

Copyright und Redaktion dieser Ausgabe: Hans J. Wulff.
Letzte redaktionelle Änderung: 15. November 2000.

Der folgende Bericht basiert auf einer Fassung, die in der *Medienwissenschaft: Rezensionen* (13,1, 1996, pp. 12-21) veröffentlicht wurde.

Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht

Stefan Jenzowsky / Hans J. Wulff

Suspense ist abgeleitet aus dem lateinischen *suspendere*, das so viel wie "in Unsicherheit schweben lassen" heißt (so Borringo 1980, 38). Perspektiviert ist das Suspense-Phänomen durch einen Sprecher - jemanden, der eines anderen Geist in Unsicherheit schweben läßt. Suspense und Spannung haben etwas mit der *Unsicherheit eines Verlaufs, einer Entwicklung, einer Geschichte* zu tun. *Suspense* ist schwer ins Deutsche zu übertragen: Austermann nimmt - wie viele andere auch - "Suspense" zwar als das "kommunikative Herz" des Thriller-Genres (der "thrill" ist ebenso schwer ins Deutsche zu übertragen), bemerkt dazu aber, daß der Begriff mit "Spannung", "Ungewißheit", "Unschlüssigkeit" und "Schwebelage" jeweils nur unzureichend übersetzt sei (1977, 233).

Ähnlich vielgestaltig sind die Definitionen von *Spannung*. Die ursprüngliche Bedeutung ist nicht eigentlich auf den Gebrauch von "spannend" im Sinne der "spannenden Geschichte" anzuwenden, sondern bildet wiederum eine Metapher (ähnlich Lawson 1934, 6; Bomhoff 1972, 300). In Grimms Wörterbuch wird der Bedeutungshof ausgebreitet - das *Spannen* betrifft eine Beziehung, die ein Subjekt an ein Objekt bindet, wobei die Bindung durch Untertöne des Unbequemen, des Störenden und Unbehaglichen untersetzt ist. Das Bindungsmoment ist auch im ästhetischen und literatur- bzw. kunsttheoretischen Gebrauch von "Spannung" erhalten geblieben. Allerdings ist das Feld der Phänomene, die mit einem Konzept von "Spannung" betrachtet werden können, sehr weit und heterogen. Im "Lexikon der Ästhetik" von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter wird "Spannung" in einem objektiven und in einem subjektiven Sinn erläutert. "Im objektiven Sinn bezieht sie sich auf den Aufbau eines Kunstwerks, auf die Art und Weise, wie das künstlerische Problem entfaltet wird und eine Lösung findet. Sie kann eine straffe, dicht und dynamisch sich entwickelnde formale Gesamtstruktur bezeichnen, aber auch in Details zur Geltung kommen, z.B. bei der Auflösung einer Dissonanz" (1992, 224; ähnlich Bomhoff 1972, 300f). "Objektive" Spannung wird in Verbindung gesetzt einerseits zu kompositionellen Charakteristika von Werken, ist so eine Komponente der Werkstruktur. Andererseits wird sie in Beziehung zum historischen und besonderen Wissen des Rezipienten gesetzt, so daß "Spannung" in diesem Sinne als Maß von "Verfremdung" aufgefaßt werden könnte, wie sie in formalistischen Poetiken oder in der informationstheoretischen Ästhetik als Differenz zwischen automatisierten Alltagswahrnehmungen und den Deutungen durch das künstlerische Werk beschrieben wird (dazu Wuss 1993; vgl. dazu auch die Redeweise von einer "Formalspannung", die sich v.a. auf die Schnittfrequenz bezieht, bei Korte 1987).

Dagegen wird Spannung in einem *subjektiven* Sinne als Teilnahmeeffekt gefaßt, also bewußt psychologisiert. "Spannung" weist insofern auf anthropologische Grundlagen zurück, als sie auf jeder Erlebnisstufe auftreten kann (Bomhoff 1972, 300; Wulff 1993a) - körperlich-leiblich, psychisch, etc. "Spannung" in dieser allgemeinen Form ist nicht gebunden an Textrezeptionen, sondern kann auch in Alltagssituationen auftreten - wobei allerdings die Tatsache, daß derjenige, der "gespannt" ist, nicht in den Handlungsverlauf involviert ist, sondern ihm als Beobachter gegenübersteht, auch hier gewährleistet zu sein scheint.

