

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

5. Integration und Instrumentierung: Analysen zu Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST

5.3 Die Versteigerungssequenz

Der folgende Artikel erschien zuerst als Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 238-256.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-5-3>.

Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz

Das Motiv des 'trapped man'

Ethnomethodologie

Die Versteigerungsszene als Krisenexperiment

Der Auktionator / Die Auktion

Umgang mit der Störung

Der Zuschauer als Laiensoziologe

Die Versteigerungsszene

Die Loyalität Eve Kendalls bleibt auch in der Initialphase der folgenden Versteigerungsszene das dominierende Thema. Nach einer Einstellung, die Thornhill beim Betreten des Auktionshauses zeigt, wird die Szene eröffnet mit einer Großaufnahme auf den Nacken der Frau. Vandamms Hand liebkost die Haut, bevor sich die Hand um den Nacken schließt, eine Bewegung, die unverkennbar einen Besitzanspruch ausdrückt und eine latente Gewaltanwendung einschließt. Die Kamera fährt und schwenkt zurück, bis sie Thornhill am Eingang der Auktionshalle zeigt, und man sieht, daß Vandamm, Kendall und Leonard eine Dreiergruppe bilden, die vom Gros der Besucher abgesetzt ist. Thornhill tritt zu der Gruppe hinzu. Die folgende Dialogsequenz ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

(1) Die Frau ist Anlaß und Gegenstand des Streits; ihre Position im Personengefüge verändert sich im Verlauf der Situation - wenn Vandamm in einer sehr langsamen Bewegung seine Hand von ihrer Schulter löst, ist dieses lesbar als eine Ausdrucksbewegung, in der Mißtrauen und Distanz erkennbar wird.

(2) Zwei Männer, die um eine Frau streiten - ein erster Eindruck, der trügt. Denn es handelt sich gar nicht um eine Drei-, sondern um eine Vierpersonen-Beziehung, und es ist nicht allein der Kampf der Männer um die Frau, um den es geht. Der Wortwechsel zwischen Thornhill und Vandamm ist ikonographisch so realisiert, daß Leonard, der Assistent Vandamms, immer mit im Bild ist. Drei Personen

(Vandamm, Thornhill und der Assistent) sind an der Interaktion (vor allem an den Blickkontakten ablesbar) beteiligt, nicht zwei.

(3) Eve Kendall ist in diesen Aufnahmen ganz und gar vergegenständlicht, dezentriert und passivisiert. Sie ist auch ikonographisch isoliert - nur schräg von oben zu erkennen, an den linken unteren Bildrand gedrängt.

Dialog und Inszenierung kreisen um drei Themen:

(1) Das erste ist die Frage, *ob Kendall loyal ist* und auf wessen Seite sie steht. Die Frage ist für den Zuschauer nicht nur in erotischer Hinsicht zu stellen, sondern auch mit Blick auf ihre Sicherheit in der Nähe und Abhängigkeit Vandamms. Das Mißtrauen, das Vandamm beschleicht (und das in einer Großaufnahme eigens ausgestellt ist), kann möglicherweise eine tödliche Gefahr für die Frau bedeuten. Wie gewaltbereit Vandamm ist, hat der Film ja schon deutlich unter Beweis gestellt. Noch weiß der Zuschauer nicht, daß Kendall eine Undercover-Agentin ist: Aber allein die Tatsache, daß Kendall in große Gefahr gerät, weil es Thornhill gelungen ist, ihr den Treffpunkt zu entlocken, markiert sie als Opfer und mobilisiert die Sympathien des Zuschauers.

(2) Das zweite ist die *Gefahr*, in der Thornhill steht - er bezichtigt Vandamm, Mordabsichten zu haben, und Vandamm bestätigt indirekt. Als sich Leonard aus der Gruppe löst, schnappt die Falle zu, die Gefahr, in der Thornhill schwebt, wird nun ganz zum Zentrum der Inszenierung. Allerdings ist der Gefahrenimpuls, der in dieser Entwicklung steckt, abgemildert durch die Insertaufnahme des Professors, der der CIA-Vorgesetzte Kendalls und der Erfinder der Kaplan-Maske ist (dargestellt von Leo G. Carroll). Zwar hat man ihn schon lange vorher gesehen, wie er Thornhill zum Mord durch die feindlichen Agenten freigegeben hat, aber daß er nun tatsächlich am Ort des Geschehens auftaucht, zeigt, daß sich die Lage verändert hat. Die Anwesenheit des Professors

ist also durchaus als Rückversicherung Thornhills zu lesen.

(3) Das dritte schließlich ist die *Versteigerung*, an der Vandamm und Leonard teilnehmen, als sie für eine kleine Statue mitbieten - Gelegenheit für Thornhill, Kendall ganz und gar zum Objekt zu machen, er bezeichnet sie süffisant als "kleine Statue, die teuer genug gewesen", dabei aber dennoch jeden Dollar wert sei, den sie gekostet habe.

Die drei Ebenen der Inszenierung - das Narrative, die Entwicklung des Personengefüges und schließlich das Situative - werden in den Dialog verschmolzen, die visuelle Umsetzung tut ein übriges, akzentuiert von sich aus die Brüche und Konflikte zwischen den Ebenen.

Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen

Die Koordination von Szene und Gesamttext wird zuallererst durch die narrative Struktur hergestellt. Sie bildet den umgreifenden Rahmen, in dem auch kataphorische Zeigehandlungen oder narrativ wirksame Handlungen und Interaktionen wie Ankündigungen, Prophezeiungen, Versprechungen und Drohungen lokalisiert sind, die die Szenengrenzen häufig überschreiten [34]. Sie bildet zugleich die Folie für "*Hintergrundthemen*", deren narrativer Wert sich häufig erst im Gesamttrahmen der Geschichte erfassen läßt [35].

In *NORTH BY NORTHWEST* wird z.B. ein hintergründiger Diskurs über die *Kontrolle des Geschehens* geführt. Nicht alle Details, die in einer Szene ausgebreitet werden, sind für szenisches Verstehen zentral. Hintergrundthemen sind oft in der situativen Peripherie artikuliert, sie können z.B. mit *cut-aways* dargestellt werden (vom Zentrum wird abgelenkt, Zeit kann verstreichen, ein Themenwechsel kann vorgenommen werden - die Funktionen der *cut-aways* sind vielfältig). Ein Beispiel ist die Insertaufnahme des Professors. Seine Anwesenheit ist für das unmittelbare Verständnis der Sequenz unwichtig, obwohl es den Modus und die Intensität der Gefahr in der ganzen Geschichte modifiziert - denn die Gefahr für Thornhill wird dadurch etwas zurückgenommen, das Geschehen steht unter Beobachtung und ist tendenziell immer unter Kontrolle. Am Ende der Szene wird der Professor denn auch aktiv, veranlaßt eine Begegnung mit Thornhill am Flugplatz, bei der er ihn (und den Zuschauer) über die wahren Hinter-

gründe der Geschichte aufklärt. Es gibt also die ganze Zeit über eine (zweifelhaft-väterliche) Instanz im Hintergrund, die das Geschehen überwacht und die am Ende gar als *deus ex machina* das Paar am Mount Rushmore retten kann.

Unnötig zu sagen, daß der Professor auf viel umfassendere ideologisch-politische Rahmen verweist, die in einer ideologiekritischen Untersuchung ganz in den Vordergrund treten könnten - er markiert als Repräsentant der "inneren Sicherheit" oder der "Binnenkontrolle" der amerikanischen Gesellschaft eine eminent bedeutsame Position in einer Konstellation, die *expressis verbis* dem Kalten Krieg zugeordnet ist. Die Motivation und die handlungsfunktionelle Beschreibung des Professors verdient allerdings eigene Aufmerksamkeit, weil er erst am Ende jene paternalistisch-beschützenden Züge erhält, die man zu generalisieren so bereit ist. Zunächst war er bereit, Thornhill in größte Gefahr zu bringen oder gar zu opfern, um seinen eigenen Undercover-Agenten nicht zu gefährden. Nun zeigt sich der 'Patient' aber überlebensfähig und widerständig und kann möglicherweise den Plan der Gegenspionage gefährden - insofern ist höchste Wachsamkeit geboten, um den unkalkulierbaren Zufallsagenten gegebenenfalls schnell ausschalten zu können. Ob der Professor also als "Schutzfigur" des Helden angelegt und eingeführt ist, darf mit gutem Grund bezweifelt werden, zumal auch Thornhill Zweifel an der Loyalität und Verantwortlichkeit der CIA resp. des Professors haben muß. Insofern ist Leitch durchaus zuzustimmen, der den Augenblick am Ende der Auktionsszene, in dem der Professor sich Thornhill zu erkennen gibt, als "the film's most economical deflation of an authoritarian threat into comic paranoia" bezeichnet, indem "the faceless figure of authority turns out to be just another impatient father" (1991, 213).

Szene und Situation

Noch einmal zur Klärung: Szenen umfassen resp. realisieren gleichzeitig narrative und situative Aspekte. Ein einfaches Beispiel aus der Versteigerungsszene sind die regelmäßig aktualisierten Einstellungen auf die beiden Verfolger-Killer, die Ausgang und Bühne kontrollieren und so dem Helden eine Flucht unmöglich machen. Zum einen stellen die Bilder unter Beweis, daß der Held in der Falle sitzt, weil äußerst gefährliche Verbrecher-Spione sich in seiner unmittelbaren Nähe befinden (insofern

gehören sie in den Funktionskreis der Narration); zum anderen zeigen sie gefährliche Akteure, die nicht handeln können, weil sie in der Öffentlichkeit und unter Beobachtung stehen (und gehören so eher dem Aspekt des Situativen zugerechnet). Die Szene inszeniert die gegebene Lage, indem sie Bilder solcher Elemente ausstellt, die *in doppelter Bindung* stehen, einerseits die narrative Verstrickung, andererseits die situative Kontrolle der Akteure betreffend.

