

Peter Ohler

## Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption

### 1. Rahmung

Folgt man Hans Jürgen Wulff, so geht es bei einer *kognitionstheoretisch* orientierten Modellierung von Spannungserleben beim Film darum, die "psychologischen Teiltheorien aus dem Bereich der Kognition, der Emotion und der Motivation nach ihrem Beitrag zu einer Erklärung des Spannungsphänomens zu befragen" (1993a, 2). In dem vorliegenden Beitrag wird diese facettenreiche und auf Integration bedachte Position eingeengt. Es wird aus *kognitionspsychologischen* Gründen davon ausgegangen, daß eine der psychischen Grundfunktionen die dominante Rolle zur Vorhersage des Spannungserlebens in *Filmrezeptionsprozessen* spielen muß, nämlich die Kognition. Alle emotionalen Prozesse, die bei der Rezeption audiovisueller Texte evoziert werden, sind der eigentlichen kognitiven Verarbeitung von Filmen nachgeordnet. Bevor eine emotionale Wirkung beim Rezipienten auftreten kann, muß der Film – zumindest rudimentär – mental in einem "Situationsmodell" (vgl. Ohler 1990; 1991) repräsentiert sein. Die Wahrnehmungs- und Gedächtnisprozesse, die dafür verantwortlich sind, fallen im Kanon der allgemeinen Psychologie unter die Rubrik "Kognition". Eine Modellierung der kognitiven Seite des Spannungserlebens ist darum Bedingung der Modellierung derjenigen emotionalen Prozesse, die durch den audiovisuellen Text hervorgerufen werden.

Die kognitive Perspektive in der Psychologie ist ursprünglich eine *allgemeinpsychologische* Perspektive, d.h. es wird das beschrieben und erklärt, was auf der Ebene kognitiver Operationen allen Menschen im Zuge ihrer Informationsverarbeitungsprozesse gemeinsam ist. Das Ergebnis kognitiver Prozesse kann dabei sehr unterschiedlich sein. Auch die kognitiven Operationen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt bei verschiedenen Rezipienten über den mentalen Repräsentationen ablaufen, können sehr unterschiedlich ausfallen. Invariant ist dagegen das Ensemble von kognitiven Verarbeitungsmechanismen, welche Rezipienten bei ihrer Informationsverarbeitung zu nutzen vermögen.

Der hier gewählte *allgemeinpsychologische* Ansatz klammert *Persönlichkeitsfaktoren* (wie z.B. Extraversion vs. Introversion des Rezipienten) als Einflußquellen auf die Informationsverarbeitung prinzipiell aus. *Motivationale* und *emotionale* Prozesse können dagegen als energetische Komponenten der kognitiven Verarbeitungsmechanismen angesehen werden. Eine besondere emotionale Stimmungslage – sei es Angst, Erregung oder auch nur Müdigkeit – kann dazu

führen, daß eine sehr spezifische Auswahl aus den möglichen kognitiven Operationen getroffen wird oder ein sehr selektiver Zugriff auf Wissensbestände des Rezipienten erfolgt. So erschwert es der Faktor "unterschiedliche Stimmungslage", die Ausprägungen von Situationsmodellen bei Rezipienten vorherzusagen. Aus diesem Grunde präferiert der kognitive Ansatz Rezipienten mit einer eher neutralen bis moderat erwartungsvollen emotionalen Befindlichkeit.