Eigenständige Publikationen zur "Spannung" sind recht rar. Neben den Monographien von Lawson (1934), Gow (1968), Borrigo (1980), einem "Forum" der *Montage/AV* (3,2, 1994, S. 115-146) sowie einem Themenschwerpunkt in der gleichen Zeitschrift (2,2, 1993, S. 97-126), einem Themenheft der *CinémAction* (Bessalel/Gardies 1994) und den Interviews, die Truffaut mit Hitchcock führte (Truffaut 1966), sind die Artikel von Carroll (1984) und Wulff (1993) Versuche, einen Gesamtaufriß der Spannungsproblematik in der Perspektive der Werkstrukturen zu leisten. Vorderer (1994) ist ein eher psychologisch orientierter Literaturbericht, der vor allem die psychologischen Untersuchungen zum Thema sowie die experimentellen Arbeiten berichtet. Der Sammelband von Vorderer/Wulff/Friedrichsen (1996) wird den State-of-the-Art aus unterschiedlichen Richtungen dokumentieren. Der folgende Bericht konzentriert sich auf neuere textanalytische, kognitions- und emotionspsychologische Forschungen zum Thema, vernachlässigt dagegen:

- (a) dramentheoretische Überlegungen,
- (b) Untersuchungen im Rahmen der Informationsästhetik (Berlyne 1949, 1960),
- (c) die Kontroverse um komplexes Problemlösen in der Problemlösepsychologie, die eng mit der Beschreibung von Spannungsprozessen zusammenhängt (Dörner 1979; Dörner et al. 1983; Funke 1986; Anderson 1980; Wuss 1993, 1996), und
- (d) die (meist experimentellen) Forschungen zur Stresspsychologie und zur "risikoorientierten Persönlichkeit" (als Überblick immer noch Lazarus 1966).

Wenn man von der formalen Charakterisierung von "Spannung" als Differenz des Werks von der Konvention bzw. als darauf bezogenes Differenzenerlebnis des Rezipienten absieht, lassen sich die Bestimmungselemente gliedern in drei Gruppen:

Aktivitäten des Rezipienten:

- (a) Spannung ist durch ein Spiel mit *Erwartungen* gekennzeichnet. Insbesondere der Versuch, Spannungserleben als gedankliche Bewegung in einem Problemraum zu modellieren, in den die Filmfigur gestellt ist und den die Erzählung aufrichtet, geht darauf, die Abduktion von Erwartungen aus dem, was der Zuschauer weiß, zu beschreiben (Wuss 1993; Wulff 1993, 1996). Carroll (1984) modelliert den szenischen Fortgang der Erzählung als eine Folge von Frage und Antwort, dergestalt die teilnehmende Aktivität des Zuschauers einbeziehend - die Identifikation des Frage-Moments in einem gegebenen Segment des Werks involviert den Ausgriff auf die Antwort sowie den Entwurf möglicher Antworten. Der Fortgang des Geschehens kann so hinsichtlich seiner "Wahrscheinlichkeit" und seiner "moralischen Bewertung" vorkalkuliert werden, noch bevor der weitere Vorlauf des Films die "Antworten" gegeben hat.

(b) Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird durch *Neugier* angeregt, lautet die wohl basalste affektpsychologische Annahme, die sich in zahlreichen Variationen immer wieder findet. Verhalten unter Spannungskonditionen würde also schlicht auf Neugierdeverhalten zurückzuführen sein.

(c) Ein anderes motivationales Antriebselement, das den Rezipienten in Spannung halten kann, ist die Annahme, daß er ein grundlegendes *Bedürfnis nach Lösung eines Gegensatzes, eines Ungleichgewichts usw.* habe. Spannung wäre dann ein Indikator für Ungleichgewichtserlebnisse.