Das Narrative und das Situative, das ich bis hier als Bezugsrahmen der Szene bestimmt hatte, bilden ein *Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis* aus. Je nach Kontext steht mehr das eine oder das andere im Brennpunkt des erzählerischen Interesses. Der "enunziatorische Fokus" kann sich auch verschieben, und gerade dafür ist die Versteigerungsszene ein schönes Beispiel. Sie läßt sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen:

(1) die *Orientierungsphase*, in der der Held zunächst einmal auf seine Auseinandersetzung mit der Frau-Verräterin konzentriert ist; dabei wird das Personen- und Rollengefüge neu formiert (dazu hatte ich oben schon einiges gesagt); diese Transformation ist dann abgeschlossen, wenn der Held schließlich erkennt, wer ihm die Falle gestellt hat, in die er gelaufen ist. Die Geschehnisse dieser Phase gehören primär zum Funktionskreis des Narrativen, die Situation selbst hat dagegen noch kaum einen Eigenwert. Die Konfrontation des Heldenpaares könnte man in eine andere Umgebungssituation verlagern, in ein Café, eine Vernissage oder auch einen öffentlichen Vortrag - und man bräuchte nicht einmal den Dialog nennenswert zu verändern.

(2) In der nun folgenden *Provokationsphase* tritt dagegen das Spezifische der Situation in den Vordergrund: Thornhill faßt einen Plan, der die Flucht aus der Falle vorbereiten und ermöglichen soll, indem er sich ganz auf die institutionellen und personellen Gegebenheiten der Situation einläßt, sie für den "Plan", den er verfolgt, nutzt. Auf diese Phase der Szene werde ich mich im folgenden ganz besonders konzentrieren.

(3) Die *Eskalierungs- bzw. Lösungsphase* am Schluß der Sequenz schließlich bringt das Situative wieder zum Narrativen zurück - allein die Verlagerung des erzählerischen Interesses macht es nötig, den Schluß als eigene Phase auszuweisen, endet doch hier ein - durchaus komödiantischer - Ausflug in eine situative Struktur hinein, die mit der eigentlichen Geschichte des Films so gar nichts zu tun hat [36].

Narration, Szene, Szenario

Im besonderen Fall der Versteigerungsszene, die ja eine hohe innere Dichte hat und sehr schroff gegen den Kontext abgesetzt ist (was auch mit der Institutionalität der Situation begründet werden kann), bietet es sich an, die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die situativen Momente an der Szene zu lenken. Das Bild von der "Dichte" der Situation hat auch damit zu tun, daß die Szene ein *Handlungsszenario* aufbaut, das ganz in den Vordergrund der Inszenierung tritt und nicht allgemeiner Hintergrund der Handlung bleibt wie viele andere Szenarien im Film. Die Tatsache, daß jemand sich in einem Restaurant oder in einem Supermarkt befindet, ist in zahllosen Filmszenen als ein situativer Unterboden genutzt und selbst oft kein Thema der Darstellung. Das ist in der Versteigerungsszene anders, hier tritt das Szenario ganz in den Mittelpunkt des Interesses - weil der Protagonist sich der inneren Regeln der Situation bedient, um ein narratives Problem zu lösen. Die Regelverletzungen, die Thornhill begeht, lassen sich mit einer Terminologie genauer beschreiben, die von der Tatsache absieht, daß wir uns in der fingierten Realität eines Spielfilms befinden. Auch kann das Rezeptionsverhältnis von Zuschauer, dargestellter Situation und handelnden Akteuren sehr viel klarer gefaßt werden, wenn das implizite Wissen über Regeln und Normen, das einer Situation wie einer Kunstauktion innewohnt, offengelegt ist. Und ein metanarratives Wissen ist auch noch im Spiel: Der Zuschauer darf in der Mitte des Films erwarten, daß der Protagonist der Falle entkommt (damit der Film weitergehen kann)!

Das Zusammenspiel der Ebenen, auf denen ein Film einen Inhalt, eine Geschichte artikuliert, wird so greifbar:

(1) Ich nehme die *Narration* als umgreifenden Rahmen, als diejenige Struktur, die den Zusammenhang der Erzählung, die kausale Verbindung zwischen einzelnen Szenen, die Geschlossenheit der Geschichte fundiert (die Handlung wird zuallererst wiedergegeben, wenn in Zusammenfassungen die Essenz der Geschichte eines Films wiedergegeben werden soll).

(2) In engem Zusammenhang mit der narrativen Struktur steht die *Figurenkonstellation* und deren Entwicklung. Sie bildet die zweite textumgreifende Klammer, in der die Dynamik der Geschichte fundiert ist. Figurenkonstellationen sind oft mit den nar-

rativen Funktionsrollen (Prot- und Antagonist, Helfer usw.) korealisiert, folgen darüber hinaus aber einer eigenen Entwicklungsdynamik und stehen unter Umständen sogar im Kontrast zu den Handlungsrollen.

(3) Die Elaboration der narrativen Struktur und der Konstellationen erfolgt meist *szenisch*. Die Szene ist eine Realisierungseinheit der Gesamt-Erzählung, sie dient primär dazu, die Erzählung und die Entwicklung des Figurengefüges zu entfalten, zu manifestieren, konkret und anschaulich zu machen. *Mise-en-Scène ist die Kunst, eine Narration zu situationalisieren*. Sie muß vermitteln zwischen der Aufgabe, sowohl die Geschichte zu erzählen und zugleich das Handeln von Prot- und Antagonisten in sozialen Situationen zu manifestieren. Eine Szene sich außerhalb des Rahmens der Geschichte vorzustellen, ist ebenso seltsam wie davon abzusehen, daß handelnde Menschen in einem sozial-symbolischen Ambiente von Institutionen, Normen, Regeln und anderem stehen.

(4) Ein *Szenario* ist eine typifizierte, oft institutionelle Situation und umfaßt deren Verlaufsschemata, das Rollensystem, die internen normativen Absprachen [37].

Der *Zuschauer* bildet in all dem eine vermittelnde Größe - mit seinem alltäglichen Wissen über die inneren Dimensionen von Handlungswirklichkeiten spielt der Film schließlich immer. So, wie ein Schnappschuß-Photo den Betrachter auf die Szene verweist, in der es entstanden ist, und sogar bei einem Betrachter, der am vorphotographischen Geschehen nicht teilgenommen hat, eine Vorstellung jener Szene induzieren kann, wird auch die filmisch aufgelöste Szene vom Zuschauer zu jener vorfilmischen Einheit integriert, in der man sich orientieren kann und die man als sinntragende Einheit bzw. als Rahmen des Handelns verstehen kann. Die Rezeption von Filmen, in denen Szenen auf Situationen verweisen, transformiert Szenisches in Situatives. Die Verstehenstätigkeit versucht, das zu greifen und im Griff zu behalten, das dazu beiträgt, die Situation als umgreifende und sinngebende Einheit des Handelns der abgebildeten Personen zu konstituieren (ähnlich De Landa 1984, 111f). Die *"Semantik einer Szene"* basiert also darauf, ein Gefüge von Bezügen sowohl in den übergeordneten narrativen und thematischen Kontext hinein wie auch auf ein Modell situativer Beziehungen und Prozesse aufzubauen.

Die Szene ist also eine Komposition, die mit einem *doppelten Kontext* verbunden ist. Der "äußere" Kontext ist die umgreifende Geschichte, das besondere Gefüge von Themen, die dazugehörige expositionelle Strategie und das Genre, dem der Film zugehört. Der "innere" Kontext dagegen ist der situative Ablauf, der einer eigenen Logik folgt und den Prinzipien abgelauscht ist, die auch alltäglichen Situationen zugrundeliegen. Es wäre aber fatal, daraus zu schließen, daß die Soziologie die einzigen Beschreibungsinstrumentarien liefern könnte - innerer und äußerer Kontext sind eng miteinander verbunden, und es gibt massive Abhängigkeiten zwischen beiden. Insbesondere die möglichen Handlungswelten der Genres greifen sehr intensiv in die Möglichkeiten des Situativen ein - Rollenmodelle und Ehrvorstellungen, Kodices von Pflicht, historische Klassen- und Kastenzugehörigkeiten usw. "Szenen-Semantik" ist kein Sujet der Soziologie, heißt das, wenngleich die soziologische Situations-Analyse eine wichtige Zulieferfunktion für den Filmwissenschaftler hat [38].

Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz

Das Motiv des 'trapped man'

So sehr die Inszenierung der Beziehungen zwischen Eve Kendall und den beiden Männern am Beginn der Versteigerungsszene eigenen Wert besitzt, bleibt doch eine Irritation bestehen, die aus der Entwicklung der Erzählung entstehen muß, zumal Thornhills Handlungsmotive recht unklar zu sein scheinen (er wird schließlich auch noch von der Polizei gesucht): Eine Auktion ist eine öffentliche Veranstaltung - und nichts kann einen Flüchtigen mehr gefährden als aufzufallen. Es gilt also eigentlich die Devise, sich zu verbergen, zu tarnen, in der Masse zu verschwinden. In vielen Flucht-Episoden dient gerade die Anonymität der Menge dazu, dem Flüchtigen ein Versteck zu gewähren. Thornhill aber ist - wissend, was geschieht - in die Falle geraten, die Spione haben ihn eingekreist. Daß er sich in den Vordergrund spielt, sich sozial höchst auffällig verhält, zerstört natürlich sein "soziales Versteck" (einer in der Masse zu sein) und exponiert ihn als einzelnen. Damit gefährdet er sich, weil er die Polizei, den zweiten Verfolger, auf den Plan ruft.

