



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Spannungserlebnis

Elemente narrativer Spannungserzeugung im
Spielfilm

Verfasser

Andreas Anker

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
1.1. Hinführung zur Thematik	5
1.2. Zielstellung	7
1.3. Aufbau	8
2. Was ist Spannung? – Der Forschungsgegenstand	9
2.1. Mediale Werkstruktur vs. psychischer Zustand	9
2.2. Erlebnisqualität von Spannung	11
2.2.1. Spannung zwischen Emotion und Kognition	11
2.2.2. Verlaufsstruktur von Spannung	16
2.3. Spannungsarten – Beschreibung von Spannung	18
2.4. Wegbereiter und Begleiter von Spannung	21
3. Ebenen der narrativen Spannungskonstitution	23
3.1. Die Ebene der Informationsverarbeitung	25
3.1.1. Ein Geschehen mit Risiko: Bedrohung, Konflikt, Problem	25
Ein Ereignis mit möglichen negativen Folgen.....	25
Konflikt als Spannungsauslöser?	27
Spannung durch mögliche positive Folgen.....	28
3.1.2. Die Ungewissheit des Ausgangs	30
Ungewissheit als Grundelement filmischer Erzählungen.....	30
Kognitiver Umgang mit Ungewissheit.....	35
Ungewissheit und das Bedürfnis nach Kontrolle	37
Nur eine bestimmte Ungewissheit führt zu Spannung.....	38

3.1.3. Das Abschätzen von Wahrscheinlichkeiten	40
Wahrscheinlich : Unwahrscheinlich	40
Gleich Wahrscheinlich	43
3.1.4. Erwartung und Antizipation	44
Erwartungen voll Furcht und Hoffnung	45
Antizipation und Andeutung	47
3.1.5. Wissen und Teilwissen	51
Ungewissheit ≠ Unwissenheit	51
Suspense: Spannung durch Wissensvorsprung	53
3.1.6. Der Faktor Zeit	55
Die Chronologie der Ereignisse	56
Hinauszögern des Ausgangs	57
Deadlines	59
Die Länge von Spannungsprozessen	62
3.2. Die Ebene der Involviertheit in das filmische Geschehen	66
3.2.1. Präferenzen für Ereignisausgänge und Figuren	68
Moral und Gerechtigkeit	68
Sympathie und Zuneigung	72
Parasoziale Interaktion – Beziehung zu Figuren	78
3.2.2. Bangen um und mit Figuren	83
Gefühle <i>für</i> und <i>um</i>	84
Empathie	85
Zusammenhang von Empathie und Sympathie	88
Affektübertragung	89
Spiegelneuronen	93
Selbstbezug	97
3.3. Paradoxien bei wiederholter Rezeption	99

4. Motivation zur Spannungsrezeption – Warum sehen wir uns spannende Filme überhaupt an?.....	104
4.1. Spannung als Bedürfnis	104
4.2. Spannung aus Lust	105
4.3. Spannung und das Glücksversprechen danach.....	108
4.4. Spannung um ihrer selbst willen.....	110
5. Schlusswort	112
6. Verzeichnisse	114
6.1. Literatur.....	114
6.2. Filme	119
Anhang	121

1. Einleitung

1.1. Hinführung zur Thematik

„Hallo, vorab muss ich sagen, dass ich keine Ahnung hab ob das hier der richtige Ort ist, habe aber nix passendes gefunden. Wie dem auch sei... Ich würde gerne einen spannenden Film gucken, etwas zum mitdenken, eine gute (misteriöse) Story, möglicherweise mit unerwarteten Wendungen... ..Geheimnissen, Verschwinden von Leuten, Mord vielleicht, etwas in die Richtung halt. Weniger Horror. Kein Actionfilm. Ich weiss nicht, ob es eine übergreifende Beschreibung gibt (Kriminalfilm?), darum wusste ich auch nicht, wonach ich suchen soll und kam bisher zu nichts. Wäre jedenfalls nett, wenn ihr was wüsstet.“¹

Als Antworten auf diese im Board des Internetportals *gulli.com* gestellte Frage nach einem spannenden Film, wurden unter anderem die Filme der Bourne Trilogie [*Die Bourne Identität* (2002), *Die Bourne Verschwörung* (2004) und *Das Bourne Ultimatum* (2007)], *Departed – Unter Feinden* (2006), *Der Maschinist* (2004), *The Game – Das Geschenk seines Lebens* (1997), *Transformers* (2007) oder *Der Staatsfeind Nr. 1* (1998) genannt.²

Neben diesen, den Genres Thriller bzw. Action zugehörigen Filmen, wurden im genannten Diskussionsforum in weiterer Folge aber auch Filme wie das Kriegsdrama *Der Pianist* (2002) oder das Liebesdrama *Der englische Patient* (1996) angeführt.

Auch in anderen Internetforen mit dem Thema „Spannende Filme“ unterscheiden sich die als spannend angeführten Filme hinsichtlich ihrer Genrezuordnung oder ihres Inhalts sehr stark voneinander. In einem Filmforum des Portals *xpbulletin.de* wird nach spannenden, aber gewaltfreien Filmen gefragt. Auch hier reicht die Palette der Antworten von Filmdramen wie *A Beautiful Mind – Genie und Wahnsinn* (2001) und *American Beauty* (1999), über die Gaunerkomödie *Ocean’s Eleven* (2001), bis hin zu nicht wirklich gewaltfreien Filmen wie dem Science-Fiction-Thriller *Minority Report* (2002).³

Die Filme, die den eben beschriebenen Forenbeiträgen zufolge gemeinhin als spannend bezeichnet werden, bewegen sich also innerhalb einer großen Bandbreite an Genres und Inhalten.