(d) Die *Beziehung zwischen Rezipient und Protagonist* ist wohl eine der wichtigsten Einflußgrößen aller Spannungsprozesse. Zillmann (1980, 1991a, 1996) nimmt z.B. an, daß die *Sympathie* des Rezipienten zu den handelnden Protagonisten unabdingbar ist, um Spannung bei der Filmrezeption zu empfinden. Eng damit korreliert ist die Antizipation einer möglichst großen *Gefahr* für die Protagonisten an: Je größer die Wahrscheinlichkeit des Eintretens der wahrgenommenen Gefahr eingeschätzt wird, desto stärker wird die subjektive Spannungswahrnehmung.

(e) *Empathie* wird als ein zeugenhaftes "Miterleben" beschrieben und somit von der weit verbreiteten Annahme einer "Identifikation" mit handelnden Akteuren abgegrenzt (Zillmann 1991b; allgemein: Stotland 1969; am Beispiel der Horror-Rezeption: Tamborini/Stiff/Heidel 1990). Möglicherweise ist das Geschlecht der Rezipienten für die Art und Intensität empathischer Teilnahme von großer Bedeutung.

(f) Zillmann/Hay/Bryant (1975) und Bryant (berichtet in Zillmann 1980) konnten experimentell nachweisen, daß die Stärke der empfundenen Spannung ein empirisch wirkungsvoller Prädiktor für den Rezeptionsgenuß und die Bewertung der Güte des gesehenen Materials ist. Sowohl die Spannungsintensität wie die Auflösung der Spannung durch ein positives Ende bedingen und modifizieren den Rezeptionsgenuß. Zillmann/Hay/Bryant rekurrieren auf das Modell des *Arousal-Jag* von Berlyne (Berlyne 1960), das das genußhafte Erlebnis positiver Emotionen für den Moment des Abfallens starker negativer Erregungen wie Angst, Gruseln und Spannung vorhersagt. Hieraus ergibt sich eine eigene Motivation zur Spannungsrezeption, da sich annehmen läßt, daß paradoxerweise der Wunsch von Rezipienten nach dem Konsum spannender Filme auf den Wunsch nach dem Erlebnis des *Spannungsabfalls* zurückgeführt werden kann (dazu auch Vorderer 1994).

(f) Andererseits ist das Spannungsgefühl eine Variante der *Angst* - allerdings dadurch charakterisiert, daß der Gespannte nicht wirklich in Gefahr ist, eine Tatsache, derer er sich bewußt ist. Die beiden einander eigentlich entgegenstehenden Affekte der Angst und der Lust verschmelzen im Spannungserleben zur *Angstlust*, die seit Balint (1959) immer wieder meist in einem psychoanalytischen Zusammenhang untersucht worden ist (Mikos 1996; vgl. dazu aber auch Carroll 1990). Barth (1990, 132-151) geht einen anderen Weg: Er nimmt im Rahmen einer rhetorischen Analyse die Affektlenkung überhaupt als primäre Funktion der Spannung.

(g) Spannung ist in vielen Theorien zugleich eine Form *identifizierender Teilnahme* des Gespannten mit dem Protagonisten. Identifikation ist, dem folgend, eine Bedingung, unter der erst Spannung entstehen kann. Identifikationsmodelle entstammen meist psychoanalytischer Theorie (Löker 1976); in der Filmtheorie gehen entsprechende Überlegungen oft auf die Metzchen Überlegungen (1982, v.a. 42ff) zurück. Eine Kritik der Identifikationsmodelle

steht aus und wird auch im Umkreis der Untersuchungen zur Empathie nur selten angesprochen (Vorderer 1994, 332ff).

