ziele oder Teilziele der Problemlösung festzumachen, an evidente Strukturbeziehungen, die bei aller gelegentlichen Affektgeladenheit mit Denkprozessen verbunden sind, so daß die psychische Auseinandersetzung konzeptualisiert wird und partiell bewußt verläuft. Stilistisch steht der Film zudem noch in einer Hollywood-Tradition, die mit dem Dialog nach Möglichkeit so umgeht, daß die visuell dargestellten Vorgänge zusätzlich auf den Begriff gebracht werden, was ihren Evidenzgrad noch erhöht: Denken und Problemlösen können sich unmittelbar auf das semantische System der verbalen Sprache stützen, was die Unbestimmtheit der Ereignisse unter eine stärkere Kontrolle bringt.

Die Erzählweise vieler Filme gründet sich auf Stereotypen, was bedeutet, daß diese Werke narrative Strukturen nutzen, die nicht neu und originär sind, sondern bereits in anderen Filmen verwendet wurden. Hinter manchen dieser Geschehensabläufe stehen dann regelrechte Erzählkonventionen; der häufige kommunikative Gebrauch hat sie zu einem Intertextualitätssphänomen gemacht und oft sogar eine Kanonisierung bestimmter Beziehungen herbeigeführt. Innerhalb des Handlungsfeldes, das sich vor dem Rezipienten solcher Werke öffnet, sind damit Tendenzen geschaffen, die in ihrem Ablauf gleichsam kanalisiert scheinen, weil sie als Handlungswege hochwahrscheinlich und damit in wichtigen Umrissen voraussehbar sind, was auch Konsequenzen für den Aufbau von emotionalen Spannungen hat.

Im Genrefilm jenes Typs, der auf Spannung im engeren Sinne rekurriert, ist der Mechanismus der Emotions- und Spannungserzeugung üblicherweise mit spezifischen Erzählkonventionen verknüpft, zusätzlich aber meist noch an ein spezielles Milieu, eine gängige Konfliktlage und bekannte Figurenkonstellationen gebunden. Darüber hinaus unterwerfen sich dort Bildauffassungen, Arrangements und Montagefiguren ebenfalls bestimmten Regelmäßigkeiten. Genrespezifische Gestaltungsweisen des Western oder des Detek-

tivfilms ziehen dann sehr häufig entsprechend "normierte" Wirkungsweisen nach sich. Der Rezipient nähert sich den Vorgängen solcher Filme von bekannten, häufig erlebten und darum tief im Gedächtnis verankerten Strukturzusammenhängen her, und er belegt die aufgefundenen stereotypen Abläufe mit fertig abrufbaren Unterprogrammen psychischen Verhaltens, auch solchen emotionaler Art.

Ein solches emotionales Grundverhalten ist jene Spannung im engeren Sinne, die Hitchcock als "Suspense" bezeichnet hat. Der Regisseur hat in dem bekannten Interview mit Truffaut deutlich gemacht, daß es in seinen einschlägigen Filmen stets um genau kalkulierte Defizite an pragmatischen Informationen geht. Bestimmte Informationen, die eine Konfliktsituation auflösen könnten, fehlen und müssen beschafft werden. Dabei entsteht Spannung. In den Detektiv- und Kriminalfällen haben diese Informationen insofern einen besonderen Charakter, als der abstrakte Informationsbegriff, der von der Bedeutung einer Nachricht für den Empfänger ausgeht, in unmittelbare Nähe eines Trivialbegriffs von Information rückt. Es handelt sich hier um schlichte Sachinformationen, pragmatische Informationen, die nötig sind, damit etwa ein Detektiv ein Verbrechen aufklären kann. Unter diesen Bedingungen wird auch die Zielsituation des Problemlösungsprozesses, vor dem der Zuschauer steht, eindeutiger als sonst bestimmbar. Der Rezipient weiß, um welche Art von Informationsdefiziten es sich handelt.