Die Strategie, der Tornhill folgt, überrascht, weil sie fast paradox angelegt ist: Einer, der in höchster Ge-

fahr schwebt, entdeckt zu werden, macht sich in höchstem Maße auffällig und kann gerade dadurch der Gefahr entkommen. Für einen Erzähler wie Hitchcock, der immer wieder verschmitzt augenzwinkernd auf die Raffinesse und Ausgekochtheit seines eigenen Erzählens hingewiesen hat, ist eine solche Szene natürlich ein wunderbares Material - hier kann dem Zuschauer sowohl Spannung wie Vergnügen bereitet werden. Spannung, weil der Held in höchster Gefahr schwebt und Rettung fast unmöglich zu sein scheint. Vergnügen, weil die Art und Weise, wie er sich der Gefahr entledigt, seine Wachheit und Intelligenz, seine Improvisationsfähigkeit und seinen Realitätssinn unter Beweis stellt. Vergnügen außerdem, weil der Held die Regeln bürgerlichen Lebens und seiner rituellen Ordnungen untergraben und ironisieren muß, will er entkommen. Der Held ist auch ein *agent provocateur*, seine Aktion ein Happening, das ein ganz eigenes ästhetisches und durchaus auch politisches Vergnügen bereitet.

Hitchcock hat das Motiv des *trapped man* mehrfach verwendet. Ein berühmtes Beispiel ist die Szene aus *THE THIRTY-NINE STEPS*, in der der verfolgte Richard Hannay für einen Politiker gehalten wird, der in einer Wahlveranstaltung sprechen soll; als er bemerkt, daß seine Verfolger im Saal sind, hält Hannay eine flammende Rede, die begeisterten Zuhörer als Abschirmung gegen die Mörder benutzend, die ihn inzwischen gefunden haben. Ein anderes Beispiel stammt aus *TORN CURTAIN* (1966): Hier ist der von Paul Newman gespielte Professor Armstrong von seinen Verfolgern in ein Theater getrieben worden, in dem der 'Feuervogel' aufgeführt wird; er löst eine fiktive Feuerpanik aus, die seine Flucht ermöglicht (ein Trick, den die ermordete Spionin am Beginn von *THE THIRTY-NINE STEPS* schon angewendet hat - sie entkommt dem Variété-Theater, in dem der Film beginnt, indem sie mit einem Schuß eine Panik auslöst; im Gedrängel spricht sie Hannay an). Das Motiv findet sich nicht allein bei Hitchcock, sondern ist mehrfach in Verbindung mit Gentleman-Helden, die unter falschen Verdacht geraten und darum auf der Flucht sind, benutzt worden. Zwei Beispiele: In Mark Robsons Film *THE PRIZE* (1963) zieht der Protagonist auf einer Nudisten-Versammlung die Aufmerksamkeit auf sich, so daß er - geschützt durch die Ordner, die man zu Hilfe gerufen hat - seinen Verfolgern enttrinnen kann. In der Walt-Disney-Produktion *CONDORMAN* (1980) flieht das Protagonistenpaar vor den russischen Agenten in eine Kirche, in der gerade eine Trauungszeremonie vollzogen wird;

die Frau erhebt Einspruch gegen die Heirat, der Bräutigam sei schon mit ihr verheiratet - und es gelingt, die Agenten in eine Schlägerei mit den Hochzeitsgästen zu verwickeln, die es wiederum den Helden ermöglicht, ihre Flucht fortzusetzen.

Will man durchdringen, was geschieht, scheint es nötig zu sein, auf die Tatsache zurückzugehen, daß die Kunstauktion ebenso ein soziales Ereignis, eine *soziale Situation* ist wie eine Wahlversammlung, ein Nudistenkongreß und anderes, deren innere Regularien stofflich definiert sind. Mit Hilfe von Aussagen der Ethnomethodologie, einer soziologischen Theorie, die in den 60er Jahren in den USA entwickelt worden ist, will ich zunächst Aspekte der Strategie Thornhills und später dann der Zuschauerrezeption näher beleuchten. Die Darstellung folgt der Vorstellung einer *situationalen Analyse* (vgl. Wulff 1994a, 97, passim), nach der filmische Szenen Strukturen von Handlungs- und Interaktionssequenzen adaptieren und zum eigenen Formenbau nutzen. Szenische Strukturen sind nicht identisch mit situativen Strukturen. Immerhin ist die Szene Segment einer diskursiven Einheit, sie ist Element einer Enunziation, ist *repräsentierte Situation* - und daß sie "ausgesagt" ist, daß sie "gezeigt" wird, daß sie eine Erzählung voranbringen soll: Das läßt sich an vielen Indizien festmachen. Situationale Analyse muß also mit beidem rechnen - daß sie in der Szene Situatives aufsucht und feststellt und zugleich die Situation als eine ausgestellte, als ein funktionales Element des umgreifenden Textes begreift.

Ethnomethodologie

Die Ausentwicklung von Analysemethoden, die den besonderen situativen Qualitäten filmischer Szenen angepaßt ist, ist keine Aufgabe der Filmwissenschaft allein. Vielmehr scheint es angeraten zu sein, zu diesem Zweck über Fachgrenzen hinauszugehen und die Methoden von Nachbarwissenschaften für die Analyse des Films zu adaptieren. Die *Ethnomethodologie*, auf die ich mich hier stützen werde, gehört in die (phänomenologische) Soziologie. Sie scheint besonders gut dazu geeignet zu sein, die Szene als intentionales Handlungsfeld der Figuren zu modellieren, weil sie ein handlungsorientierter Ansatz der Mikrosoziologie ist, der die Sinnproduktion und das Alltagswissen der Interaktionspartner erforschen will [39]. Der Ansatz geht auf Arbeiten Harold Gar-

finkels, Harvey Sacks' und Aaron Cicourels zurück und wird als "Ethno-Methodologie" bezeichnet, weil

- (1) die *Methoden* des Aufbaus von Alltagshandeln und Alltagswissen der Menschen
- (2) mit der gleichen *Distanz* betrachtet werden wie die einer fremden Kultur.

Der Ausgangspunkt der Beschreibung (und des Verstehens) ist das Handeln der Akteure. Ihm liegt in der ethnomethodologischen Auffassung ein Regelgerüst zugrunde, das verankert ist in kollektivem Wissen über die Konventionalisierung von Handlungen. Handelt jemand in einer Situation, greift er auf dieses Wissen zurück, indem er ein Gefüge von Regeln aktiviert, das es ihm gestattet, im Rahmen einer *Situationsdefinition* zu agieren, in der auch die Tatsache, daß es andere in der Situation gibt, die mit wiederum eigenen Definitionen arbeiten, berücksichtigt ist [40]. Handeln ist darum nicht reflexhaft, sondern flexibel: Weil sich die Akteure in die Situation und die Situationsdefinition der Interaktionspartner hineinversetzen müssen. Die Methoden, die einer benutzt, der eine Situation definiert, eröffnen erst den Zugang zu Normen des Handelns, Regelgerüsten und dergleichen mehr über den individuellen Geltungsbereich hinaus. In zweierlei Hinsicht ist diese Vorüberlegung wichtig (und auch für eine Überlegung zu den rezeptiven Prozessen, die eine situativ-szenische Sequenz wie die Versteigerungsszene auslöst, und ihrer stofflichen Verankerung höchst bedeutsam):

- (1) Indem Handlungen vollzogen werden, zeigen sie in ihrer Darstellung die Möglichkeit von sozialer Ordnung und gewinnen darin die wichtige Eigenschaft, soziale Stabilität anzuzeigen zu können. Zugleich umfassen sie eine beständige latente Störanfälligkeit, aus der Hitchcock in der Inszenierung der Versteigerung Kapital geschlagen hat. Verhaltensregeln werden im Vollzug der Darstellung generiert, mit dem Kontext vermittelt und stabilisiert (im Hinblick auf das Handlungsziel, aber auch auf die Akzeptabilität eines Verhaltens für die anderen). Die Ethnomethodologie legt daher Gewicht auf das *Wie* der Durchführung von Handlungen, weil sich darin die Rückbindung an Sinnhaftigkeit selbst findet. "Die Frage nach den Ursachen des Handelns wird nicht nur ignoriert, sondern gleichsam aufgelöst" (Weingarten/Sack 1976, 13).

- (2) Ethnomethodologischer Beschreibung geht es um die "grammatische" Struktur der Handlungen. Der einzelne wird dabei nicht als determiniert angesehen, sondern als aktives, zielorientiertes Wesen,

dessen Befindlichkeit und Intentionalität in das Darstellungs- bzw. Handlungsfeld hineinwirkt. Am gegebenen Beispiel: Thornhill jongliert in der Versteigerungssituation flexibel mit den situativen Erwartungen und Rollenzuschreibungen durch die anwesenden "Anderen" und kann seine soziale Position aktiv gestalten. Thornhill ist lebendiges Beispiel gegen eine allzu starre Formulierung des Handelns durch die Rollentheorie: Rollen werden nicht zugeschrieben und eingenommen, sondern die Rollenerwartungen der anderen werden aktiv interpretiert, mit eigenem Wollen abgeglichen und schließlich in manifestes Verhalten umgesetzt [41].