Charakteristika des Werks:

(a) Die *Unsicherheit* eines Verlaufs, einer Entwicklung, einer Geschichte zeichnen Spannungswerke aus (diese Charakteristik findet sich in nahezu allen Versuchen zum Thema; vgl. insbesondere Carroll 1984; unter den experimentellen Arbeiten beziehen sich v.a. Zillmann 1980, 1991a, 1996 und Comisky/Bryant 1982 auf dieses Konzept)

(b) Es lassen sich einige prototypische *Motive* der Spannungserzählung ausmachen. Dazu zählen neben klassischen narrativen Motiven wie "Rettung in letzter Minute" oder "Flucht/Verfolgungsjagd" auch komplizierte Motive wie "Unter falschem Verdacht" (das Hitchcock mehr als fünfzehnmal aufgegriffen hat).

(c) Vor allem die Verengung des Raums (Borrigo 1980), das Handeln unter Zeitnot und die Retardation von Entwicklungen (Sternberg 1978) sind *dramaturgische Techniken* der Spannungsinzenierung. Auch Zäsuren in der Erzählung (Wuss 1993) und gewisse Strategien des Musikeinsatzes (Carroll 1984; de Wied 1991) tragen dem Spannungserleben bei. Besondere Aufmerksamkeit hat die Zeitbehandlung im Spannungsfilm auf sich gezogen. Für de Wied ist das Zeitverhältnis gar die definitorische Grundlage der Spannung; sie schreibt: "Suspense is described as an anticipatory emotion, promoted by an initiating event in the discourse structure of the film and terminated with the actual presentation of the outcome event" (de Wied 1991, 175). Dabei moderiert die "Gefährdungserwartungszeit" ("duration of harm anticipation", de Wied 1991, 175) die Intensität des Spannungserlebens. Zu diesen Hypothesen führte de Wied zahlreiche Experimente durch, in denen Filmmaterial derart manipuliert wurde, daß die Gefährdungserwartungszeit bei vergleichbarem Informationsstand der Rezipienten verlängert oder verkürzt wurde (de Wied 1991, 1995). De Wied konnte einen linearen Zusammenhang zwischen Gefährdungserwartungszeit und subjektiv empfundener Spannungsintensität aufzeigen.

(d) Sogar auf der Ebene der *Bildgestaltung* lassen sich Strategien des "Spannens" ausmachen - z.B. die Arbeit mit Teildarstellungen und Anschnitten (Bonitzer 1979).

(e) Spannung und Spannungsdramaturgie ist für manche *Genres* sehr viel essentieller als für andere. So finden sich vor allem zum "Thriller" diverse Arbeiten, die auch für die Spannungsanalyse wichtig sind (Copjec 1980; Derry 1979, 1988; Norden 1979); ähnliches gilt für den Horrorfilm (Carroll 1990; Tamborini/Stiff/Heidel 1990), für das Werk Alfred Hitchcocks (Cameron 1962, 1963; Montes-Huidobro 1986; Hurley 1993) usw.

(f) In engem Zusammenhang mit der Gefahr für den Protagonisten untersucht Carroll (1984) das *filmimmanente Moralsystem*: Es lassen sich z.B. für verschiedene Genres verschiedene Bewertungsmaßstäbe denken - im Western wird die Gefahrenbewertung einer Prügelzene in einer Kneipe anders ausfallen als im Sozialdrama. Die "Moral" ist nicht mit dem alltäglichen Moralverständnis kongruent - ein Mord kann z.B. in einem Film, der im Mafia-Milieu spielt, als "moralisch unproblematisch" bewertet werden. Für das Entstehen von Spannung ist die Moral nach Carroll insofern wichtig, als sie in Kombination mit der Sympathie für den Protagonisten in zwei Typen der Antizipation des Geschehens zum Spannungserleben führt - wenn ein "evil / likely outcome" oder ein "moral / unlikely outcome" entworfen wird. Ein kritischer Fall ist in dieser Beschreibung die Gefährdung von sympathischen Protagonisten,

die unmoralische Ziele verfolgen (wie in manchen Gaunerkomödien). Eine empirische Untersuchung derartiger Fälle steht bislang aber aus.