¹ Danilo89. „spannender film, tipps?“. (08. 12. 2007, 22:28). *gulli: board*. <http://board.gulli.com/thread/941548-spannender-film-tipps/>. 08.10.2009.

² Vgl.: Ebda.

³ Vgl.: kruemli. „Spannende Filme?“. (26.12.2003, 14:12). *xpBulletin Board*. <http://www.xpbulletin.de/t14661-0.html>. 08.10.2009.

Spannung lässt sich dementsprechend nicht nur bei der Rezeption von Thrillern und Horrorfilmen – zwei Genres, die stark mit einer spannenden Rezeption konnotiert werden – erleben, sondern offenbar auch bei Filmen vieler anderer Genres, wie zum Beispiel Liebesdramen.

Es lässt sich daher bereits erahnen, dass Spannung ein universelles Prinzip ist, welches in den verschiedensten Filmgenres zur Anwendung kommen kann.

Offenbar halten viele Filmrezipienten gezielt nach Filmen Ausschau, die das Erleben von Spannung versprechen.

Diesem Ansatz entsprechen auch die Filmbewertungskriterien, die in vielen Fernsehzeitschriften zu finden sind und in denen Spannung meist eine zentrale Kategorie darstellt. So ist zum Beispiel in der österreichischen TV-Zeitschrift *tvmedia*, neben Humor, Anspruch und Erotik, eben auch Spannung ein zentrales Beurteilungskriterium für Filme.⁴

Auch in Filmkritiken wird immer wieder der Faktor Spannung bzw. der Spannungsverlauf von Filmen thematisiert. Beispielsweise heißt es im Filmmagazin *ray* über den Film *Firewall* (2006):

„Richard Loncraines Inszenierung lässt leider streckenweise Gespür für Spannung und Verhalten der Charaktere vermissen.“⁵

Ebenso weist folgende Aussage aus der Kritik über *Underworld: Evolution* (2006) in einer anderen Ausgabe von *ray* darauf hin, dass Spannung anscheinend ein zentraler Aspekt von Spielfilmen ist bzw. sein sollte.

„Die gelungene Eröffnungssequenz mit ihrer Wie-alles-begann-Rückblende ins Mittelalter weckt anfänglich die Hoffnung auf Spannung und Komplexität zu Unrecht.“⁶

Doch was ist Spannung eigentlich? Was versteht man unter filmischer Spannung? Wie wird sie hervorgerufen? Und warum wünschen sich Filmrezipienten, sie zu erleben?

⁴ Vgl.: *tvmedia. TV-Programm*. <http://programm.tv-media.at/#08.10.09-ORF1>. 08.10.2009.

⁵ Mühlbeyer, Harald. „Firewall.“ *ray: Filmmagazin*. H 4 (2006). <http://www.ray-magazin.at/0604/firewall.htm>. 08.10.2009.

⁶ Pettauer, Ritchie. „Underworld: Evolution.“ *ray: Filmmagazin*. H 3 (2006). <http://www.ray-magazin.at/0603/underworld.htm>. 08.10.2009.

1.2. Zielstellung

Im Rahmen meiner Diplomarbeit mit dem Titel „Das Spannungserlebnis: Elemente narrativer Spannungserzeugung im Spielfilm“ möchte ich mich mit diesen und anderen Fragen bezüglich filmisch hervorgerufener Spannung auseinandersetzen.

Das Ziel der Arbeit ist die sukzessive filmwissenschaftliche Konstituierung eines Spannungsbegriffes anhand unterschiedlicher Faktoren, die in der Forschungsliteratur zum Thema behandelt werden.

Neben film- und medienwissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden, sollen dabei auch Erkenntnisse aus der Emotionspsychologie sowie aus der Kognitionspsychologie einbezogen werden.

Zur dramaturgischen Erzeugung von Spannung können viele Faktoren auf den unterschiedlichsten Gestaltungsebenen eines Films beteiligt sein. Beispielsweise können die Kameraperspektive, die Bildkomposition und vor allem auch die Filmmusik, oder besser gesagt, die Tonebene des Films, eine wichtige Rolle spielen.⁷ Eine zentrale Bedeutung kommt dabei jedoch den Erzählprozessen zu.⁸ Und um diese soll es in der vorliegenden Arbeit auch konkret gehen.

In diesem Sinne besteht das Ziel der vorliegenden Arbeit darin, zum einen diejenigen Elemente und Faktoren der Spannungserzeugung aufzuspüren und zu untersuchen, welche auf der Ebene der filmischen „Narration“ anzusiedeln sind. Laut Bordwell und Thompson kann der Begriff „Narration“ verstanden werden als

„the plot’s way of distributing story information in order to achieve specific effects. Narration is the moment-by-moment process that guides us in building the story out of the plot.“⁹

Neben wichtigen und unabdingbaren inhaltlichen Voraussetzungen, sollen vor allem spezifische Formen und Strategien der filmischen Vermittlung inhaltlicher Elemente, wie zum Beispiel die qualitative sowie quantitative Informationsvergabe, die Chronologie der dargestellten Ereignisse, die Erzählperspektive oder die Figurendarstellung betrachtet werden.

⁷ Dazu siehe beispielsweise: Mikunda, Christian. *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV 2002.

⁸ Vgl.: Wuss, Peter. „Grundformen filmischer Spannung.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 2 (1993). S. 104.

⁹ Bordwell, David/ Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2008. S. 88.

Darüber hinaus werden aber, wie bereits erwähnt, auch die rezeptiven Verarbeitungsmechanismen und Reaktionen des Zuschauers¹⁰ einen zentralen Aspekt der Untersuchung darstellen und deren Erforschung daher ebenso Ziel dieser Arbeit sein. Die Rezeptionsprozesse sollen quasi im Einklang mit den inhaltlichen Elementen und dramaturgischen Strategien beschrieben werden.