Kognitive Analysen von Spannungsphänomenen lassen sich sowohl mit Blick auf den *Text*, als einer kalkulierten Angebotsstruktur für Informationsverarbeitungsprozesse des Rezipienten (vgl. Wulff 1993b; Wuss 1993b), als auch im Hinblick auf *Rezeptionsprozesse*, in Form aktueller Informationsverarbeitungsprozesse, vornehmen. Bei einer - aus psychologischer Seite naheliegenden Schwerpunktsetzung auf die Rezeption muß man gewisse Ergänzungen zu der Annahme machen, die Wulff in Anlehnung an David Bordwell (1985) für eine kognitionstheoretisch orientierte *Textanalyse* formuliert: die Annahme, den "Text als Programm für seine Lektüre" (Wulff 1993a, 4) zu modellieren. Was von der Textseite ein heuristisch fruchtbares Forschungsprogramm darstellt, würde für die Analyse von Rezeptionsprozessen eine Einschränkung im Sinne einer Normierung des Rezipienten bedeuten. Der "Text inszeniert seinen Adressaten" (ibid.) zwar, aber er vermag ihn nicht zu determinieren. So ist zum Beispiel eine unterschiedliche Expertise im Umgang mit spannungserzeugenden Texten ein entscheidender Faktor, der unterschiedliche Lektüren desselben Textes hervorbringt: Im Vergleich zum weniger erfahrenen Rezipienten sind erfahrene Rezipienten in der Lage, einen Erwartungsraum aufzubauen, der multiple Hypothesen für den Fortgang einer Geschichte umfaßt. Desweiteren thematisiert eine rezipientenorientierte Analyse die kognitiven Funktionen, welche den Informationsverarbeitungsprozeß steuern; sie ist also im Vergleich zur Textanalyse stärker auf eine Struktur- und Prozeßbeschreibung des kognitiven Systems und weniger auf die Beschreibung textueller Strategien ausgerichtet.

David Bordwells Programm einer kognitiven Filmtheorie von Werkseite aus betont, daß Rezeptionsprozesse konstruktivistisch zu fassen seien, und meint damit, daß Dimensionen des Textes einen Hinweis- oder Cue-Charakter für konstruierende Prozesse des Rezipienten aufweisen. In der Wahrnehmungswelt liegt nicht die gesamte Information, sondern lediglich ein Teil, und Schemata des Rezipienten komplementieren diese Information zu einem Ganzen, zu einer Gestalt etc. Dabei unternimmt Bordwell allerdings eine Setzung, die zumindest für die Modellierung des Spannungserlebens eine Einschränkung bedeutet: Er nimmt einen *rationalistischen* Rezipienten an, dessen Informationsverarbeitungsleistungen grundsätzlich *zielorientiert* sind. Es scheint mir zweifelhaft, daß dies eine korrekte Basis für die Beschreibung des Spannungserlebens als Teilaspekt des Rezeptionsprozesses darstellt.

Ich glaube nicht, daß ein pures Regelfolgen auf seiten des Rezipienten bei der Hypothesenbildung die alleinige Basis für Spannungserleben bei der Filmrezeption sein kann. Vielmehr müssen assoziative Momente in Denk- und Gedächtnisprozessen, implizites Lernen im Verlauf einer Filmrezeption und Intuitionen in bezug auf den dramaturgischen Rhythmus eines Textes beachtet werden, wenn eine Modellierung des Spannungserlebens von kognitiver Seite gelingen soll. Die von Peter Wuss (1993a) als "perzeptiv geleitete Strukturen" bezeichneten Zeichensysteme des Films sind daher wichtige Kandidaten, deren Wirkungen im Rezeptionsprozeß es mitzumodellieren gilt.

## 2. Kognitive Modellierung des Spannungserlebens beim Rezipienten

Da der Rezipient beim Zuschauen die Gesamtstruktur des Films nicht überblicken kann, sondern laufend zwischen verschiedenen Schemata "switchen" muß, um dem Fluß der Informationen zu folgen, ist Spannungsanalyse notwendig Prozeßanalyse, nicht Analyse synoptischer Werkstrukturen.

Im folgenden sollen zwei wichtige Informationsverarbeitungsprozesse charakterisiert werden, die bei konventionellen Filmen (ich habe hier Hollywood-Durchschnittsproduktionen im Blick) für den Alltagsrezipienten (aber nicht unbedingt bei den Experten aus Theorie und Kritik) Spannungserleben nach sich ziehen. Es handelt sich - zumindest beim ersten Mechanismus - um Spannungsphänomene vom Typ "Suspense" (vgl. Truffaut 1989; Kessler 1993; Wulff 1993b und Wuss 1993b). Zwei analytisch voneinander trennbare, aber durchaus gemeinsam auftretende Spannungsstrukturen sind primär für spannungsinduzierende Effekte beim Rezipienten verantwortlich:

- a) Der im Text angelegten Strategie gelingt es, die im Erwartungsraum des Rezipienten angelegten möglichen *outcomes* für den Protagonisten in ihrer Wahrscheinlichkeit "in der Schwebe zu halten".
- b) Der im Text angelegten Strategie gelingt es, systematisch den Erwartungsraum des Rezipienten zu verlassen.