Charakteristika der Sprecher-Hörer-Beziehung

(a) Spannung bezeichnet ein besonderes *kommunikatives Verhältnis* zwischen einem Erzähler und einem gespannten Rezipienten, bei dem der Rezipient sich offenbar der Tatsache bewußt ist, daß er an einer kommunikativen Situation teilnimmt, die dafür gemacht ist, ihn in Spannung zu versetzen, so daß er - wenn die Spannung zu hoch wird - zu Gegenmaßnahmen greifen kann, die das Spannungsgefühl mindern (Wulff 1993)

(b) Sowohl die Stoffe der Spannungserzählung wie der Erzähl- und Inszenierungsweisen sind historisch veränderlich und verändern im Lauf der Zeit ihre Spannungscharakteristik. So ist das "monstrative Erzählen", das als Signifikationsmodus im frühen Film vorherrschte (Kessler 1993) und bei dem das spannungsinduzierende Detail eher beiläufig beigebracht, aber nicht in einer emphatischen Zeigegeste ausgestellt wird, heute ganz und gar unüblich und als Rezeptionsfolie schwer nachzuvollziehen.

Ein weitreichendes Problem für die Analyse der Spannung entsteht aus der Tatsache, daß spannungsevozierendes Material offenbar mehrfach hintereinander rezipiert werden kann - und die Rezipienten dennoch angeben, Spannung zu empfinden (vgl. Carroll 1996). Dieses Problem des "Rereading" wird auch als "Anomalous Suspense" bezeichnet. Es läuft den gängigen Spannungstheorien zuwider, die ja meist mit der Unsicherheit der Rezipienten über den Ausgang der Handlung als spannungsevozierendem Faktor operieren (vgl. unsere Darstellung oben; vgl. Carroll 1996; Brewer 1996; Vorderer 1996; Zillmann 1996). Ein ausführlicher Überblick zu dieser - noch ganz ungelösten - Problematik findet sich bei Carroll (1996).

Die Methodenfrage stellt sich in der Spannungsforschung in allen Teilbereichen, weil die Heterogenität der Bezugsgrößen die Integration sehr unterschiedlicher Teilmodelle erforderlich macht - ästhetische Modelle der Kunstprozesse stehen so neben text- oder werkbezogenen Bezugskategorien und werden darüber hinaus oft mit kognitions-, motivations- und emotionspsychologischen Teiltheorien kurzgeschlossen (Wuss 1993, Wulff 1993 etc.). Auch die empirische *Messung von Spannung* und spannungsbegleitender Emotionen gestaltet sich äußerst problematisch. Zumeist wird dabei auf Verbalindikatoren zurückgegriffen, die im standardisierten Fragebogen erhoben werden; diese sind jedoch aufgrund möglicher interindividueller Unterschiede problematisch (vgl. Friedrichsen 1996). Als dominierender methodischer Aufbau der empirischen Spannungsforschung läßt sich unschwer das Experiment erkennen. Inhaltsanalysen zu spannungsevozierenden Materialien fehlen gänzlich (als kritische Überblicksdarstellungen vgl. de Wied/Zimman 1996; Friedrichsen 1996).

Filmwissenschaft und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Spannungsprozesse sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. 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 beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als "Spannung" zusammenfassen kann. Die Art und Weise der *Informationsführung*

erweist sich dabei als ein Komplement 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. Textwissenschaftler und Psychologen sind sich weitgehend über den Prozeßcharakter der Spannung einig, der sich als Interaktion verschiedener Variablen aus Kommunikat, Umwelt und rezipientenimmanenten Prädispositionen im Rezipienten manifestiert. Strenggenommen sollte man also nicht von "spannenden Filmen" sprechen, sondern allenfalls von "potentiell spannungsevozierenden Filmen", soll die emotionale Reaktion den Rezipienten selbst überlassen bleiben.

Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Antizipation kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte umfaßt bzw. sogar 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 *Vorinformationen*, Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, auf die Entwurfstätigkeit des Rezipienten einzuwirken, gilt es, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt (grundlegend dazu neben Hitchcocks Überlegungen zum Suspense [Truffaut 1966] auch Branigan 1992, 74ff; vgl. d.w. auch Wulff 1996). Vorverweisende Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem "offenen" textuellen Bezugfeld, 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. Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist darum nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen.