1.3. Aufbau

Im Anschluss an dieses erste einführende Kapitel, sollen zunächst die unterschiedlichen wissenschaftlichen Zugangsweisen zum Begriff und Thema Spannung erörtert werden. Dabei sollen auch die spezifische Erlebnisqualität des Spannungserlebens, Charakteristika von Spannungsprozessen, Möglichkeiten der Differenzierung zwischen verschiedenen Formen von Spannung sowie Phänomene, die eng mit Spannung zusammenhängen, behandelt werden. Im dritten Kapitel, dem Hauptteil dieser Arbeit, wird alsdann der Frage nach denjenigen erzählerischen Elementen und Strukturen nachgegangen, welche die Besonderheit und Einzigartigkeit des Phänomens Spannung ausmachen.¹¹ Zum Abschluss dieses Hauptteils soll auch eine zentrale Paradoxie im Rahmen der vorgestellten Spannungsfaktoren aufgezeigt werden sowie die unterschiedlichen, in der Forschungsliteratur angebotenen Lösungsversuche für diese besprochen werden. Im vierten und letzten Kapitel der Arbeit soll schließlich nach den Gründen und Motiven der Zuschauer geforscht werden, sich potentiell spannende Filme überhaupt anzusehen. Was macht das Faszinosum, das besondere Vergnügen des filmischen Spannungserlebnisses aus?

¹⁰ Zugunsten eines besseren Leseflusses, verzichte ich in dieser Arbeit auf die genderkonforme Schreibweise RezipientIn bzw. RezipientInnen, möchte jedoch an dieser Stelle darauf hinweisen, dass meine Verwendung des Terminus ‚Rezipient‘ stets auch die weibliche Form impliziert. Ebenso verhält es sich auch mit dem Begriff ‚Zuschauer‘.

¹¹ Zu Beginn der verschiedenen Unterkapitel dieses Hauptteils werde ich jeweils noch genauer ausführen, worum es im entsprechenden Kapitel konkret gehen wird bzw. welche Aspekte des Spannungserlebnisses thematisiert werden.

2. Was ist Spannung? – Der Forschungsgegenstand

2.1. Mediale Werkstruktur vs. psychischer Zustand

In der wissenschaftlichen Literatur zum Thema Spannung in Bezug auf fiktionale Texte¹², gibt es große Unterschiede in der Zugangsweise und im Verständnis des Begriffes Spannung.

Während film- sowie literaturwissenschaftliche Arbeiten das Phänomen Spannung meist anhand bestimmter Strukturen, Eigenschaften und Gestaltungsweisen von Erzählungen erklären und Spannung dabei als etwas Werkimmanentes beschreiben, konzentriert sich die Seite der Rezeptionspsychologie auf die Erforschung und Beschreibung der kognitiven¹³ und emotionalen Aktivitäten des Rezipienten und führt das Spannungserlebnis auf bestimmte Rezeptionsprozesse zurück.¹⁴

Im ersten Fall wäre Spannung daher als eine mediale Werkstruktur zu verstehen, im zweiten Fall hingegen als ein innerer Zustand des Rezipienten.

Für eine umfassende Untersuchung von Spannungsprozessen ist jedoch ein interdisziplinärer Zugang erforderlich ist, der es erlaubt, die beiden vorgestellten Ansätze und Zugangsweisen als verschiedene Komponenten ein und desselben Forschungsgegenstandes betrachten zu können. Denn „[e]s geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen.“¹⁵

In diesem Sinne schreibt Hans J. Wulff auch:

„Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind [sic!] 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.“¹⁶

¹² Ich verwende den Terminus ‚Text‘ hier nicht im engeren Sinne von geschriebener Sprache, sondern zur Beschreibung jeglicher Art von medial vermittelten Inhalten.

¹³ „Der Begriff ‚Kognitionen‘ hat sich als Sammelbegriff für die verschiedenen menschlichen Denkprozesse etabliert. Hierunter fallen ganz unterschiedliche Prozesse und Funktionen wie beispielsweise das Gedächtnis, die Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit, die Wissensrepräsentation, die Sprache, das Problemlösen und Planen sowie letztendlich auch das Bewusstsein.“ Gauggel, Siegfried. „Was ist Kognition? Grundlagen und Methoden.“ Kircher, Tilo/ Gauggel, Siegfried. *Neuropsychologie der Schizophrenie: Symptome, Kognition, Gehirn*. Heidelberg: Springer 2008. S. 13.

¹⁴ Vgl.: Wulff, Hans J. „Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 2 (1993). S. 97.

¹⁵ Ebd. S. 97.

¹⁶ Ebd. S. 97.

Zur Entstehung des Spannungsempfindens sind demnach beide Faktoren notwendig – bestimmte Strategien der Informationsdarbietung der Erzählung zum einen, und ein Ensemble von rezeptiven Aktivitäten zum anderen.

Filme können daher mit Spannungspotenzialen – das heißt, mit potentiell spannungsinitiierenden Strukturen und Inhalten – versehen werden, jedoch müssen die Zuschauer, um Spannung zu erleben, erst mit entsprechenden Rezeptionsmechanismen auf das Spannungsangebot reagieren.¹⁷

Anne-Katrin Schulze schreibt in ihrem Buch *Spannung in Film und Fernsehen* diesbezüglich,

„dass spannende Medieninhalte in dieser Form nicht existieren. Erst wenn der Rezipient hinzutritt, entsteht Spannungserleben. Insofern sollte Spannung definitiv anhand des Erlebens des Rezipienten, welches aus dem Wechselverhältnis zwischen ihm selbst und dem Medium besteht, festgemacht werden.“¹⁸

In diesem Sinne soll Spannung auch in der vorliegenden Arbeit als ein spezifisches Erleben des Rezipienten, welches aus der Beziehung zwischen ihm und dem Medium hervorgerufen wird, verstanden und vorläufig definiert werden.