Nicht nur der Experte, auch der Alltagsrezipient vermag die intendierte Spannungsstruktur zu durchbrechen (der Film wird dann nicht als spannend erlebt), wenn es dem Text nicht gelingt, seinen Erwartungsraum zu verlassen oder wenn mögliche *outcomes* für den Protagonisten im Rezeptionsprozeß bereits zu sicheren Ausgängen reduziert sind. In diesem Zusammenhang verweist Wulff (1993a; 1993b) mit Recht darauf, daß auch textorientierte Analysen eine historische Dimension berücksichtigen müssen. Was einmal spannend war, muß nicht für alle Zeiten als spannend empfunden werden. Wenn das Gros der Rezipienten einen Erwartungsraum

aufzubauen imstande ist, der durch den Text nicht mehr überschritten werden kann oder in dem die möglichen *outcomes* für den Protagonisten nicht mehr "in der Schwebel" sind, dann funktioniert die Spannungskonstruktion nicht mehr.

Bei den meisten konventionellen Filmen der Genres Thriller, Krimi, Abenteuer/ Action, aber auch bei Horror-Filmen, die nicht dominant auf Schockeffekte setzen, beruht Spannungserleben beim Rezipienten schlicht in der Etablierung und zeitlich lokalen Aufrechterhaltung einer simplen dualen Entscheidungssituation über mögliche Handlungsausgänge für den Protagonisten. Im minimalistischen Fall handelt es sich um den von Kessler (1993, 119; vgl. auch Carroll 1984, 67) angesprochenen Trivialfall von Spannung (Schafft es der Held noch, den Bus zu erreichen, oder nicht?), in der Regel jedoch ist die duale Entscheidung in komplexerer Form mit dem gesamten Plot verwoben und dadurch auch an "Drehpunkten der Handlung" (*plot points*; vgl. Wuss 1993a; 1993b) am wirksamsten. Ein Beispiel einer neueren Hollywood-Produktion für diese Dichotomie stellt die Szene auf dem Mars in TOTAL RECALL (USA 1990, Paul Verhoeven) zwischen dem Protagonisten (Arnold Schwarzenegger), einer als seine Frau deklarierten Agentin (Sharon Stone) und dem vermeintlichen Arzt des "Recall"-Instituts dar. Die Spannung bezieht hier ihr Potential aus folgender dichotomer Entscheidung für den Rezipienten: "Träumt" der Protagonist jetzt das Geschehen, oder widerfährt es ihm tatsächlich? Wenn der Protagonist in einer virtuellen Realität befangen ist (der moderne Traum), dann ist die Agentin wirklich seine Frau und der Arzt will ihm helfen, wenn er sich dagegen in der Realitätsebene der Geschichte befindet, dann sind "Frau" und "Arzt" Instrumente eines großangelegten Täuschungsmanövers. Die duale Entscheidung wird während der Szene offen gehalten, und der gesamte Gang der weiteren Handlung ist vom *outcome* für den Protagonisten abhängig. Die Funktion der "Ehefrau" ist übrigens analog zu vielen "Innocent-on-the-run"-Konstruktionen von Hitchcock (vgl. Möller-Naß 1986, 358-361). Hier wie dort speist sich das Spannungserleben aus der simplen Grunddichotomie: Liebt sie ihn nun wirklich, oder ist sie nur ein raffiniert agierendes Werkzeug im Dienste der Verfolger/Täter? Spannungserleben hat dominant damit zu tun, daß der Rezipient hofft, in der aktuellen Szene den entscheidenden Hinweis zu bekommen. Die Spannungskonstruktion lebt davon, daß Regisseur und Drehbuchautor mit Informationsgehalten spielen: Der Zuschauer weiß mehr als der Protagonist, aber nicht soviel wie die "Macher" (zum Informationsgefälle zwischen Protagonist und Rezipient vgl. Wuss 1993a; 1993b). Um den Spannungsbogen über einen ganzen Film aufrechtzuerhalten, muß immer eine bestimmte Menge solcher Handlungsalternativen offen bleiben oder neu eröffnet werden, wenn andere abgeschlossen wurden.