Hitchcock hat aber noch eine weitere Charakteristik von Suspense gegeben, die inhaltlich an die von der Psychologie vorgeschlagene Unterscheidung zwischen passiver und aktiver Kontrolle einer Handlung anknüpft. Er ging nämlich nicht nur auf die spannungserzeugende informationelle Differenz zwischen einem Zielzustand und einer früheren Situation ein, sondern unterstrich, daß darüber hinaus zwischen dem Informationsstand, über den Zuschauer und Hauptfiguren in vielen Situationen verfügen, ein erkennbares Gefälle bestehen müsse. In jenem Beispiel von der Bombe, das notorisch in allen Schriften über Hitchcock auftaucht, geht es ja genau darum, daß zwar das Publikum weiß, daß sie unter dem Tisch liegt, nicht aber die Figuren des Films, die dort sitzen. Hitchcock betont: "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 1986, 62).

Das bessere Wissen des Zuschauers über eine Situation hat zur Folge, daß seine Hypothesen über den weiteren Verlauf eines Geschehens genauer ausfallen und die Informationsdefizite der Protagonisten zugleich bewußt gemacht werden. Spannung wird dergestalt fokussiert, konzeptualisiert, operationalisiert und, ebenfalls wichtig: dynamisiert. Das benannte Gefälle zwi-

schen passiver und aktiver Kontrollkompetenz bleibt nicht dasselbe, sondern wird im Verlauf der Handlung spielerisch verschoben, es vergrößert oder verringert sich dabei. In Spannungsfilmen findet ein Spiel mit den Informationsdefiziten statt, das sich aus dem wechselnden Verhältnis von aktiver Beherrschung der Situation durch die Figuren und der Voraussagefähigkeit des Zuschauers ergibt.

An einer Szene, die Hitchcock benutzt, um seinem Gesprächspartner Truffaut den Aufbau von Suspense zu erläutern, läßt sich die kunstvolle Verschiebung zwischen dem Informationsniveau des Zuschauers und dem der Figuren, das Gefälle zwischen passiver und aktiver Kontrollkompetenz, recht gut beobachten:

Ich will Ihnen am Beispiel von *YOUNG AND INNOCENT* ein Prinzip des Suspense erklären. 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?

Zum Schluß des Films sucht das Mädchen, das jetzt auf der Seite des Helden ist, den Mörder. Die einzige Spur, die sie gefunden hat, ist ein alter Mann, ein Landstreicher, der den Mörder gesehen hat und ihn auch wiedererkennen würde. Der Mörder hat einen nervösen Augentick. Das Mädchen steckt den Landstreicher in einen ordentlichen Anzug und nimmt ihn mit in ein Grand Hotel zum Fünf-Uhr-Tee. Es sind furchtbar viele Menschen da, und der Landstreicher sagt zu dem Mädchen: "Es ist wirklich ein bißchen lächerlich, in diesem Getümmel nach einem Gesicht zu suchen mit einem Augentick." Genau nach diesem Dialogsatz plazierte ich die Kamera ganz oben unter die Decke des Ballsaals, und von da fährt sie auf dem Kran über die Tänzer hinweg bis zu dem Podium, auf dem die Musiker sitzen, eine Negerkapelle, und geht auf den Musiker, der am Schlagzeug sitzt. Die Fahrt setzt sich fort in einer Großaufnahme des Schlagzeugers, auch ein Schwarzer, bis seine Augen die ganze Leinwand füllen, und in dem Augenblick zucken die Augen: der besagte Augentick! Das Ganze in einer Einstellung.

[...] Ja. Da schneide ich dann und gehe zurück zu dem Mädchen und dem Landstreicher, die immer noch am anderen Ende des Saals sitzen. Jetzt ist das Publikum informiert, und die Frage, die es sich stellt, lautet: Wie werden der Alte und das Mädchen den Mann entdecken? Ein Polizist, der im Saal ist, sieht das junge Mädchen und erkennt es, sie ist nämlich die Tochter seines Chefs. Er geht zum Telefon. Es gibt eine kleine Pause für die Musiker, in der sie in der Garderobe eine Zigarette rauchen. Auf dem Weg dahin, im Flur, sieht der Schlagzeuger durch den Lieferanteneingang zwei Polizisten hereinkommen. Weil er den Mord begangen hat, geht er ihnen diskret aus dem Weg, nimmt seinen Platz im Orchester wieder ein, und die Musik beginnt. Jetzt sieht der nervös gewordene Schlagzeuger am anderen Ende des Saals die Polizisten mit dem Landstreicher und dem jungen Mädchen sprechen. Der Schlagzeuger glaubt, daß die Polizisten ihn suchen und fühlt sich entdeckt. Weil er immer nervöser wird, spielt er schlecht, einfach fürchterlich. Er steckt das ganze Orchester an, wegen des schlechten