Andererseits muss klar gestellt werden, dass ohne entsprechendes, im Text angelegtes Angebot, natürlich auch kein Spannungsempfinden entstehen kann, worauf Wulff folgendermaßen hinweist:

„The experience of suspense follows a strategy of referential showing and is thus always orientated to the text. Viewers cannot free themselves completely from the text – despite the importance that the workings of the imagination have for the experience of suspense. In fact, the viewers are always being led back into that domain of controlled information.“¹⁹

Obwohl die Spannungspotenziale natürlich mit dem Ziel angelegt sind, bei möglichst allen Rezipienten eben an den selben Stellen im Text Spannungsempfinden hervorzurufen, ist dies nicht im Sinne einer völligen Determination der Zuschauerreaktionen durch den Text zu verstehen, sondern lediglich als ein Angebot. Der

¹⁷ Vgl.: Schulze, Anne-Katrin. *Spannung in Film und Fernsehen: Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos 2006. S. 67 u. 76.

¹⁸ Ebda. S. 81.

¹⁹ Wulff, Hans J. "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 4.

Zuschauer kann und muss letztendlich selbst entscheiden, auf welche Weise er mit dem Angebot umgeht bzw. sich auf dieses einlässt.²⁰

Beispielsweise kann er die Rezeption jederzeit abbrechen bzw. das TV-Programm wechseln. Doch genau dies versuchen Filmemacher mithilfe der in Filmen angelegten Spannungsstrukturen zu verhindern.

Fasst man das bisher Gesagte zusammen, so ergibt sich, dass bei Spannungsprozessen das interaktive Verhältnis zwischen Medium und Rezipient entscheidend ist und dadurch für die Untersuchung von Spannungsprozessen ein interdisziplinärer Zugang sinnvoll erscheint. Es soll in dieser Arbeit schließlich erforscht werden, welche Werkstrukturen welche Rezeptionsaktivitäten auslösen und wie sie dies tun.

2.2. Die Erlebnisqualität von Spannung

Spannung entsteht aus dem Zusammenspiel zwischen Medium und Rezipient und kommt durch ein spezifisches Erleben auf Seiten des Rezipienten zum Ausdruck.

Über die Ursachen und die Ausdrucksform dieses Spannungserlebens herrscht innerhalb der verschiedenen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen allerdings weitgehend Uneinigkeit. Die einen modellieren Spannung eher als einen kognitiven Zustand, der im Rahmen der Informationsverarbeitungsprozesse im Gehirn eintritt, für andere ist sie mehr eine emotionale Angelegenheit.²¹

2.2.1. Spannung zwischen Emotion und Kognition

Für Peter Wuss besteht Spannung im realen Leben sowie auch in Bezug auf fiktive Situationen – wie eben im Falle der Rezeption von Spielfilmen – darin, dass der

²⁰ Vgl.: Schulze. Spannung in Film und Fernsehen. S. 76 und Vorderer, Peter. "Toward a Psychological Theory of Suspense." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 238.

²¹ Vgl. dazu etwa: Vorderer, Peter. "Action, Spannung, Rezeptionsgenuß." Charlton, Michael/ Schneider, Silvia (Hg.). *Rezeptionsforschung: Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997. S. 242.

betroffene Mensch durch das unbefriedigte Bedürfnis nach „pragmatischen Informationen“²² emotional angespannt ist.²³

Spannung wäre demnach also eine Emotion, die durch ein Informationsdefizit, oder anders ausgedrückt, durch Leerstellen²⁴ im Prozess der rezeptiven Aufnahme und Verarbeitung von Informationen, hervorgerufen wird.

Noël Carroll sieht das Entstehen von Spannung ähnlich. Er bezeichnet Spannung ebenfalls als eine Emotion und führt den kognitiven Zustand der Ungewissheit als eine entscheidende Komponente ihres Entstehens an. Auch in seinem Modell wird Spannung auf ein Informationsdefizit in Bezug auf die Lösung einer für den Zuschauer in irgendeiner Form relevanten Situation zurückgeführt.²⁵

„[I]t needs to be emphasized that the emotion of suspense takes as its object the moments leading up to the outcome about which we are uncertain.“²⁶

Bei Wuss wie bei Carroll wird Spannung also als Emotion verstanden, welche auf einem Informationsdefizit auf der kognitiven Ebene basiert.

Auch Peter Ohlers kognitionspsychologisches Spannungsmodell ist in diesem Sinne zu verstehen, wenngleich er das Spannungsempfinden nicht als Emotion festlegt. Ohler vermerkt zwar, dass eine Untersuchung der verschiedenen Beiträge zum Spannungserleben aus den Bereichen Kognition, Emotion und Motivation sicherlich fruchtbar wäre, plädiert jedoch dafür, die kognitive Verarbeitung filmischer Reize als den Ursprung von Spannung anzusehen.²⁷

„Es wird aus kognitionspsychologischen Gründen davon ausgegangen, daß eine der psychischen Grundfunktionen die dominante Rolle zur Vorhersage des Spannungserlebens in Filmrezeptionsprozessen spielen muß, nämlich die Kognition. Alle emotionalen Prozesse, die bei der Rezeption audiovisueller Texte evoziert werden, sind der eigentlichen kognitiven Verarbeitung von Filmen nachgeordnet.“²⁸

²² Wuss versteht darunter, im Anschluss an Pavel Simonov, Informationen, die zur Befriedigung eines bestimmten Bedürfnisses benötigt werden. Wuss, „Grundformen filmischer Spannung“, S. 102.