Mit Hilfe schematheoretischer Annahmen läßt sich der Informationsverarbeitungsprozeß bei der Rezeption solcher Filme modellieren. Schemata sind in der Kognitionspsychologie ganzheitliche Datenstrukturen, die vom Individuum dazu

benutzt werden, heterogene Umweltinformationen zu organisieren und zu interpretieren. Schemata werden aktuellen Situationen unterstellt, und es gehört zur primären Aufgabe der Informationsverarbeitung, die Variablenstellen in Schemata in Deckung mit der gegebenen Situation zu bringen. Liegt *keine* Information über eine Variablenstelle vor, dann wird das Schema all dieser Stelle mit einem Voreinstellungswert (*default value*; vgl. Minsky 1985) belegt. Jede Variablenstelle eines Schemas läßt sich als statistische Verteilung möglicher Wertebelegungen für die Variable fassen. Die wahrscheinlichste Wertebelegung der Variablenstelle entspricht dem *Modalwert* dieser statistischen Verteilung (vgl. Rumelhart 1980).

Ein Schema oder ein Bündel von Schemata hat im vorliegenden Fall für die Variablenstelle "*outcome* für den Protagonisten" nun nicht einen Modalwert, sondern zwei mit nahezu gleichrangiger Wahrscheinlichkeit. Der Rezipient versucht (in einem automatischen Prozeß), im Zuge seiner Informationsaufnahme eine Entscheidung hinsichtlich der Wertebelegung vorzunehmen, er versucht, die Variablenstelle des Schemas bzw. des Schemabündels mit einer Konstanten zu belegen. Dazu sucht er Hinweisreize (*cues*) im audiovisuellen Text. Wenn der klärende Hinweisreiz wie in unserem Beispiel über eine gesamte Szene zurückgehalten wird, eine Szene, die zudem den Aspekt des *outcome* für den Protagonisten besonders thematisiert, wird die Belegungsoperation der Variablenstelle vom kognitiven System permanent "eingeklagt". Dies ist die kognitive Basis für Spannungserleben und die damit einhergehenden emotionalen Reaktionen für duale Entscheidungen im Hinblick auf den Ausgang für den Protagonisten. Der Effekt des Spannungserlebens wird noch verstärkt, wenn eine solche Wertebelegung den gesamten Weitergang der Geschichte betrifft. Hängt viel von einer Wertebelegung ab, müssen viele Variablenstellen im Bündel der aktivierten Schemata offen gehalten werden. Erst wenn eine solche Variablenstelle mit Bindungsfunktion für die Belegung vieler anderer Variablenstellen (*variable-constraints*; vgl. Rumelhart 1980) mit einer Konstanten belegt ist, kann das kognitive System Modalwerte für den Weitergang der Handlung einsetzen. Deshalb sind duale Entscheidungen für den *outcome* des Protagonisten all *plot points* für den Rezipienten potentiell besonders spannungsinduzierend.

Die hier dargestellte rezipientenorientierte Beschreibung des kognitiven Zustandekommens eines Spannungsphänomens findet sich auch in filmdramaturgisch orientierten Arbeiten (vgl. Wuss 1993a; Carroll 1984), ist also nichts substantiell Neues. Ihr Status liegt darin begründet, daß auf dieser Basis zumindest das einfachste, aber bei konventionellen Filmen sehr häufige Spannungsphänomen formal modellierbar wird, und zwar in einer Form, die eine laborexperimentelle Untersuchung möglich macht.