Hitchcocks Auffassung von *suspense* nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik - nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des *suspense* ein. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was - nach der Hitchcockschen Auffassung von *suspense* - die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert (vgl. Truffaut 1975, 62, 102, passim) und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man *suspense* nennt, ist *reflexiv*: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, daß er mehr weiß als der Held. Wenn nun der Zuschauer weiß, daß die Situation tatsächlich eine andere ist als diejenige, die die Figur sich entwirft, muß die Situationsdefinition des Zuschauers eine *Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur* umfassen. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Oberfläche des Geschehens "mit doppeltem Blick" zu interpretieren - bezogen auf das, was er selbst weiß, aber auch bezogen auf ein Konstrukt einer Person der Erzählung und deren Kenntnis der Handlung.

Literatur

Anderson, John R. (1980) *Cognitive Psychology and Its Implications*. New York: Freeman. Deutsch als: *Kognitive Psychologie: eine Einführung*. 2. Aufl. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft 1989.

Austermann, Anton (1977) *Film, Fernsehen, Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive*. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs [...] (AV-Medienpädagogik. Theorie. 2.).

Balint, Michael (1959) *Thrills and Regressions*. London: International Universities Press. -- Zahlreiche Neuauflagen. Dt. als: *Angstlust und Regression*. 2. Aufl. Stuttgart: KlettCotta 1988.

Barth, Hermann (1990) *Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G.W. Pabsts Kameradschaft*. München: Schaudig/Bauer/Ledig (Diskurs Film. Bibliothek. 2.).

Berlyne, David E. (1949) 'Interest' as a Psychological Concept. In: *British Journal of Psychology* 39, pp. 184-195.

--- (1960) *Conflict, Arousal, and Curiosity*. New York: McGraw-Hill. Deutsch als: *Konflikt, Erregung, Neugier*. Stuttgart.

Bessalel, Jean / Gardies, André (Eds.) (1994) *Le suspense au cinéma*. Courbevoie: Réd. / CondésurNoireau: Ed. Corlet (CinémAction. 71.).

Bomhoff, J.G. (1972) Über Spannung in der Literatur. In: *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*. Hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Elrud Kunne-Ibsch, Hans de Leeuwe & Frank C. Maatje. Groningen: Wolters Noordhoff, S. 300-314 (Utrecht Publications of Comparative and General Literature. 14.).

Bonitzer, Pascal (1979) La vision partielle. In: *Cahiers du Cinéma*, 301, S. 3541. -- Engl. als "Partial vision: Film and the labyrinth" in: *Wide Angle* 4,4, 1981, S. 5663.

Borringer, HeinzLothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge (Sightlines.).

Brewer, William F. (1996) The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 107-128.

Cameron, Ian (1962) Hitchcock and the Mechanics of Suspense. In: *Movie* 3, S. 47.

(1963) Hitchcock 2: Suspense and Meaning. In: *Movie* 6, S. 812.

Carroll, Noël (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision* 1, S. 6589.

--- (1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.

--- (1996) The Paradox of Suspense. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 71-91.

Comisky, Paul W. / Bryant, Jennings (1982) Factors Involved in Generating Suspense. In: *Human Communication Research* 9, S. 49-58.

Copjec, J. (1980) Thriller: An Intrigue of Identification. In: *Ciné-Tracts* 3,3, S. 3338.

Derry, Charles Dennis (1988) *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, N.C./London: McFarland. -- Überarb. Fassung der Dissertation: *The Suspense Thriller: A Structural and Psychological Examination of a Film Genre*. Ann Arbor, Mich./London: University Microfilms 1979.

Dörner, Dietrich (1979) *Problemlösen als Informationsverarbeitung*. 2. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.

--- / **Kreuzig, H.W. / Reither, F. / Stäudel, T.** (1983) *Lohhausen. Vom Umgang mit Unbestimmtheit und Komplexität*. Bern: Huber.

Friedrichsen, Mike (1996) Problems of Measuring Suspense. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 329-245.