Die Versteigerungsszene als Krisenexperiment

Wie jedoch lassen sich Alltagshandlungen untersuchen, die ja weitestgehend automatisch und ohne sprachlich-rationale Thematisierung vollzogen werden? Es liegt nahe, ihre "relative Stabilität" zu stören. Eine Regel wird dann greifbar, wenn sie verletzt ist (ähnlich Mehan/Wood 1976, 50), möchte man Wittgensteins Diktum, daß man einer Regel blind folge und sie nicht nenne, paraphrasieren. Besonders Garfinkel hat eine Methode entwickelt, selbstverständliche Orientierungen und Regeln im Alltag aufzudecken, die sehr nahe an das angrenzt, was sich in der Versteigerungsszene beobachten läßt: Das Prinzip der *Krisenexperimente* [42] basiert auf der Frustrierung und Irritierung eingespielter Verhaltens- und Norm-Erwartungen. Eine Störung der Interaktion kann das zugrundeliegende Regelgerüst offenlegen, weil so die Erwartungshaltung der Interakteure und das homogene Bild der Situation gebrochen werden.

Eine Zwischenbemerkung ist nötig, weil ich das Regelkonzept in zweifachem Sinn verwende: Regeln werden verstanden sowohl als Regeln des Verhaltens (Werte und Normen) als auch als Organisationsregeln der sozialen und institutionalisierten Situation "Kunstauktion". Die Regeln der Versteigerungssituation werden so zweifach stabilisiert. Einmal finden sich im Erfahrungswissen der Teilnehmer (und auch der Zuschauer) Schemata der Organisation ungestörter Versteigerungen und Pläne von deren gewöhnlichem Verlauf; und zum anderen werden Regeln der Versteigerung in den Handlungen und Verhaltensweisen der anwesenden Personen selbst dargestellt, aufrechterhalten und generiert. Je nach sozialer Position der Situationsteilnehmer hat deren Verhalten einen Einfluß auf Handlungsabläufe. Interaktions-

teilnehmer besitzen je nach definierter Position unterschiedliche Regelkompetenz.

Thornhill führt ein Störexperiment durch, hatte ich gesagt und damit die These genannt, der ich die Argumente zu liefern versuche. Der Held verfolgt eine Strategie, die zu Komplikationen der Situation und zu Effekten führt, die denen ähneln, die man mit einem ethnomethodologischen Krisenexperiment produzieren kann. Ich will gleich im einzelnen zeigen, mit welchen "Zügen" Thornhill in die innere Ordnung der Versteigerung eingreift. Dabei sollte aber im Blick behalten werden, daß die Krise, die er anzettelt, Mittel zu einem anderen Zweck ist. Die Aufgabe, die der Protagonist zu bewältigen hat, ist diffizil und nach mehreren Seiten hin problematisch, bedarf also um so genauerer Durchführungskontrolle: Es geht darum, nicht so massiv zu stören, daß die Saalordner ihn aus dem Haus werfen - denn dann würde Thornhill in die Hände der Spione geraten, die ihn mit dem Tode bedrohen. Es geht darum, Zeit zu gewinnen, damit die Polizei geholt werden kann - also muß die Störung so massiv sein, daß sie geahndet werden kann. Thornhill hebt darauf ab, die einen Verfolger gegen die anderen auszuspielen, was einer Begründung bedarf und das Ergebnis einer "Zieloptimierung" ist: Zwar wird er (als Mörder!) auch von der Polizei gesucht, doch darf er ebenso sicher sein, daß sein Leben nicht in Gefahr ist, wenn er in deren Gewahrsam geraten sollte, wie auch, daß sie ihn gegen die Spione abschirmen wird.

Strategien betten einander ein und bilden Ketten und Gefüge. Ist die Optimierung des Gesamtziels der Rahmen, in dem der Held sich bewegt, stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln das Rahmenziel erreicht werden kann. Thornhill wählt eine konkrete, auf die Gegebenheiten der Situation abgestimmte Handlungsstrategie, die man als "Sticheln" bezeichnen könnte: Eine Folge von partikularen, nicht unbedingt schwerwiegenden Störungen, die oft an der Grenze zur komischen Unterwanderung der Situation sind. Dabei wechseln sich Störungen Thornhills und Sanktionen der anderen Beteiligten ab: Es entsteht eine alternierte Sequenz von Handlungen und Gegenhandlungen, in der die Geltung der kollektiven Definition des Geschehens als "Versteigerung" zur Disposition gestellt ist.

Der Auktionator / Die Auktion

Das erste Angriffsziel der Störaktionen Thornhills ist der Auktionator, der die Position des "Regisseurs" der Kunstauktion innehat und eine institutionalisierte Rolle mit festen Erwartungen, Tätigkeiten und der höchsten Regelkompetenz einnimmt.

(1) Er ist zum einen die Mediatorfigur im Auktionsspiel, offeriert die Waren, organisiert das Bieten, erteilt schließlich den Zuschlag. Diese Teilrolle gemahnt an die des Schiedsrichters im Sport, der das Spielgeschehen organisiert und kontrolliert und dem die Macht zukommt, spielinterne Sanktionen zu verhängen.

(2) Er ist zum anderen der "Hausherr", alle Bieter der Auktion sind dagegen "Gäste". Auch in dieser Rolle ist er eine mit Macht ausgestattete Figur, die einen Störer mit gravierenden Sanktionen belegen könnte.

(3) Der Auktionator, dem Thornhill sich gegenüber sieht, ist nun ein seriöser, zurückhaltender, äußerst höflicher, fast serviler Mann. Er ist geradezu geschaffen für die tückischen Angriffe Thornhills, weil er überhaupt keine Rollenflexibilität zu besitzen scheint. Das hängt eng damit zusammen, daß er offenbar mit einem inneren Widerspruch der Situation kaum umzugehen weiß, der in der ideologischen Verfaßtheit des Szenarios verankert ist - in den Höflichkeitsregistern, die hier gelten, kehrt sich die situative Machtverteilung nämlich um: Die fast servile Ehrerbietung, die den Bietern entgegengebracht wird, ist eine Achtungsbezeugung vor der Macht des Kapitals, das sie repräsentieren, aber auch vor der Tatsache, daß das Kapital hier zum Besitz und zur Pflege des Schönen eingesetzt ist.

Die Konfrontation Thornhills zielt notwendigerweise auch auf solche, der Situation selbst impliziten Beziehungs- und Abhängigkeitsverhältnisse der Beteiligten. Und sie zielt auf motivationale Bezüge, die die Teilnahme an Versteigerungen als eigene kulturelle Praxis konstituiert, in der Ästhetisches, Besitz und narzißtische Objektbeziehungen gleichzeitig ausgestellt sind und in der allein durch die Teilnahme an Ritual und Kodex eine *in-group* entsteht.

Die Rolle des Auktionators kann man nur aufschlüsseln, wenn man den *Bedeutungen des Auktionsrituals* auf die Spur kommt: Die Auktion von Kunstgegenständen bietet kapitalistisch orientiertem Bürgertum eine willkommene Gelegenheit, sowohl einen erlesenen Geschmack als auch den Vorgang

der Preisabstimmung selbst zu zelebrieren. Hier ist ein Exkurs vonnöten: Das Besitzen von Kunstgegenständen ist Teil einer ökonomistisch begründeten Selbstdarstellungsstrategie der Bourgeoisie und manifestiert sich historisch in der Herausbildung des Kunsthandels (vgl. dazu immer noch Behrmann 1960). Verwiesen sei auf Bourdieus Überlegung, daß eine Klasse sich auch definiere durch ihr *Wahrge-nommensein*, durch Selbstwahrnehmung wie durch die der anderen Klassen (1982, 754f), sowie seine allgemeinere Überlegung, daß Klassenzugehörigkeiten sich im Besitz besonderer Objekte oder Objekt-klassen ausdrücke. Kunstgegenstände eignen sich ganz besonders für eine sowohl an individueller wie an klassenorientierter Darstellung interessierte Eitelkeit - handelt es sich doch oft um Unikate, um aurasisierte Einzelobjekte, um ein ganz eigenständiges ästhetisch-soziales Bewertungssystem etc. Auf einer Kunstauktion wie der in NORTH BY NORTHWEST werden nicht Gegenstände des alltäglichen Lebens verkauft, sondern Kunstobjekte für den Kenner. Hier wird ein ästhetisches Schema des "Niveaumilieus" gefeiert. Der perfekte Ablauf und die vornehme Konventiona-lität sind Inhalt des Rituals selbst - der Tauschakt bildet nur die Grundlage für den Vollzug der Aukti-on, die ein Wertgegenstand in sich ist, eine Bühne des bürgerlichen Lebens.

Für das *Mise-en-Scène* ist das Wissen um die impli-ziten Bedeutungen einer derartigen Szene äußerst wichtig: Zelebriert wird durch die Anleitung des Auktionators, dessen vollkommene Höflichkeit int-rinsisch wirkt. Der Zuschlag wird mit Namensnen-nung erteilt, denn der Auktionator kennt die Besu-cher, sie sind eine überschaubare und homogene Gruppe. Verdeutlicht wird das distinguierte Ambie-nte durch den perfekten Aufbau der Situation. Die Be-sucher verfolgen die Auktion mit Hilfe eines Katalog-es, die Kunstobjekte werden von livrierten, farbi-gen (!) Dienern auf die Bühne vor dem Publikum ge-tragen, vorne links befindet sich ein Schreiber, der die Gebote notiert - und selbst die Telefonistin wählt mit dem Bleistift, um die Fingernägel nicht abzubre-chen, als sie die Polizei ruft.