Das zweite Spannungsphänomen bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf die Möglichkeit, den Erwartungsraum des Rezipienten zu verlassen. Spannungsdramaturgie versucht, wie Wulff (1993a, 8) ausführt, "eine Manipulation der antizipierten zukünftigen Verläufe". Auf Produktions- und Werkseite ist eine Strukturbeschreibung der angelegten, aber nicht eingelösten potentiellen Erwartungen des Rezipienten möglich. für den Verarbeitungsprozeß ist dagegen weder der Text noch seine Entfaltung im Zuge des Rezeptionsprozesses schematisch festgelegt. Dieser Vorgang läßt sich beschreiben als eine Sukzession von Verwerfungen (wenn man so will, Falsifikationen in der Welt der jeweiligen Geschichte) bisher als valide erachteter Schemata und die Suche nach neuen. Die induzierte Spannung basiert für den Rezipienten auf der systematischen Unvorhersehbarkeit des Handlungsganges, in Wendungen, die in seinem idiosynkratischen Genrewissen und seiner idiosynkratischen Repräsentation von Stereotypenstrukturen im Sinne von Wuss (1993a) noch nicht bekannt oder wieder vergessen sind. Wenn der audiovisuelle Text den Erwartungsraum des Rezipienten überschreitet, sucht der Rezipient in seinem Langzeitgedächtnis nach ähnlichen Erfahrungen. *Etwas* an der unerwarteten Wendung im aktuell rezipierten Film erinnert ihn an *etwas Ähnliches* in einem anderen Film oder auch in anderen Lebenszusammenhängen. Auf diese Weise werden weitere Schemata aktiviert, die unter Elaborierung bisher geladener Schemata herangezogen werden, um ein kohärentes Situationsmodell des Films zu konstruieren. Spannung kann mit diesem Mechanismus nur dann erzielt werden, wenn der Rezipient eine *Erwartungserwartung* aufbaut, daß mit seinen Erwartungen "gespielt" werden wird. Der Erwartungsbruch darf außerdem den Rahmen eines abstraktesten mental repräsentierten Schemas für Geschichten des jeweiligen Typs nicht überschreiten.

Eine schematheoretische Modellierung dieses Spannungsphänomens nimmt an, daß von den bereits geladenen Schemata nach primär *assoziativen* Mechanismen Zeiger (*pointer*) auf die restlichen Wissenbestände gesetzt werden, um einen Abgleich (*match*) der informationellen Cues mit gespeicherten Wissensbeständen zu erzeugen (genauere Ausführungen dieses Prozesses finden sich bei Schank 1982). Auch dieser Vergleichsprozeß läuft in der Regel *automatisch* ab und ist nicht das Ergebnis eines bewußten kognitiven Regelfolgens. Das kognitive System, das danach strebt, schnellstmöglich den Gang der Geschichte durch Ladung von Makrostrukturen ins Gedächtnis kognitiv *global* zu organisieren, befindet sich im Moment der assoziativen Gedächtnissuche in einem kognitiv unausgeglichenen, von *lokalen* Relationen dominierten Zustand. Dies ist der Informationsverarbeitungsmechanismus, der dem Spannungserleben in diesem Fall zugrundeliegt. Damit komme ich zu meinem letzten Punkt, ob und in welchem Ausmaß bewußtes Regelfolgen bei Prozessen des Spannungserlebens durch den Rezipienten von Bedeutung ist.

### 3. Die Funktion von Problemlöseprozessen bei Spannungsphänomenen

Peter Wuss (1993a; 1993b) schlägt vor, speziell für Filme mit - in seiner Terminologie - dominant "konzeptuell geleiteten Strukturen" die Angebotsstruktur des Films, seine Erzählstrategie als den Aufbau eines Problemlöse- raumes zu fassen. Als innovatives Moment einer *werkseitigen* Beschreibung scheint mir diese Modellierung sehr fruchtbar. Auch bei der *Rezeption* von Filmkunstwerken, die primär auf die Vermittlung von Ideen ausgerichtet sind, spielen Denkprozesse, wie sie in der Psychologie des komplexen Problemlösens (vgl. Funke 1985) beschrieben werden, eine maßgebliche Rolle. Hiermit ist die Rezeption von Filmen gemeint, die dem um Verstehen bemühten Rezipienten ein hohes Maß an bewußter und reflektierter Informationsverarbeitung abnötigen. Weiterhin läßt sich unproblematisch konstatieren, daß Rezipienten bei "Suspense"-Genres wie dem Detektivfilm Problemräume mental repräsentieren, und zwar in der Form, wie sie sich aus der Perspektive eines Protagonisten darstellen. Wuss führt dazu aus:

"Jede Spielfilmkomposition baut [...] mit dem dort etablierten Konflikt vor dem Zuschauer eine Problemsituation auf, die einer Lösung harrt, und sie steuert dann den Zufluß an pragmatischer Information, die geeignet ist, diese *Problemlösungssituation* zu klären" (1993b, 103; Herv.i.O.).