Funke, J. (1986) *Komplexes Problemlösen. Bestandsaufnahme und Perspektiven*. Berlin: Springer.

Gow, Gordon (1968) *Suspense in the cinema*. New York and London: Barnes.

Henckmann, Wolfhart / Lotter, Konrad (1992) (Hrsg.) *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck (Beck'sche Reihe. 466.).

Hurley, Neil P. (1993) *Soul in Suspense: Hitchcock's Fright and Delight*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press.

Kessler, Frank (1993) Attraktion, Spannung, Filmform. In: *Montage/AV* 2,2, S. 117-126.

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. 89114 (Fischer Cinema.).

Lawson, Marjorie F. (1934) *Spannung in der Erzählung*. Bonn: Röhrscheid (Mnemosyne. 19.).

Löker, Altan (1976) *Film and Suspense*. Istanbul: Matbassi.

Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Mikos, Lothar (1996) The Experience of Suspense Between Fear and Pleasure. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 37-49.

Montes-Huidobro, Matias (1986) From Hitchcock to García Marquez: The Methodology of Suspense. In: *Critical Perspectives on Gabriel García Marquez*. Ed. by Bradley A. Shaw & Nora Vera-Goodwin. Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish American Studies, S. 105-123.

Norden, Martin Frank (1977) *The Art of Anxiety: Principles of Suspense in Representative Narrative Films*. Ph.D. Thesis, Columbia: University of Missouri.

(1980) Toward a Theory of Audience Response to Suspenseful Films. In: *Journal of the University Film Association* 22,12, S. 7177.

Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore/London: John Hopkins University Press.

Stotland, Ezra (1969) Exploratory Investigations of Empathy. In: *Advances in Experimental Social Psychology*. 4. Ed. by L. Berkowitz. New York: Academic Press, S. 271-314.

Tamborini, Ron / Stiff, J. / Heidel, C. (1990) Reacting to Graphic Horror: A Model of Empathy and Emotional Behavior. In: *Communication Research* 17,5, S. 616-640.

Truffaut, François / Scott, Helen (1966) *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Robert Laffont, 256 S. -- Dt. als: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser 1973, 335 S.

Vorderer, Peter (1994) "Spannend ist, wenn's spannend ist". Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 42,3, S. 323-339.

--- (1996) Towards a Psychological Theory of Suspense. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 233-254.

--- / **Wulff, Hans J. / Friedrichsen, Mike**; eds. (1996) *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. (Communication Series.).

Wied, Minet de [d.i. Marie Annette de Wied] (1991) *The Role of Time Structures in the Experience of Film Suspense and Duration. A Study of the Effects of Anticipation Time upon Suspense and Temporal Variations on Duration Experience and Suspense*. Acad. Proefschrift [Diss.] Amsterdam, Dep. of Theatre Studies 1991, xi, 203 S.

--- (1995) The Role of Temporal Expectants in the Production of Film Suspense. In: *Poetics* 23, S. 107-123.

--- / **Zillmann, Dolf** (1996) The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp.255-282.

Wulff, Hans J. (1993) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325-352.

--- (1993a) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2,2, S. 97-100.

--- (1996) Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 1-17.

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

--- (1996) Narrative Tension in Antonioni. In: Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996, pp. 51-70.

Zillmann, Dolf (1980) Anatomy of suspense. In: *The entertainment functions of television*. Ed. by Percy H. Tannenbaum. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum 1980, S. 133-163.

--- (1991a) The logic of suspense and mystery. In: *Responding to the Screen: Reception and Reaction Process*. Ed. by Jennings Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 281-303.

--- (1991b) Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In: *Responding to the Screen: Reception and reaction process*. Ed. by Jennings Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 135-167.

--- / **Bryant, Jennings** (1975) Viewer's Moral Sanction of Retribution in the Appreciation of Dramatic Presentations. In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 11, S. 572-582.

--- / **Hay, T.A. / Bryant, Jennings** (1975) The Effect of Suspense and Its Resolution in the Appreciation of Dramatic Presentation. In: *Journal of Research in Personality* 9, S. 307-323.