Umgang mit der Störung

Spielt man ein Spiel, vollzieht man ein Ritual, ganz global: folgt man einer Regel, besteht immer die Ge-fahr der Regelverletzung, der Regelübertretung. Sie wird - vor allem dann, wenn eine Schiedsrichterrolle

definiert ist - mit einer Mahnung, einer (spielinter-nen) Strafe oder einem Spielverweis geahndet und gilt dann als erledigt. Regelverletzungen können auch scherzhaft vollzogen werden, mit einem Au-genzwinkern, und werden dann oft ebenso scherz-haft "geahndet" (so entsteht ein "Spiel im Spiel", eine Interaktion, die in den Rahmen des Spiels selbst wieder eingebettet ist). Thornhills Aktivitäten könnte man als - groben - Scherz ansehen. Allerdings gibt er keinerlei Signale, daß er nicht ernst meine, was er tut, gibt vielmehr seinen offensichtlichen Verstößen und seinen Angriffen die Form ernsthafter Richtig-keit. Er macht es so unmöglich, sein Handeln ein-fach als Scherz zu markieren und es so aus der "ei-gentlichen Auktion" auszuklammern: Er zwingt den Auktionator zur Reaktion, weil der Rahmenbruch nicht "eingeklammert" und dadurch entschärft wer-den kann, sondern weil er offensichtlich eine ab-sichtliche und ernstgemeinte Störung ist.

In der Strategie Thornhills ist einkalkuliert, daß das Geschehen ein öffentliches Geschehen ist und sich vor Publikum zuträgt. Wäre Thornhill allein mit dem Auktionator, könnte dieser den Angreifer als "ver-rückt" etikettieren und die Spieldefinition der Aukti-on aufkündigen. Dann wäre die Destruktion gelun-gen, das Spiel außer Kraft gesetzt, die vom Spiel ab-hängigen Rollen ausgesetzt. Jede weitere Attacke würde ins Leere gehen. So aber ist die Situation nicht aufzukündigen, dafür ist der institutionelle Rahmen zu dominierend und zu stark. Würde der Auktionator sein Amt niederlegen und die Auktion aussetzen, würde er sein Gesicht verlieren (abgese-hen davon, daß er als Angestellter sogar dazu ver-pflichtet ist, die Auktion durchzuführen).

Die Rolle des (Saal-)Publikums ist verzwickelt: Zum einen ist es in einer der beiden fundamentalen insti-tutionellen Rollen von Anbieter und Käufer defi-niert. Aber eine Auktion ist nicht nur funktional vom Tausch her definiert, sondern auch ein spektakuläres Ereignis und schließlich ein Spiel, das Interaktionen zwischen Mitgliedern des Publikums umfaßt. Die homogene Gruppe des "Publikums" muß differen-ziert werden, weil es eine Menge von einzelnen ist, die von Fall zu Fall in ganz verschiedenen Teilrollen auftreten können. So kann jemand mit einem ande-ren im Publikum bei der Ersteigerung eines Objekts in eine intensive Interaktion eintreten (was sich meist im Hochschaukeln der Preise manifestiert), während alle anderen zu Zuschauern dieses öffentli-chen Bietensduells werden. Die Bieter können in der

nächsten Phase der Auktion wieder in ganz anderen Rollen auftreten. Es sei später auf das Publikum zurückgekommen, hier sei nur soviel festgehalten, daß es auf Thornhills Aktionen zunächst ablehnend reagiert.

Dann aber hat Thornhill es (teilweise?) auf seine Seite gezogen - die Angelegenheit wird ins Komische gewendet und damit für die Situation und das ihr innewohnende autoritäre Prinzip eigentlich erst richtig brisant: Thornhill zieht den Auktionator samt Institution ins Lächerliche und bestreitet so seine Situationsmacht. Am Anfang war er nur ein Provokateur, ein Störer, den der Auktionator auch durch Saalordner hätte des Raums verweisen können. Nun aber spielt Thornhill eine Rolle, die zumindest von Teilen des Publikums gedeckt ist - und der Auktionator würde sich gegen das Publikum verhalten, würde er ihn zu ignorieren versuchen oder ihm mit manifester Gewalt zu Leibe rücken (was ihm im Rahmen des Hausrechts durchaus möglich wäre) [43]. Er steckt also in einem Dilemma: Übt er die ihm zustehende institutionelle Macht aus, verhält er sich gegen diejenigen, die die ideologische (und ökonomische) Macht besitzen.

Thornhill etabliert sich sehr schnell als Störer. Bereits in #11 sucht er sich relativ weit vorn in der 5. Reihe einen Platz, indem er die Sitzenden in die Reihe drängt. Mit dem ersten (Fehl-)Gebot Thornhills ist dann seine Tarnung als harmloser Besucher gefallen: Seine Demontage der Situation beginnt Thornhill in #17 bei der Versteigerung eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert. Effektiv greift er an der empfindlichsten Stelle der Versteigerungs-dramaturgie des Auktionators ein: Gewöhnlich beginnt der Auktionator, indem er ein Objekt vorstellt und anpreist. Es wird gleichzeitig auf der Bühne von seinen Assistenten präsentiert. Dann fordert er ein erstes Gebot oder nennt einen Mindestpreis. Jedes gegebene Gebot wird abgelöst durch ein höheres. Der Auktionator wiederholt für alle hörbar jedes Gebot und fragt nach einem höheren. Er verwendet dafür eingeschlifene Floskeln, aus denen sich Bestätigung oder Forderung nach einer Erhöhung herauslesen lassen. Wenn sich aus dem Zögern der Bieter ergibt, daß kein höheres Gebot erfolgen wird, dann erhöht der Auktionator noch einmal kurz die Spannung, indem er ein letztes Mal fragt. Mit dem dann erfolgten Zuschlag ist die Versteigerung des Objektes abgeschlossen und der Ablauf wiederholt sich. Den Ab-

lauf dieser "Sägezahn-dramaturgie" stört Thornhill genau auf dem Höhepunkt:

Der Auktionator: Letzte Chance!

Thornhill: Fünfzehnhundert!

Der Auktionator (mit freundlichem Kopfnicken):

Aber man hat schon 2250 geboten!

Thornhill: Ich sage trotzdem 1500!

Diesen ersten Verstoß Thornhills, die aufsteigende Sequenz der Preise zu durchbrechen und zu unterbieten, könnte vom Auktionator entweder als Unverständnis oder Unaufmerksamkeit des Besuchers gewertet werden. Höflich vermutet der Auktionator darum einfach Unaufmerksamkeit, weist auf den Stand hin und entschuldigt den kleinen Fehler. Als Thornhill jedoch auf seinem Fehlgebot insistiert, ist die Besuchermenge entrüstet und der Auktionator straft ihn durch Nichtbeachtung: "Darf ich bitten fortzufahren!" Der zweite Versuch Thornhills, mit derselben Technik noch weiter zu unterbieten, mißlingt. Also bezweifelt er den Wert des Objekts - das zweite Störmanöver beginnt:

Thornhill: 2250 für den alten Schinken?!

Abgesehen davon, daß allein die Wortwahl einen Verstoß bedeutet (man bezeichnet Objekte narzißtischer Zuwendung nicht als "alte Schinken"!), wird hier von Thornhill die Institution "Versteigerung" als solche angegriffen. Der Wert soll ja gerade ausgehandelt werden, kann also nicht objektiv sein und muß sich immer den Vorwurf der Unangemessenheit gefallen lassen. Man spricht jedoch nicht über diese strukturelle Preisunsicherheit. Der Angriff provoziert auch das Publikum - #27 zeigt, wie die stehenden Besucher bedrohlich (?) nähertreten. Der Raum verdichtet sich, die Atmosphäre scheint explosiv zu werden.

Als nächstes wird wieder ein Gemälde versteigert. Gerade hat der Auktionator das neue Objekt vorgestellt, als Thornhill bereits ansetzt:

Thornhill: Woher wollen sie wissen, daß es keine Fälschung ist? Das sieht mir ganz danach aus!

Er greift hier die Seriösität des renommierten Auktionshauses an und weiß um die Heimtücke seines unhaltbaren Vorwurfs - immerhin geht es um die für den Kunsthandel so fundamentale Kategorie der "Originalität". Die Unterstellung wird verstanden

und ist Anlaß für eine Maßregelung aus dem Publikum - Thornhill wird von einer älteren Dame angegriffen, die ihm mit gleicher Münze zurückzahlt:

Dame im Publikum: Eins dürfte uns allen wohl klar sein, Sie sind keine Fälschung, Sie sind ein ganz echter Idiot!

Nur leise kann Thornhill sich bedanken (so daß für den Zuschauer der eigentliche Zweck des auffälligen Verhaltens noch einmal in Erinnerung gerufen wird). Auch der Auktionator verweist ihn an die Regeln der Auktion. Schließlich lenkt Thornhill ein. Beide Reaktionen, die der couragierten Frau und die des Auktionators, sind zu verstehen als versuchte Sanktionen, die Situation (Situationsdefinition, Rollengefüge, situative Machtverhältnisse) aufrechtzuhalten und sich gegen den Störer zu wehren. Jedoch schon wenig später setzt Thornhill erneut ein. Der Auktionator bekommt ein Gebot von 1100 Dollar und fragt:

Auktionator: Wer sagt 13?

Die Antwort Thornhills - "13 Dollar!" - ist ein Wortwitz und im Kontext der Versteigerungssprache ein (hier allerdings absichtlich begangener) Fehler des indexikalischen Bezugs auf das Versteigerungsschema. Elliptisierungen wörtlich zu nehmen, ist nun allerdings eine so elementare Technik des Wortwitzes, daß es Thornhill gelingt, dafür die Menge auf seine Seite zu ziehen. Die Situation mutiert für die Besucher zu einer karnevalistisch anmutenden Performance.