Auch hier liegt m. E. beim Rezipienten eine Repräsentation einer *dargestellten* Problemsituation oder auch Problemlösesituation vor. Bei *konventionellen Filmen* mit dominant konzeptuell geleiteten Strukturen oder mit dominanten Stereotypenstrukturen scheint mir jedoch der Kern des Informationsverarbeitungsprozesses und das damit einhergehende Spannungserleben *nicht selbst ein Problemlöseprozeß des Rezipienten* zu sein.

Man sollte sich davor hüten, kurzschlüssig zwei Ebenen miteinander zu vermischen. Die Tatsache, daß der Rezipient eine dargestellte Problemsituation repräsentiert, bedeutet nicht, daß der Rezipient kognitiv agiert wie ein Problemlöser bei Vorlage von Aufgaben, wie sie in der Problemlösepsychologie üblich sind. Diese Lesart legen jedoch einige Stellen des Textes von Peter Wuss in *montage/av* nahe (vgl. z.B.: "Unter diesen Bedingungen wird auch die Zielsituation des Problemlösungsprozesses, vor dem der Zuschauer steht [...] "; 111.). Wuss geht es meines Erachtens darum, eine möglichst vollständige Beschreibung der Angebotsstruktur von Filmen zu leisten - und dazu gehören textseitig manifeste Wahrnehmungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten. Sein Ansatz sollte an dieser Stelle nicht als Rezeptionstheorie mißverstanden werden, die auch die Informationsverarbeitung konventioneller Filme als Problemlöseprozeß modelliert. Der Zuschauer hat immer die Möglichkeit, sich geistig zu entspannen und filmimmanent gestellte Probleme auch durch den Film selbst lösen zu lassen. Dies wird der Alltagsrezipient in der Regel auch tun, und er kann in dieser entspannten geistigen Haltung den Film spannend finden.

Aufgaben aus der Problemlösepsychologie lassen sich in der Regel mit dieser Einstellung nicht lösen.