²³ Vgl.: Ebda. S. 102f.

²⁴ Zum Begriff der ‚Leerstelle‘ und deren Funktion im Rahmen des Rezeptionsprozesses siehe etwa: Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1994. S. 284-315.

²⁵ Vgl.: Carroll, Noël. „The Paradox of Suspense.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 71 und 74ff.

²⁶ Ebda. S. 74.

²⁷ Vgl.: Ohler, Peter. „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 3 (1994). S. 133.

²⁸ Ebda. S. 133.

Andererseits weist Ohler auch darauf hin, dass „[m]otivationale und emotionale Prozesse (...) dagegen als energetische Komponenten der kognitiven Verarbeitungsmechanismen angesehen werden“²⁹ können.

„Eine besondere emotionale Stimmungslage – sei es Angst, Erregung oder auch nur Müdigkeit – kann dazu führen, daß eine sehr spezifische Auswahl aus den möglichen kognitiven Operationen getroffen wird oder ein sehr selektiver Zugriff auf Wissensbestände des Rezipienten erfolgt.“³⁰

Diese Einflussfaktoren blendet der Autor jedoch aus seinem Modell aus, da sie eine Vorhersage von spannungsstiftenden Informationsverarbeitungsprozessen erschweren würden.³¹

Wie Ohler, versteht auch Peter Vorderer Spannung nicht als einen emotionalen Zustand, sondern beschreibt das Spannungserleben als eine eigenständige Erlebnisqualität, die sowohl durch kognitive, wie emotionale Prozesse zustande kommt.³² Dementsprechend schreibt er:

“I would like to show that suspense cannot be represented only by reference to cognitive structures and processes. Without the assumption that viewers not only perceive, anticipate, conclude, evaluate, and so on, but also always prefer, desire, or want something (and in particular a certain development or outcome of the narration), suspense cannot be psychologically understood or explained.”³³

Wie Vorderer in seiner rezeptionstheoretischen Arbeit zum Thema Spannung zu verstehen gibt, herrscht in der Spannungsforschung aber auf alle Fälle weitgehende Übereinstimmung, dass Spannung ein psychisches Erlebnis ist.³⁴

Dieser Einsicht widerspricht allerdings ein aktuellerer emotionspsychologischer Forschungsbeitrag von Katja Mellmann. Mellmann behandelt zunächst das Spannungserleben in Bezug auf Situationen im realen Leben und versteht dieses als ein psychophysisches Phänomen, welches innerhalb eines Reiz-Reaktions-Schemas zum Vorschein kommt.³⁵

²⁹ Ebda. S. 133.

³⁰ Ebda. S. 133f.

³¹ Vgl.: Ebda. 133f.

³² Vgl.: Vorderer, “Toward a Psychological Theory of Suspense”, S. 246.

³³ Ebda. S. 246.

³⁴ Vgl.: Vorderer, „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß“, S. 242.

³⁵ Vgl.: Mellmann, Katja. „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ‘Spannung’.“ Eibl, Karl/ Mellmann, Katja/ Zymner, Rüdiger (Hg.). *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis 2007. S. 241f.

Spannung entsteht für Mellmann zwar im Rahmen bestimmter Emotionszustände, ist jedoch selbst keine Emotion:

„Spannung' ist selbst keine Emotion, sondern ein Ensemble bestimmter physisch-behavioraler Begleiterscheinungen verschiedener Emotionen. ‚Spannung' als Wirkungskategorie bezieht sich auf ein ‚Gefühl', nämlich ein bestimmtes Körpergefühl der Anspannung und Unruhe, und eine gewisse Verhaltenstendenz, etwa des handlungsvermeidenden Abwartens, der Konzentration auf eine Sache und das Ausblenden anderer.“³⁶

Die physischen Veränderungen, die unmittelbar nach einer reizbedingten Emotionsauslösung stattfinden, sind laut Mellmann eben das, „was wir als ‚Gefühl', als den Erlebnisaspekt einer Emotion wahrnehmen.“³⁷ Emotionen werden diesem Konzept nach als übergeordnete und evolutionär geprägte psychische Programme verstanden, aufgrund derer sich bestimmte physische Vorgänge und Veränderungen einstellen. Solche physischen Mechanismen werden als Vorbereitung auf bestimmte Verhaltensreaktionen reguliert. So bereitet die Anspannung der Muskeln beispielsweise auf ihre Benutzung vor. Das Erlebnis Spannung setzt sich nun aus verschiedenen solcher, bestimmten Emotionsprogrammen folgenden, physischen Mechanismen zusammen, welche Mellmann anhand von Alltagserfahrungen eingrenzt und als typische Merkmale von Spannung anführt:³⁸

„z.B. sind die Muskeln im Zustand des ‚Gespanntseins' angespannt, die Atmung ist tiefer (z.B. kann einem ‚der Mund offen stehen bleiben') und unregelmäßig (man hält ‚vor Spannung die Luft an', es ‚stockt der Atem'), die Schmerztoleranz ist heraufgesetzt (der Theaterbesucher unterlässt im Zustand der Spannung vorübergehend die ständige Lageverbesserung auf einem unbequemen Sitz), Aufmerksamkeit wird erhöht (der Rezipient verfolgt die Handlung aufs genaueste), Schläfrigkeit entsprechend abgestellt usw.“³⁹

Anhand dieser Aussage wird allerdings bereits klar, dass es Mellmann nicht nur um körperliche Veränderungen geht, sondern, so etwa im Hinblick auf die angeführte Erhöhung der Aufmerksamkeit, auch um Vorgänge auf der kognitiven Ebene.

Darauf weisen auch ihre nachfolgenden Ausführungen hin, in denen sie schreibt, dass sich die angeführten Mechanismen als Herstellung von Handlungsbereitschaft, sowohl auf motorischer als auch auf kognitiver Ebene, verstehen lassen.⁴⁰

³⁶ Ebda. S. 245.