Schlagzeugers geht der Rhythmus völlig zum Teufel. Es wird immer schlimmer. Jetzt sind das junge Mädchen, der Landstreicher und die Polizisten dabei, den Saal durch den Gang zu verlassen, der neben dem Orchester vorbeiführt. Es betrifft den Schlagzeuger eigentlich gar nicht, aber das weiß er nicht, und alles, was er sieht, sind die Uniformen, die auf ihn zukommen. An seinen Augen sieht man, daß er immer nervöser wird. Wegen des Schlagzeugs muß das ganze Orchester aufhören, die Tänzer ebenfalls, und da sinkt der Schlagzeuger bewußtlos zu Boden. Dabei reißt er die Pauke mit, was einen riesigen Lärm macht, und zwar gerade in dem Augenblick, als unsere kleine Gruppe durch die Tür gehen wollte. Was ist das für ein Lärm? Was ist los? Das junge Mädchen und der Landstreicher treten zu dem bewußtlosen Schlagzeuger. Am Anfang des Films haben wir gezeigt, daß das Mädchen eine Pfadfinderin ist und sich in erster Hilfe auskennt. [...] Sie sagt: "Dem Mann muß ich helfen", und geht zu ihm. Sofort merkt sie, wie seine Augen zittern, und sagt ganz ruhig: "Geben Sie mir bitte ein Handtuch, ich will ihm das Gesicht abtrocknen." Selbstverständlich hat sie ihn sofort erkannt. Sie tut, als kümmernere sie sich um ihn, und sagt zu dem Landstreicher, er solle herkommen. Ein Kellner bringt ein feuchtes Handtuch, und sie wischt dem Schlagzeuger das Gesicht ab. Der hatte sich schwarz angemalt, als Neger. Das Mädchen schaut den Landstreicher an, der Landstreicher schaut sie an und sagt: "Ja, das ist er." (Truffaut 1986, 102ff)

Die Szene macht deutlich, wie mustergültig der Regisseur den Suspense organisiert. Der Zielpunkt der Handlung ist genau definiert: Es gilt, den Mann mit dem Augentick ausfindig zu machen. Damit ist auch die prognostisch für notwendig angesehene pragmatische Information bezeichnet, die den handelnden Figuren hilft, die Ungewißheit der Ereignisse zu beseitigen und eine aktive Kontrolle gegenüber dem Geschehen auszuüben. Hitchcocks Szenenbeschreibung sagt aber nicht nur etwas über die zunehmende aktive Kontrollkompetenz der Protagonisten aus, sondern zugleich über die passive des Zuschauers. Denn dieser ist in einer bestimmten Phase der Szene, in der zweiten Hälfte, weitaus besser über die Situation informiert als die beiden Figurengruppen der Suchenden und des Gesuchten. Die wichtigste Entscheidung der Regie in diesem Zusammenhang besteht darin, nach einer gewissen Zeit des erfolglosen Suchens zu zeigen, daß der Mörder tatsächlich im Raum ist. Die Protagonisten erfahren das nicht, wohl aber der Zuschauer. Er weiß damit: Die Nachforschung hier hat wirklich Sinn, und es ist doch recht wahrscheinlich geworden, daß es gelingen dürfte, den Mörder zu fassen. Der Anschein, daß in dem Hotel-Durcheinander jede Suche chancenlos ist, trägt. Die Dinge liegen in Wirklichkeit anders. Raymond Chandler hat übrigens in der letzten seiner zehn Thesen über den Kriminal- und Detektiv-Roman bemerkt, der entscheidende Punkt beim Kriminalroman sei, daß er zwei Geschichten in einer enthalte: die Geschichte dessen, was geschah, und die Geschichte dessen, was dem Anschein nach geschah

(vgl. 1977, 626f). Auch ihn interessierte also der künstlerische Umgang mit zwei Ebenen von Informiertheit, mit einem Gefälle innerhalb der Kontrolle.