Der Übergang der Situation von einer "Auktion" in eine Charakteristik als "Travestie einer Auktion" ist im Sinne der Strategie Thornhills höchst effektiv: Denn nun greift er die institutionellen Machtkonstellationen der Situation von innen her an, löst sie praktisch auf. Eine solche Attacke ist höchst bedeutsam - verliert die Situation die Atmosphäre von Vornehmheit und Ernsthaftigkeit, entgleitet sie dem Auktionator, gerät sie außer Kontrolle. Folgerichtig wird die Polizei gerufen (wie der Zuschauer aus dem Kontext erschließen kann). Der nächste Regelverstoß Thornhills, nicht der vorgeschlagenen Reihe von Geboten des Auktionators zu folgen, sondern sie unangemessen weit zu überbieten, setzt die dramaturgisch-situative Autorität des Auktionators noch mehr außer Kraft. Jeden Versuch einer Beschwichtigung, jedes Angebot, die Situation aufrechtzuerhalten, beant-

wortet Thornhill mit einem weiteren Regelverstoß, einer weiteren Erhöhung seines Gebots. Schließlich:

Thornhill: 2500. Ist doch egal, von wem sie das Geld bekommen!

Am Ende unterstellt er also der Auktion das Motiv der Habgier, verletzt die Regel, nach der Objekte auf einer Auktion als Objekte einer narzißtischen Zuwendung des Käufers geachtet werden, und verstößt protzig gegen das Gebot vornehmer Zurückhaltung. Das ist interessant, weil Thornhill auf mehreren verschiedenen Ebenen "stört":

(1) einerseits in einem eher "technischem" Sinne (z.B. Nichtbeachten der Reihenfolge des Bietens und solcher syntaktischer Regeln, daß das folgende Gebot höher ausfallen müsse als das vorhergehende), (2) andererseits zielt er auf Konstitutionsbedingungen der Situation überhaupt, auf Werte und Normen, die auf einer Metaebene ein Regelgerüst des Verhaltens der Situationsteilnehmer bilden.

Wie schon gesagt: Als es Thornhill gelingt, einen Pakt mit dem Publikum zu schließen, das die karnevalesken Züge seines Handelns wahrzunehmen beginnt, neigt sich der "Machtkampf" zwischen Protagonist und Auktionator zugunsten des ersteren. Das ist interessant, weil die Aktionen Thornhills auch die Charakteristik einer zutiefst *ästhetischen* Aktivität tragen, in manchem verwandt der Strategie der Aktionskunst und des *happenings* als einer Ästhetisierung solcher Objekte und Situationen, die eigentlich nicht ästhetisch konstituiert sind. Die Störung deckt Machtstrukturen auf, macht sie greifbar, angreifbar und zugleich lächerlich. "Karnevalisierung" hat Michail Bachtin diese Technik genannt.

Die Versteigerungs-Szene ist unter sehr unterschiedlichen Aspekten lesbar: Sie ist eine *trapped man*-Szene und zeigt einen Mann, der eine zunächst paradox anmutende Strategie wählt, um einer Falle zu entrinnen. Sie ist eine Inszenierung eines in Gang gesetzten Krisenexperiments, in dem eine institutionelle Situation einer Stör-Strategie ausgesetzt wird, an deren Ende der Störer handfest sanktioniert wird. Und sie ist zum dritten schließlich eine komische Travestierung eines institutionellen Formats, dessen Demontage lustvoll verfolgt werden kann. Aus allen drei Aspektivierungen, die das Material trägt, resultieren unterschiedliche Rezeptionshaltungen und -effekte, die einander überlagern und ergänzen. Die Lächerlichkeit, der die Akteure ausgesetzt werden, ist

aber natürlich von Sympathie getragen, zeigt sich das Bürgertum doch offensichtlich dazu in der Lage, einer komischen Modulation einer Auktion zu folgen, Komik zu erkennen und nicht allein als Störung zu identifizieren.

Der Zuschauer als Laiensoziologe

Im weiteren Verlauf eskaliert die Auktionssituation ganz im Sinne der strategischen Überlegungen Thornhills, so daß am Ende das Situative wieder in den Hintergrund, das Narrative in den Vordergrund treten kann: Der Auktionator läßt sich nicht auf das überhöhte Gebot Thornhills ein und erteilt den Zuschlag bei 1200 Dollar, obwohl Thornhill bereits 3000 Dollar bietet. Daraufhin wirft Thornhill der Auktion Schiebung vor. Der Schreiber kommt auf ihn zu und will ihn höflich, aber sehr bestimmt aus dem Raum weisen. Mit einem Blick nach hinten vergewissert sich Thornhill, daß die Polizei gerade den Saal betritt, und versetzt dem Mann einen Kinnhaken. Er handelt so drastisch, damit ihn die Polizei auch wirklich abführt und nicht nur verwarnt. Wiederum stützt er sich auf eine verdeckte Handlungsregel des Versteigerungsszenarios: Grundsätzlich ist Körperlichkeit - und vor allem tätliche Auseinandersetzung - im distinguierten Kunstmilieu verpönt. Der Modus des interpersonellen Verkehrs selbst wird außer Kraft gesetzt, wenn einer zum Mittel der Schlägerei greift. Die Menge ist angesichts der neuen Attacke auf den situativen Rahmen entsetzt, ein Tumult entsteht. Die Polizei löst die am Boden Kämpfenden und führt Thornhill ab [44].

Neben der strategischen Funktion, die die Eskalation im Zusammenhang mit Thornhills Plan hat, läßt sich auch eine übergeordnete Funktion vermuten. Hitchcock läßt mehrfach einzelne Schlüssel-Szenen in *NORTH BY NORTHWEST* mit Hilfe einer chaotischen Zuspitzung der Situation enden. Nicht nur die Maisfeldsequenz, auch das spätere Wiedersehen mit Eve Kendall im Restaurant und die Verfolgung am Mount Rushmore enden in einer Eskalation der Situation. Möglicherweise spielt diese dramaturgische Strategie mit einem kathartischen Moment beim Zuschauen, das Spannung in kognitiver und emotionaler Hinsicht löst, um Raum für den Übergang auf die narrative Weiterentwicklung der Geschichte zu schaffen. Die Eskalation zur Schlägerei bekommt aus dieser Sichtweise für den Zuschauer eine span-

nungslösende Funktion, so daß er die Situation neu bewerten kann.

Die im äußeren Rahmen entwickelte Spannungskonstellation wird auch für Thornhill gelöst. Er entkommt den Verfolgern ein weiteres Mal. Thematisiert wird das Problem der Falle noch einmal in der letzten Einstellung, als sich Thornhill sarkastisch und süffisant an einen seiner Verfolger wendet:

Thornhill: Tut mir leid, vielleicht klappt's beim nächsten Mal!

Die Äußerung ist im übrigen auch deshalb interessant, weil sie einen metadiskursiven Hinweis auf die episodale-serielle Struktur des Films enthält ebenso wie auf ein "sportliches" Motiv, das den Verfolgten im Wettkampf mit den Verfolgern faßt und damit auch auf das schon mehrfach angesprochene komödiantisch-märchenhafte Moment des Films verweist: Der Held wird einer Kette von Proben ausgesetzt, die er mit Mut und Intelligenz besteht.

Es galt zu zeigen: Der Unterboden, auf dem sich die verschiedenen stofflichen Schichten des abgebildeten Geschehens aufrichten, verweist am Ende unmittelbar auf alltägliches Wissen um das Funktionieren situativen Handelns. Das Krisenexperiment bringt soziologische Forschung und alltagspraktisches Handeln (resp. Wissen über seine Struktur [45]) zusammen. Wenn die Versteigerung das situative Feld des Experiments ist und wenn Thornhill ein Störer ist, der die Aufgabe hat, die Situation in eine Krise zu treiben, dann nimmt der Zuschauer *die Position des soziologischen Beobachters* ein und ist in der Lage und dazu aufgefordert, die Störungen nachzuvollziehen und die Methoden zu umschreiben, die mittels der Krise aufgedeckt werden. Wenn die Annahme richtig ist, daß sich die Darstellungsfunktion des Films im Entwurf einer stofflichen Ganzheit erfüllt, und wenn es richtig ist, daß sich die *situative Schicht* einer Szene rückbezieht auf Prinzipien der Organisation des Alltagslebens und -handelns, dann ist eine Aktivität des Zuschauers darauf gerichtet, die intentionale Kontur des Handlungsraumes im Rückgriff auf sein Wissen um die Hervorbringung der Alltagsstrukturen nachzuzeichnen. Das hat nur bedingt mit empathischen Prozessen zu tun und ist von "Identifikation" wohl völlig abzulösen. Es geht um die *Simulation* von Handlungsorientierungen und Situationsdefinitionen abgebildeter Akteure [46].

Die flexiblen Fähigkeiten der sozialen Wahrnehmung, die den Zuschauer in seinem Alltagsleben bestehen lassen, werden auch in den Prozessen der Rezeption aktiviert. Um dargestellte Situationen wahrzunehmen, nimmt der Zuschauer auf dem Hintergrund eigener Erfahrungen und Annahmen Interpretationen und Definitionen vor, die ein Verstehen der intentionalen Dimensionen des Dargestellten überhaupt erst ermöglichen. Der Laie hat dabei tendenziell die gleiche methodische und analytische Kompetenz wie der Soziologe. Mit Hilfe interpretativer Verfahren ist der Zuschauer in der Lage, mit nicht zu unterschätzender Geschwindigkeit und Flexibilität komplexe Situationen, deren Aufbau, Regelgerüste und vor allem Abweichungen von den Regeln wahrzunehmen. Basisregeln der sozialen Wahrnehmung und Interaktion [47] sowie die Prinzipien der *Indexikalität* und der *Reflexivität*, die das Oberflächengeschehen einer Situation rückbinden an typifiziertes Wissen, gelten auch in der Filmrezeption und stellen die sozialen Schemata bereit, die das abgebildete Geschehen als sinnhafte, interpersonale Interaktion erschließen.