³⁷ Ebda. S. 246.

³⁸ Vgl.: Ebda. S. 246ff.

³⁹ Ebda. S. 247.

⁴⁰ Vgl.: Ebda. S. 248.

Werden diese Erkenntnisse nun auf das Spannungsempfinden angesichts fiktionaler Reize angewandt, so ergibt sich, dass es dabei zu einer verstärkten kognitiven Aktivierung kommt, da eine tatsächliche motorische Aktivität als unangemessen eingeschätzt wird. Die motorische Aktivierung wird in diesem Fall vom Emotionssystem gehemmt, bleibt aber dennoch auf Abruf, falls sich die Situation ändert und beispielsweise ein Kampf- oder Fluchtverhalten nötig wird. Im Gegenzug kommt es zu einem passiv abwartenden Verhalten, erhöhter Aufmerksamkeit und verstärktem Mitdenken bezüglich der Weiterentwicklung der Reizsituation.⁴¹

„[M]otorische Aktivierung aufgrund von im Text präsentierten (...) Reizen bei gleichzeitiger Hemmung eines aktiven Verhaltens aufgrund der Fiktionalität dieser Reize“, stellt für Mellmann somit „den gewissermaßen ‚klassischen‘ Fall von Spannung in Bezug auf narrative Fiktionen“⁴² dar.

Es bleibt allerdings noch die Frage, welche Emotionen es im Speziellen sind, die die besprochenen Spannungsmerkmale mit sich bringen. Mellmann schreibt hierzu:

„[S]o kann man insgesamt einen spannungsrelevanten Emotionsbereich von stark aktivierenden, aber nicht in Handlung resultierenden Emotionen (Stresseemotionen) mit prototypischem Zentrum bei Furcht (mit den Situationsbedingungen ‚Gefahr für Leib und Leben‘ und/ oder ‚mögliche Feindanwesenheit‘) festhalten.“⁴³

Zusammenfassend, wird Spannung in Bezug auf narrative Filme in Mellmanns Modell also als Begleiterscheinung von bestimmten übergeordneten Emotionsprogrammen dargestellt, welche zu einer gleichzeitigen Aktivierung und Hemmung motorischer Verhaltensformen und dadurch wiederum zu einer kognitiven Aktivierung führen.

Ob nun als Emotion, die sich aufgrund von kognitiven Prozessen ergibt, oder als kognitive Aktivierung aufgrund von Emotionsprogrammen, offensichtlich hängt Spannung eng mit den beiden Faktoren Kognition und Emotion zusammen.

Aber nicht nur das, Anne-Katrin Schulze beschreibt, Werner Früh folgend, Kognitionen und Emotionen bei Spannungsprozessen sogar als aneinander gekoppelte Ebenen:

„Hier können Kognitionen und Emotionen nicht als voneinander losgelöst betrachtet werden, weil sie in Reinform nicht auftreten, sondern aneinander gekoppelt sind. Jede Reaktion auf ein Ereignis besteht somit aus einer kognitiven und einer emotionalen Ebene, die sich simultan wechselseitig beeinflussen.“⁴⁴

⁴¹ Vgl.: Ebda. S. 250.

⁴² Ebda. S. 250.

⁴³ Ebda. S. 253.

⁴⁴ Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 41. zit. nach Früh, Werner. *Unterhaltung durch das Fernsehen: Eine molare Theorie*. Konstanz: UVK 2002. S. 208.

In diesem Sinne soll Spannung daher in dieser Arbeit auch im Hinblick auf den Beitrag und das Zusammenwirken beider Ebenen untersucht werden.

Es soll keine tiefer greifende Ursprungsdebatte des Phänomens Spannung stattfinden, sondern vielmehr ein möglichst vielschichtiger Beitrag zu den unterschiedlichen beteiligten Faktoren an der Entstehung des Spannungserlebens erarbeitet werden.

2.2.2. Verlaufsstruktur von Spannung

Obgleich Spannungserleben nun eher ein kognitives oder ein emotionales Phänomen ist, es besteht immer in einer bestimmten Struktur bzw. folgt einem bestimmten Verlauf.

Wie bereits im Kontext von Mellmanns emotionspsychologischem Spannungskonzept angesprochen, entsteht Spannung innerhalb eines Reiz-Reaktionsschemas.⁴⁵ Das Empfinden von Spannung auf Seiten des Rezipienten stellt sich nicht ohne Grund ein, sondern nur, wenn seitens der filmischen Narration entsprechende Reize dafür geliefert werden, auf die der Rezipient eben mit Spannungserleben reagieren kann.

Heinz-Lothar Borringo erklärt diese Reizsituation anhand der Zustände „Ordnung“ und „Unordnung“: In einem dynamischen Feld entsteht Spannung für ihn im Zuge dessen, dass der Zustand Unordnung ausgelöst wird, worauf der Rezipient mit der Bestrebung, die Ordnung wieder herzustellen reagiert.⁴⁶

„Der Text aber handelt nun bewusst durch seine Strategien gegen dieses mögliche Rezipientenverhalten im Sinne eines positiven Anheizungseffektes.“⁴⁷

Spannung kommt laut Borringo dabei dadurch zustande, dass der Rezipient Ordnung herbeigesehnt, diese von der Erzählung jedoch noch zurückgehalten wird, wodurch in ihm ein Schwebezustand zwischen den Emotionen Furcht und Hoffnung ausgelöst und aufrechterhalten wird.⁴⁸

Das Spannungserleben richtet sich demnach also eindeutig auf ein Ereignis in der Zukunft, auf welches der Rezipient wartet.