Was den Aufbau des Erwartungsfeldes beim Zuschauer von *YOUNG AND INNOCENT* angeht, in dem sich dieses Gefälle realisiert, so sind alle drei Ebenen von Schemabildung einbezogen, angefangen bei der Stereotypenstruktur. Keineswegs nebensächlich ist, daß man als Zuschauer eines Suspensefilms entsprechend den Handlungskonventionen gegen Ende der Geschichte mit einer klaren Lösung der Problemsituation rechnet: Der Verbrecher wird dingfest gemacht. Der Zuschauer verfügt jedenfalls über eine entsprechende Erwartung, wenn der Film auf sein Finale zugeht und die Suchaktion im Hotel anläuft.

Entscheidend für den emotionalen Aufbau der Szene ist ein Kunstgriff, der den Zuschauer auf der Wegstrecke bis zur Problemlösung durch den Protagonisten "konditioniert", wie Hitchcock es nennt, damit sein Informationsstand nicht mit dem der Figuren identisch bleibt (vgl. Truffaut 1986, 81). Gemeint ist die beschriebene Kamerafahrt auf die zuckenden Augen des Musikers, durch die sich eine Konzeptualisierung einstellt, denn man erhält als Außenstehender eine genaue Angabe, in welcher Richtung sich die Nachforschung lohnt. Die Kamera fokussiert das Aufmerksamkeitsfeld sogar im direkten Wortsinn, hilft eine zielgerichtete Erwartung zu etablieren, ermöglicht eine zuverlässigere Voraussage über Kommendes. Unbestimmtheit wird in dem klar definierten Problemraum, der hier sozusagen noch topographisch dimensioniert ist, beträchtlich eingeschränkt.

Abgesehen davon, daß sich Stereotypen und konzeptuell geleitete Strukturen ergänzen und gegenseitig verstärken, ist zugleich ein Rahmen für den Aufbau perzeptiv geleiteter Topiks gesetzt, werden doch Invarianten ganz bestimmter Art herausgearbeitet: Die Reaktionen des Schlagzeugers weisen auf eine zunehmende Verunsicherung des Mannes hin und bekräftigen so einen Fortschritt der Recherche. Der Musiker sieht etwa in der Pause besorgt die Polizisten hereinkommen, nimmt erschrocken das Gespräch wahr, das diese mit dem Landstreicher und dem Mädchen führen, gerät aus dem Takt, weil er sich durch die Ordnungshüter bedrängt fühlt, und fällt schließlich sogar in Ohnmacht, als der Landstreicher und die Polizisten in seiner Nähe vorbeikommen. Eine homologe Reihe ähnlicher semantischer Gesten baut sich hier auf. Diese ist indes nicht autonom, nicht allein auf sich gestellt wie eine Abduktion ohne weitere Anbindung an andere Geschehnisse von der Art der Anfangssequenz in *PROFESSIONE: REPORTER*. Sie verbindet sich vielmehr mit der zielgerichteten Suche der Hauptfiguren, mit dem Problemlösungsprozeß. Der Suspense beruht hier offenbar auf einer semantischen Kooperation aller drei Strukturtypen, die auf gegenseitige

Verstärkung und zusätzliche Konzeptualisierung hinarbeitet. Die aufgebaute Spannung wird so dem Zuschauer auch als Emotion bewußt. Dies geschieht nicht auf jähe und überraschende Weise, sondern in einer sukzessiven Verlaufsform, über eine langsame und oft künstlich verzögerte Annäherung des Zuschauers an das Ziel der Problemlösung. Die Spannung zelebriert sich selbst kraft ihrer Gemächlichkeit und Steigerungsfähigkeit in der Nähe des Zielpunktes, und sie wird erst spürbar und als Emotion bewußt infolge von zeitlichen Dehnungen der Abläufe und ihrer Konzeptualisierungsprozesse.