Ein Exkurs zu einigen Grundlagen des soziologischen Forschungsprogramms der Ethnomethodologie (die zugleich zu einer daraus abgeleiteten Rezeptionstheorie gehören) scheint mir hier nötig zu sein. Es geht mir im wesentlichen um die beiden Schlüsselkonzepte der "Indexikalität" und der "Reflexivität".

(1) Erscheinungen müssen sowohl vom Laien als auch vom Soziologen im Zusammenhang interpretiert werden, damit ein Umgehen mit sozialer Realität möglich ist. *Indexikalität* beschreibt die Kontextabhängigkeit der Handlungen ebenso wie ihren Zusammenhang mit einer Ebene von Muster- oder Schemawissen über Handlungen. Die konkrete Handlung wird als "Dokument", als Manifestation eines zugrundeliegenden Musters angesehen. Manifeste Handlung und Muster bedingen einander wechselseitig - "Indexikalität" ist die Bezeichnung für diese gegenseitige Abhängigkeit. Das Muster ist nun aber nicht als vorgefertigtes Klischee anzusehen (wie eine allzu simple Auffassung von Schematheorie es suggerieren könnte), sondern wird in der Interpretation von Handlungen erst gebildet. Es handelt sich um transitorische Größen, Heuristiken, mit denen es möglich ist, manifestes Verhalten mit sozialem Sinn und sozialer Ordnung zusammenzubrin-

gen. Die Interpretation dieser Erscheinungen ist kontextgebunden und wird subjektiv vollzogen.

(2) Indem Situationen wahrgenommen und damit interpretiert oder gar beschrieben werden, konstituieren sie sich und werden damit handhabbar. Auch ohne daß solche Handhabungen versprachlicht würden, repräsentieren sie doch die Situation und stellen sie dar. Über die Darstellungsweise der Akteure werden Situationen erkennbar und vertraut, gewinnen an Wirklichkeit unabhängig vom Akteur und können beobachtet werden. Im Verständnis der Ethnomethodologie meint *Reflexivität* die Konstitution der Situation im Vollzug der Darstellung von Handlungsweisen. Ich habe oben Reflexivität in einem verwandten Sinne gebraucht, allerdings bezogen auf die Bewußtheit des kommunikativen Verhältnisses - und auch hier gilt, daß sich die Rezeptionssituation erst in ihrem Vollzug als beschreibbare Größe konstituiert und daß sich erst dann die Präfigurationen einer Sinnzuweisung, die im Text angelegt sind, erfüllen. Die im indexikalischen Wechselverhältnis von Muster und aktueller Handlung angelegte Reflexivität bezieht manifestes Geschehen auf bekannte Typen, macht sie so als zumindest strukturell vertraute Alltagsgeschehnisse deutbar.

Natürlich läßt sich diese Abhängigkeit auch in Kategorien hermeneutischer Beschreibung fassen. Wichtig ist, daß hier der Schlüssel zu einer Begründung von *Intersubjektivität* (oder zumindest von "Übersubjektivität") liegt. Weingarten/Sack schreiben dazu: "Diese reflexiven Verfahren konstituieren die sozialen Situationen, machen sie scheinbar von dem einzelnen Akteur unabhängig existierend und somit in einer bestimmten Weise beobachtbar. Hierzu verwenden die Mitglieder außerhalb der Handlungssituation verankertes Wissen, um es in Handlungskontexte einzubringen und somit die jeweilige soziale Realität zu konstruieren" (1976, 18). Es ist deutlich, daß auch das Konzept der *Intertextualität* mit einem solchen Konzept des Reflexiven vereinbart werden kann.

Wenn ich hier von einer *Simulation* der sozialen Prozesse auf der Leinwand und der ihnen innewohnenden "inneren Bilder" der Akteure spreche, will ich auch darauf hindeuten, daß wir es mit Prozessen der Erschlüsselung abgebildeter sozialer Wirklichkeiten zu tun haben, die ein kognitives Fundament haben. Eine emotionale Ebene der Interaktion und auch der

Nachzeichnung der Interpretationsleistungen abgebildeter Akteure ist damit nicht ausgeschlossen (und ja eine wichtige Funktion des Spannungserlebens). Emotionen sind in ihren Bedeutungen abhängig von Situationsdefinitionen, vom sozialen Kontext. Sie unterliegen Mustern und Deutungen, die sie regulieren. Sie werden nicht reflexhaft je nach Situation aktualisiert, sondern sind abhängig von interpretativen Tätigkeiten der Beteiligten. Erst der Interpretationsprozeß macht Emotionen verfügbar und erlernbar (vgl. Krotz 1993). Zur Reziprozitätsannahme gehört im Alltagsleben auch die Einsicht in die Emotionen des anderen. Will man diese Überlegung auf den Zuschauer und seine Rezeptionsleistungen übertragen, muß man ihm zumindest abfordern, den betrachteten Situationen Bedeutung zuzuschreiben und auf der Grundlage dieser Bedeutung sozial erwartete und zulässige Emotionen abzuleiten (und gegebenenfalls zu simulieren). Emotionen werden in dieser Sichtweise als Aktivierungspotential betrachtet, das erst durch Bedeutungszuweisung als "Schmerz", "Angst", "Freude" usw. empfunden wird. Eine Situation wird so auch deshalb als erregend oder als spannend empfunden, weil der Zuschauer anhand nachvollzogener Situationsdefinitionen die emotionale Erregung auch als situativ angemessen definieren kann [48].

Die Untersuchung der emotionalen Dimensionen der Versteigerungsszene stößt schnell auf ein ganzes Bündel von Bedingungen, die zum Teil eng mit der Perspektivierung des Geschehens durch den Protagonisten zusammenhängen:

- * Die Einsicht in die prekäre Lage des *trapped man*;
- * die Einsicht in den Sinn seiner Strategie, sich durch Auffälligkeit der tödlichen Falle zu entziehen;
- * das Wissen um die unangenehme Rolle des Störers;
- * die emotionale Bewertung von sozialer Auffälligkeit;
- * die negative Belegung unangemessenen Verhaltens;
- * die Angst vor Ausgrenzung und Sanktion;
- * und auch die komplementären Rollen lassen den Schluß auf emotionale Befindlichkeiten zu: die Unruhe und Ratlosigkeit des Auktionators angesichts einer so unsäglichen Kette von Störmanövern;
- * die Entrüstung über die Umdefinition des Geschehens bei einigen Gästen, die sich als Zurechtweisung Luft macht;
- * usw.

Zur Teilnahme des Zuschauers am Leinwandgeschehen gehört auch, daß er zu den Leinwandfiguren soziale Beziehungen aufbaut und gegebenenfalls sogar in eine Interaktion eintritt. Wird der Zuschauer direkt adressiert, wird er in eine *parasoziale Interaktion* einbezogen. Steht der Zuschauer einer diegetisch geschlossenen Erzählwirklichkeit gegenüber, müssen den Figuren dennoch Motive attribuiert werden, Handlungsabsichten müssen erkannt und bewertet und die gegenseitigen Bilder der Figuren nachgezeichnet-nachempfunden werden - es finden sogenannte *vikariierende Prozesse* zwischen Zuschauern und Figuren statt. Ich will dem hier nicht nachgehen, nur vermerken, daß sich die Untersuchung parasozialer und vikariierender Prozesse mit Hilfe eines Simulationsmodells präzisieren läßt. Die Erforschung dieser Prozesse steht noch ganz am Anfang, ich hoffe aber, gezeigt zu haben, daß sich aus der Untersuchung der Darstellungsfunktion des Films und der darauf bezogenen Leistungen des Zuschauers Ansatzpunkte für eine Modellierung der Rezeptionsprozesse gewinnen lassen.

Die These, der ich zuzuarbeiten versucht habe, noch einmal *in nuce*:

- (1) Eine *Szene* ist vielfältig mit dem textuellen Kontext verbunden, ist Element der *narrativen Struktur* und Produkt dramaturgischer Überlegungen. Aber sie umfaßt auch eine *situative Ebene*, weist darin zurück auf Ordnungs- und Organisationsformen alltäglichen Handelns und Interagierens.
- (2) Einige Elemente der Beispielszene habe ich als soziologisches *Krisenexperiment* aufgefaßt, das drei verschiedene Aspekte umfaßt: Zum einen ist die Szene *spannend*, weil sie zeigt, wie ein Protagonist einer tödlichen Falle entweicht. Zum zweiten ist sie *komisch*, weil der Protagonist eine rituelle Situation destruiert und ein interaktives Spiel zurückführt auf leiblich-unmittelbare Auseinandersetzung. Zum dritten ist sie *analytisch* und Material für soziologische Analyse, weil sie das implizite Gefüge von Autorität und Ritual, Eitelkeit des Kapitals und Käuflichkeit der Kunst aufdeckt und greifbar macht.
- (3) Der *Zuschauer* kann in seiner Kompetenz, Situationen nachzuvollziehen und zu verstehen, mit einem *Laiensoziologen* verglichen werden, dessen methodische und interpretative Fähigkeiten in kompetentem Alltagshandeln verankert sind.

Anmerkungen

[34] Vgl. dazu meine eigenen Ausführungen zur Rolle von Kataphora in der Spannungsdramaturgie (Wulff 1996).