⁴⁵ Vgl.: Siehe Fußnote 35.

⁴⁶ Vgl.: Borringo, Heinz-Lothar. *Spannung in Text und Film: Spannung u. Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann 1980. S. 41.

⁴⁷ Ebda. S. 41.

⁴⁸ Vgl.: Ebda. S. 41.

Auf diese Zukunftsorientiertheit weist auch David Bordwell hin. Im Anschluss an Meir Sternberg schreibt Bordwell, dass Rezipienten durch Erzählungen „unausweichlich zur Formulierung von Hypothesen“⁴⁹ geführt werden. Dabei unterscheidet er zwischen „Neugierde‘-Hypothesen“, welche sich auf die Vergangenheit beziehen, und „Spannungs‘-Hypothesen“⁵⁰, welche sich eben auf Ereignisse in der Zukunft richten.⁵¹ Auch diesem Konzept nach ist Spannung auf die Zukunft ausgerichtet, in der bestimmte Ereignisse angesiedelt sind, die aufgrund der Ungewissheit ihres Eintretens zur Formulierung von Hypothesen veranlassen.

Als Beispiel hierfür ließen sich etwa die Hypothesen bezüglich Fragen wie »Wird es dem Helden gelingen sich aus der lebensbedrohlichen Situation zu retten oder wird er dabei sterben?« anführen.

Anzumerken ist diesbezüglich, dass Bordwell diese Differenzierung von vergangenheitsorientierten und zukunftsorientierten Hypothesen offensichtlich ausschließlich an der Chronologie der Ereignisse innerhalb der erzählten Story festmacht, und nicht daran, in welcher Abfolge diese Ereignisse auf der Plot-Ebene⁵² präsentiert werden. Denn auf jener Ebene wäre jede Hypothese in Bezug auf eine Frage, deren Beantwortung der Film im Moment noch schuldig ist, zukunftsorientiert und damit eine Spannungs-Hypothese.

Ein weiterer Aspekt der Verlaufsstruktur von Spannung wurde nun ebenfalls bereits angesprochen, nämlich die Ausrichtung auf ihre eigene Auflösung.

Alwin Fill, der sich in seinem Buch *Das Prinzip Spannung* mit dem Thema Spannung in der Sprache beschäftigt, versteht unter dem Begriff Spannung allgemein „Gegensätzliches, das zusammenstrebt und noch (!) auseinandergehalten wird.“⁵³

In diesem Sinne schreibt er über die Orientierung von Spannung in weiterer Folge:

„Aber Spannung ist nicht Selbstzweck: sie strebt nach Lösung. Spannung und Entspannung (tension and relaxation) bilden ein Schema, in dem das eine zum andern hinführt und durch es (ab)gelöst wird.“⁵⁴

⁴⁹ Bordwell, David. „Kognition und Verstehen.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 1 (1992). S. 11.

⁵⁰ Ebda. S. 11.

⁵¹ Vgl.: Ebda. S. 11.

⁵² Für eine nähere Erklärung der Begriffe „Story“ und „Plot“ siehe S. 32f. in dieser Arbeit. Vorläufig soll festgehalten werden, dass der Begriff „Plot“ ausschließlich die Informationen beschreibt, welche der Film explizit darbietet, während der Begriff „Story“ darüber hinaus auch das umfasst, was der Zuschauer im Rezeptionsvorgang, etwa durch Schlussfolgerungen oder seine Vorstellungskraft, dazu ergänzt.

⁵³ Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen: Gunter Narr 2003. S. 10.

⁵⁴ Ebda. S. 10.

Der Prozess des Spannungserlebens kann demnach innerhalb eines Spannungs-Entspannungs-Schemas verortet werden bzw. kann, gemäß Fills Ansatz, die Auflösung der Spannung als deren quasi Ziel angesehen werden.

Darauf verweist auch Peter Pütz mit dem folgenden Ausspruch:

„Die Spannung strebt nach nichts anderem als nach der Aufhebung ihrer selbst.“⁵⁵

Kurz zusammengefasst, ist Spannung als ein Prozess zu betrachten, welcher innerhalb eines Reiz-Reaktionsschemas besteht. Der auslösende Reiz könnte als eine sich für den Rezipienten eröffnende Frage beschrieben werden, deren Antwort in der diegetischen⁵⁶ Zukunft anzusiedeln ist. Wie wir soeben gesehen haben, ist Spannung des Weiteren auf ihre eigene Lösung bzw. auf die Beantwortung der Frage, in welcher sie besteht, orientiert. Eine mögliche Lösung ist im Spannungsprozess somit bereits mitgedacht.

Eine Frage, welche sich in diesem Kontext aber bereits eröffnet, ist die nach der Beschaffenheit dieser ‚Spannungsreize‘. Welche spezifischen Inhalte und Strukturierungen müssen die Reize und Fragen aufweisen, damit sie bei den Zuschauern Spannung hervorrufen, und auf welche Art und Weise erreichen sie dies?

2.3. Spannungsarten – Beschreibung von Spannung

Wie bereits in Punkt 1.2. angesprochen, gibt es verschiedene Formen von Spannung bzw. unterschiedliche Kategorisierungsversuche von medial bedingten Spannungsprozessen.

Einige Autoren beschreiben die oben genannten zwei Seiten von Spannung – zum einen ein mediales Spannungspotenzial, zum anderen die rezeptiven Aktivitäten und der Zustand des Zuschauers – als zwei verschiedene Arten von Spannung. So zum Beispiel Peter Pütz, der in diesem Sinne zwischen „objektiver Spannung“ und „subjektiver Spannung“⁵⁷ differenziert.⁵⁸

⁵⁵ Pütz, Peter. *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970. S. 12.