Um Spannung bzw. Suspense zur entscheidenden Wirkung eines Genres machen zu können, muß der Prozeß der Annäherung an eine Problemlösung freilich werkübergreifend angelegt sein und die genau definierte Zielvorstellung für den Zuschauer so übersichtlich gestalten, daß die Geschichte nach diversen Erschwernissen am Schluß zu einem spürbaren Informationsüberschuß des Zuschauers hinführen kann, der die positive Emotion erzeugt. Georg Seeßlen hat über die Detektivgeschichte treffend gesagt, daß sie "vom Ende her konstruiert" werde, "also von dem Punkt her, wo sich Geheimnis und Ermittlung berühren" (1981, 16).

So läßt sich Spannung im Film im Rahmen der Modellvorstellung näherungsweise über eine Eigenheit des Rezeptionsprozesses beschreiben, die in der Werkstruktur vorgebildet ist und sowohl eine kognitive wie eine emotive Dimension besitzt. Spannung im weitesten Sinne entsteht generell im Umgang mit Unbestimmtheit, als Folge filmischer Problemsituationen. Insofern alle drei filmischen Strukturtypen an ihrem Zustandekommen beteiligt sein können, umfaßt sie potentiell die Komponenten (1.) latenter, abduktiver, (2.) zielgerichteter, auf Problemlösung orientierter, (3.) normierter, an Erzählkonventionen gebundener Spannung.

Suspense als Spannung im engeren Sinne, die von entsprechenden populären Genres kultiviert wird, setzt indes noch auf spezielle Faktoren: Auf eine klare Bestimmtheit des Handlungsziels, vor allem aber auf eine erkennbare Differenz zwischen der Informiertheit des Zuschauers über die Situation (passive Kontrolle) und der angestrebten Beherrschung der Konflikte durch die Figuren (aktive Kontrolle). Daß die Zuschauer zeitweilig besser über die Situation informiert sind als die Protagonisten, sorgt für ein Informationsgefälle, das die Spannung verstärkt und als solche im Erlebensprozeß bewußt werden läßt. Die erzeugten Konzeptualisierungsprozesse, die absichtsvoll verzögert oder gedehnt werden, folgen zugleich einem stereotypen Ablaufschema, das im Falle von Kriminal- und Detektivfilm, doch auch von anderen Spannungsfilmern stets das benannte Gefälle von Information einschließt, es jedoch modifiziert.

Literatur

- Chandler, Raymond (1977) Gelegentliche Notizen über den Kriminalroman - niedergeschrieben 1949. In: Ders.: *Der tiefe Schlaf. Der lange Abschied. Chandler über Chandler*. Berlin: Volk und Welt, pp. 620-630.
- Dörner, Dietrich (1979) *Problemlösung als Informationsverarbeitung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Dörner, Dietrich / Reither, Franz / Stäudel, Thea (1983) Emotion und problemlösendes Denken. In: Mandl/Huber 1983a, pp. 61-84.
- Eco, Umberto (1987) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien: Hanser.
- Klix, Friedhart (1971) *Information und Verhalten*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Kreitler, Hans / Kreitler, Shulamith (1980) *Psychologie der Kunst*. Berlin [usw.]: Kohlhammer.
- Leontjew, Alexej (1979) *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*. Berlin: Volk und Wissen.
- Mandl, Heinz / Huber, Günter L. (Hg.) (1983a) *Emotion und Kognition*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- (1983b) Theoretische Grundpositionen zum Verhältnis von Emotion und Kognition. In: Mandl/Huber 1983a, pp. 1-60.
- Mukařovský, Jan (1974) Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: Ders.: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser, pp. 31-65.
- Oesterreich, Rainer (1981) *Handlungsregulation und Kontrolle*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Peirce, Charles S. (1929) Guessing. In: *Hound and Horn* 2,3, pp. 267-282.
- Sebeok, Thomas A. / Umiker-Sebeok, Jean (1982) "Du kennst meine Methode". *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Seeßlen, Georg (1981) *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek: Rowohlt.
- Simonov, Pavel V. (1975) *Widerspiegelungstheorie und Psychologie der Emotionen*. Berlin: Volk und Gesundheit.
- (1982) *Höhere Nerventätigkeit des Menschen. Motivationelle und emotionelle Aspekte*. Berlin: Volk und Gesundheit.
- Truffaut, François (1986) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne.
- Wuss, Peter (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 25-36.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.