[35] Eine weitere suprasegmentale Ebene ist die "Motivebene", die Peter Wuss als "perzeptive Struktur" des Textes bezeichnet hat, darauf Bezug nehmend, daß Motivstrukturen oft unterhalb der Bewußtseinschwelle liegen und meist nur Geltung für den besonderen Text haben; vgl. dazu Wuss 1993, 53ff, passim. Von der Untersuchung dieser Strukturebene will ich hier absehen.

[36] Ich will hier nicht diskutieren, wie die Entwicklung der Szene mit dem Image Cary Grants koordiniert ist: Denn in einer Komödie *muß* dieser komische Szenen haben!

[37] Eine derartige Vorstellung von *Szenario* als einer aus dem visuellen Angebot abgeleiteten Vorstellung habe ich mit Ludger Kaczmarek und Peter Ohler zur Beschreibung der Tableaus von Derek Jarman's Film WITTGENSTEIN anzuwenden versucht: "Das Szenario ist das kognitive Komplement, das durch das Bild bzw. eine analytische Kombination von Elementen, die das Bild zeigt, aufgerufen wird" (1995 [Ms. S. 14]). An dem Beispiel des Jarman-Films läßt sich zeigen, daß manchmal filmische Szenen als Kombination mehrerer Szenarien lesbar sind (was im Falle von Jarman's Film, der "emblematische Topikalität" als poetisches Prinzip verfolgt, kaum verwundern kann, ist doch Doppelbezüglichkeit schon in der emblematischen Charakteristik angelegt).

[38] Ich habe das Prinzip der *Situationalität* in mehreren verschiedenen Kontexten vorgeschlagen, um die verschiedenen Sinnhorizonte beschreibbar zu machen, die insbesondere in der Formenwelt der Fernsehunterhaltung aktiviert werden; vgl. Wulff 1993b als eine knappe Überblicksskizze; vgl. dazu auch Wulff 1994b; zusammen mit Lothar Mikos habe ich am Beispiel des GLÜCKSRADS zu zeigen versucht, daß - die Situativität des Geschehens vorausgesetzt - die Show in ein Feld intersituativer Bezugnahmen auf lebensweltliches Spiel ebenso wie auf Genrekonventionen eingelassen ist, was für die Bedeutungskonstitution sehr wichtig und folgenreich ist; vgl. dazu Mikos/Wulff 1996. Vgl. auch meine Analyse der Maisfeldszene aus NORTH BY NORTHWEST als ein Beispiel für eine "situationale Analyse" (1994a).

[39] Als wichtigste deutschsprachige Überblickswerke über das Forschungskonzept vgl. neben Weingarten/Sack (1976) auch Bielefelder Soziologen (1973).

[40] Zur "Definition der Situation" vgl. Dreitzel 1980, 103ff; Buba 1989, 121f.

[41] Zum Rollenbegriff siehe Dreitzel 1980, 43ff.

[42] Oder auch der *Inkongruitätsverfahren*; vgl. dazu Mehan/Wood 1976, 49ff, die das Verfahren unter dem Rubrum "Fragilität von Realitäten" behandeln.

[43] Im übrigen sei daran erinnert, daß Kulenkampff in seinen Ausgaben des GROSSEN PREISES einen ähnlich scherzhaft-provokanten Schlagabtausch mit einer Justitiarin hatte: Er hatte einem Kandidaten attestiert, daß jener eine Antwort gewußt hätte, die er nicht geben konnte, weil Kulenkampff sie ausgeplaudert hatte; die Justitiarin griff ein und verwies auf die Ersatzfragen; Kulenkampff attackierte daraufhin sie und fragte, ob sie den Kandidaten nicht für integer halte; usw. Auch hier bezog sich der Disput auf verdeckte, eigentlich immer stillschweigend beachtete Verfahrensregeln der Show.

[44] Es gehört zur Raffinesse der Inszenierung Hitchcocks, daß er die Bereitschaft zum körperlichen Einsatz an den Vertretern des Auktionshauses differenziert vorstellt: Abgesehen von dem Auktionator sind die anderen Figuren des Auktionshauses ganz anders konturiert: Der neben dem Auktionator stehende Stellvertreter ist äußerst ungehalten über Thornhills Benehmen und fährt relativ schnell aus seiner Haut (deshalb auch wird er es wohl nie zum leitenden Auktionator bringen!). Ein "Mann der Tat" ist auch der Schriftführer, der Thornhill dann schließlich hinausbefördern will.

[45] Ein "Individuum" ist in der Sicht der Ethnomethodologie "ein kompetent Handelnder, dem es möglich ist, in den alltäglichen Handlungssituationen seine Wissenssysteme reflexiv, methodisch und situationsbezogen zu gebrauchen" (Weingarten/Sack 1976, 20). In einer anderen Formulierung: "Diese [alltäglichen] Praktiken [des Handelns und des Interpretierens von Handlungen] bestehen [...] in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Sätze von Alternativen zu sammeln, in den Methoden, den Tatsachengehalt von Informationen auszumachen, zu testen und zu verifizieren, in den Methoden, Darstellungen der Umstände von Wahlmöglichkeiten und tatsächlichen Wahlentscheidungen zu geben und schließlich in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Konsistenz, Kohärenz, Wirksamkeit, Effizienz, Geplantheit und andere rationale Eigenschaften einzelner und gemeinsamer Handlungen zu bewerten, hervorzubringen, zu erkennen, sicherzustellen und durchzusetzen" (Garfinkel/Sacks 1976, 130). Ohne dem hier nachgehen zu können und zu wollen, gehe ich davon aus, daß diese Kompetenzen sowohl den Akteuren zugeschrieben werden können (und müssen) wie auch das Handwerkszeug bilden, mit dem Zuschauer die alltäglichen Interpretationsleistungen rekonstruieren (oder simulieren; vgl. dazu Wulff 1994b, 113), die abgebildete Figuren in ihren *settings* erbringen.

[46] Ich habe an anderer Stelle die "Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur", die auch und gerade dann erfolgen muß, wenn der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor der Figur hat, als Bestimmungselement von *suspense* vorgeschlagen (1994b, 113).

[47] Basisregeln (vgl. Cicourel 1973, 167) versetzen die Interaktionspartner in die Lage, Interaktionen aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Sie bieten Idealisierungen, Unterstellungen idealer Sachverhalte, auf deren Basis die Übernahme von Rollen erst möglich wird. Insbesondere handelt es sich um die Annahme einer *Reziprozität der Perspektiven*, die Sprecher und Hörer davon ausgehen läßt,

"daß ihre wechselseitigen Erfahrungen aus der Interaktionsszene dieselben sind, selbst dann, wenn sie den Platz des jeweils anderen einnehmen" (Cicourel 1973, 176; vgl. ebd. 176ff). Reziprozität sichert nicht nur die intersubjektive Verstehbarkeit alltäglicher Aussagen und bildet eine Bedingung für alle Kommunikation, sondern bindet auch soziologische Forschung zurück an soziales Alltagshandeln. Den Gesellschaftsmitgliedern muß in ihrem alltäglichen Handeln eine soziologische Kompetenz unterstellt werden. Sie verfügen über Methoden der Aufrechterhaltung und Entwicklung von Situationen und haben dies gleichsam im alltäglichen Umgang eingeübt.

[48] Die filmische Induktion (eigentlich handelt es sich um *Abduktionen*, was ich hier aber nicht weiter vertiefen will; vgl. dazu Wuss 1993, 326f, passim) von "Emotionen" ist natürlich höchst komplex, weil es nicht nur situative, sondern auch narrative Bedingungen und metanarratives Wissen sind, auf die der Zuschauer Bezug halten muß. Die Länge des Films und die Tatsache, daß wahrscheinlich der Protagonist nicht zu Anfang sterben wird, sind zwei derartige - kognitive - Wissens Elemente, die in die Emotionsabduktion eingehen können. Die Lage verkompliziert sich, wenn man annimmt, daß "Emotion" auf situativer Ebene etwas anderes ist als eine Emotion, die mit narrativen Episoden wie "Flucht" oder "Sich Verstecken" kombiniert sind.

Literaturverzeichnis

Behrmann, S.N. (1960) *Duveen und die Millionäre. Zur Soziologie des Kunsthandels in Amerika*. Reinbek: Rowohlt (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 108.).

Bielefelder Soziologen (1973) *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. 1.2*. Reinbek: Rowohlt (Rororo Studium. 54/55.).

Bourdieu, Pierre (1982) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.

Buba, H.P. (1989) Definition der Situation. In: *Wörterbuch der Soziologie*. Hrsg. v. Günter Endruweit & Gisela Trommsdorf. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag/Enke, S. 121-122.

Cicourel, Aaron (1973) Basisregeln und normative Regeln im Prozeß des Aushandelns von Status und Rolle. In: *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Bd. 1: Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie*. Hrsg. v. einer Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen. Reinbek: Rowohlt, S. 147-188.

De Landa, Manuel (1984) Wittgenstein at the Movies. In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. O.O.: University Publications of America/Los Angeles: The American Film Institute, pp. 108-119 (The American Film Institute Monograph Series. 4.).

Dreitzel, Hans Peter (1980) *Die gesellschaftlichen Leiden und die Leiden an der Gesellschaft*. 3. Aufl. Stuttgart: Enke.

Garfinkel, Harold / Sacks, Harvey (1976) Über formale Strukturen praktischer Handlungen. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 130-176.

Leitch, Thomas M. (1991) *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens/London: The University of Georgia Press.

Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 29-63.

Weingarten, Elmar / Sack, Fritz (1976) Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 7-26.

Wulff, Hans J. (1994a) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung. In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.

--- (1994b) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.

--- (1996) Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.

Wulff, Hans J. / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jarman's Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), 1, 1995.

Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).