Die Erwartungen, die der Rezipient aufbaut, sollten nicht als Problemlösungsentwürfe modelliert werden. Problemräume sind schon bei simplen Interpolationsproblemen (vgl. Dörner 1974; Dörner et al. 1983) durch eine *bewußt abgearbeitete* Sequenz von Schritten, die zu einem Ziel führen sollen und können, spezifiziert. Bereits hier liegt ein Fall von rationalem und bewußtem Regelfolgen vor, umso mehr gilt dies bei komplexeren Problemen. Die spannungsevozierenden kognitiven Prozesse sind dagegen meist das Ergebnis *automatischer* Informationsverarbeitungsprozesse (z.B. im Fall der Wertebelegung eines Schemas bei dualen Entscheidungen). Im Fall des Verlassens von Erwartungsräumen spielen dagegen assoziative Prozesse des *reminding* (etwas erinnert mich an etwas), welche zumindest teilweise weder bewußt noch regelgeleitet verlaufen, eine wichtige Rolle. Die Psychologie des Problemlösens gibt hier für die Informationsverarbeitungsprozesse des Rezipienten kein geeignetes Modell ab. Sowohl bei simplen Interpolationsproblemen als auch bei den sogenannten Syntheseproblemen (bekannter Ausgangszustand; bekannter Endzustand und unbekannte Operatoren zur Transformation von Zuständen; vgl. Hussy 1993) ist es so, daß die Erreichung eines Teilziels den Problemlöser dem Endziel näher bringt. Bei diesen Formen des Problemlösens wird im Gegensatz zur Rezeption von Filmen mit Spannungskonstruktion durch Erreichung eines Teilzieles das Globalziel nicht weiter hinausgeschoben. Bei Geschichten ist dies für den Protagonisten in der Regel so, das Ziel kann sich zudem sogar dynamisch ändern. Bei der Filmrezeption ist es durchaus üblich, daß völlig neue Handlungsräume aus der Auflösung einer Dichotomie erwachsen, daß sich damit der bisherige Erwartungsraum als kognitives "Dead End" erweist. Dies ist etwas fundamental Anderes als ein mißlungener Problemlöseversuch bei Interpolations- und Syntheseproblemen, die neue Lösungsversuche nach sich ziehen. Ein weiterer Unterschied zwischen Problemlöseprozessen und der Täuschung von Erwartungen bei Filmen mit Spannungskonstruktionen besteht darin, daß man bei Problemlöseprozessen aufgrund falscher Annahmen über den Problemraum zwar Fehler machen kann, aber man wird nicht durch den informationellen Stand der Welt systematisch zu Fehlern verleitet (wie bei manchen Filmen, die den Erwartungsraum des Rezipienten Überschreiten). Das Lösen sogenannter dialektischer Probleme (unbekannter Ausgangszustand; unbekannter Zielzustand und unbekannte Operatoren zur Transformation von Zuständen; vgl. Dörner et al. 1983) sind dem Prozeß des Verlassens von Erwartungsräumen in der Regel zwar ähnlicher, jedoch fehlt hier eine eindeutige Spezifikation von Zielen gänzlich, während konventionelle Filme mit dominant konzeptuell geleiteten Strukturen oder dominanten Stereotypenstrukturen in ihrer Verarbeitung durch den Rezipienten auch von einem antizipierten

Ziel her ("causa finalis"; vgl. Wuss 1993a, 110) mental organisiert werden. Konzepte der Problemlösepsychologie eignen sich also zur Modellierung werkseitiger Strukturen, die um latente Rezeptionsmechanismen angereichert sind, und zur Modellierung der Rezeption sehr offener ideenbezogener Filmkunstwerke, jedoch nicht zur Modellierung der Verarbeitung konventioneller Filme mit Spannungskonstruktionen, wie sie hier beschrieben wurden.

#### Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Carroll, Noël (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, pp. 65-89.
- Dörner, Dietrich (1974) *Die kognitive Organisation beim Problemlösen*. Bern: Huber.
- Dörner, Dietrich / Kreuzig, H.W. / Reither, F. / Stäudel, T. (Hrsg.) (1983) *Lohhausen. Vom Umgang mit Unbestimmtheit und Komplexität*. Bern: Huber.
- Funke, Joachim (1986) *Komplexes Problemlösen. Bestandsaufnahme und Perspektiven* Berlin [...]: Springer.
- Hussy, Walter (1993) *Denken und Problemlösen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kessler, Frank (1993) Attraktion, Spannung, Filmform. In: *Montage/AV* 2,2, pp. 117-126.
- Minsky, Marvin A. (1985) A Framework for Representing Knowledge [1975]. In: *Readings in Knowledge Representation*. Ed. by Ronald J. Brachmann & Hector J. Levesque. Los Altos, Cal: Morgan Kaufmann Publishers.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKs-Publikationen.
- Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Hartmut Winkler. Berlin: Edition Sigma, pp. 43-57.
- (1991) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Phil. Diss. Berlin: Technische Universität. (Erscheint demnächst bei MAKs-Publikationen.)
- Rumelhart, David E. (1980) Notes on a Schema for Stories. In: *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. Ed. by D.G. Bobrow & A. Collins. New York: Academic Press, pp. 211-236.
- Schank, Roger C. (1982) *Dynamic Memory: A Theory of Learning in Computers and People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Truffaut, François (1989) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 13. Aufl. München: Heyne.
- Wulff, Hans J. (1993a) *Spannung und Suspense. Voriüberlegungen*. Unveröff. Ms. Westerkappeln.
- (1993b) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2,2, pp. 97-100.
- Wuss, Peter (1993a) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.
- (1993b) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2, 2, pp. 101-116.