⁵⁶ Ich verwende den Begriff „diegetisch“ hier in der von Bordwell und Thompson beschriebenen Form: „The total world of the story action is sometimes called the film’s diegesis (...)“. Bordwell/ Thompson, *Film Art*, S. 76.

⁵⁷ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S. 11.

⁵⁸ Vgl.: Ebda. S. 11.

Britta-Karolin Öhding unterscheidet hinsichtlich verschiedener ‚Reizebenen‘ von Filmen eine formale Spannungsart (als Auslöser nennt sie hierbei gestalterische Mittel auf der Bild- und Tonebene, wie etwa die Musik oder schräge Bildachsen), eine narrative Art (dazu zählen spannungsauslösende Potentiale durch bestimmte Inhalte sowie Erzählstrategien) und eine psychologisch-emotionale Art (diese umfasst schließlich emotionale Reaktionen des Rezipienten, wie das Mitleiden mit Figuren).⁵⁹

Bei genauerer Betrachtung ergibt sich aber auch in diesem Konzept die wenig sinnvolle Aufgliederung in eine werkseitige und eine rezipientenseitige Spannung, da die formale sowie die narrative Spannungsart anhand von werkimmanenten Aspekten beschrieben werden, während erst die psychisch-emotionale Art die Reaktionen des Rezipienten betrifft.

Eine weitere Unterscheidung, welche Pütz vornimmt, bezieht sich auf das Interesse des Rezipienten für eine bestimmte offene Fragestellung. Er differenziert zwischen „Was-Spannung“ und „Wie-Spannung“⁶⁰ und schreibt diesbezüglich:

„Jene läßt den Zuschauer gewöhnlich bis zum Ende im unklaren, was das Finale bringt; diese geht vom Wissen des Publikums aus und läßt es nur fragen, wie das bekannte Ende zustande kommt.“⁶¹

Demzufolge gibt es also eine Spannungsart, die im Interesse nach dem Ausgang eines Geschehens besteht, ebenso wie eine, welche sich durch die Frage nach der Art und Weise, wie ein bestimmtes Ende eintreten wird, ausdrücken lässt.

Ähnlich lässt sich Anton Fuxjägers Differenzierung verschiedener Spannungsformen verstehen. Auch Fuxjäger unterscheidet gemäß der Art der Fragen, die sich Rezipienten stellen. So lässt sich die „Ob-Spannung“ durch eine Entscheidungsfrage beschreiben. Es geht darum, ob ein bestimmtes Ereignis eintreten wird oder nicht. Die Frage danach, wie ein bestimmtes Ereignis zustande kommen wird, beschreibt der Autor im Anschluss an Pütz mit der „Wie-Spannung“. Des Weiteren nennt er noch die „Warum-Spannung“⁶² als

⁵⁹ Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 59f. zit. nach Öhding, Britta-Karolin. *Thriller der 90-er Jahre: Über den Zusammenhang von Struktur, Spannung und Bedeutung an ausgewählten Spielfilmen*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl. 1998. S. 11ff.

⁶⁰ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S. 15. Laut Pütz sind diese beiden Formen wiederum der „Erkenntnis-Spannung“ untergeordnet. Vgl.: Ebda. S. 15.

⁶¹ Ebda. S. 15.

⁶² Fuxjäger, Anton. *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*. Diss. Universität Wien: Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002. Fuxjäger behandelt diese drei Begriffe auf den Seiten 28-40.

eine eigene Art von Spannung, welche im „Interesse am Grund für einen Zusammenhang, daran, warum etwas so ist, wie es ist“⁶³ besteht.⁶⁴

Darüber hinaus behandelt Fuxjäger auch den Faktor Empathie als eine eigene Form von Spannung, worunter er etwa das emotionale Engagement für Figuren und die Identifikation mit diesen fasst. Diese Spannungsform zeige sich daher im Hoffen und Fürchten um das Eintreten bestimmter Ereignisse für eine Figur.⁶⁵

Problematisch erscheinen mir allerdings die Ausführungen zum Zusammenhang von Ob-Spannung und Empathie. Denn wie der Autor schreibt, impliziert empathische Spannung zwar das Vorhandensein von Ob-Spannung, nicht aber umgekehrt, da Ob-Spannung auch ohne das Vorhandensein von Empathie möglich sei.⁶⁶

„Der Rezipient kann auch gespannt darauf sein, ob eine Sache so oder so ausgeht, ohne dabei eine der beiden Varianten für eine Figur zu erhoffen oder zu befürchten.“⁶⁷

Dies scheint mir jedoch zweifelhaft, da Spannung in Fuxjägers Beschreibung eigentlich mit reinem Interesse bzw. Neugier am Ausgang eines Ereignisses gleichgesetzt wird. Meiner Meinung nach sind, um von Spannung zu sprechen, auch gleichzeitig einige andere Faktoren nötig und dazu gehört eben auch, dass es dem Rezipienten nicht egal ist, ob eine Sache für eine Figur so oder so ausgeht.⁶⁸

Ein weiteres Kriterium zur Festlegung verschiedener Arten von Spannung offenbart sich durch Manfred Pfisters Unterscheidung zwischen „Finalspannung“ und „Detailspannung“⁶⁹:

„[E]ine Finalspannung (...) überwölbt makrostrukturell den ganzen Textablauf, während eine Detailspannung mikrostrukturell jeweils nur kürzere Handlungssequenzen umfaßt.“⁷⁰

Das hier behandelte Kriterium betrifft also die zeitliche Länge des Spannungsbogens, das heißt, die Frage, ob sich die Spannung auf den Ausgang der gesamten Handlung einer Erzählung oder auf einzelne Abschnitte innerhalb dieser Erzählung bezieht.

⁶³ Ebda. S. 40.

⁶⁴ Vgl.: Ebda. S. 28-40.

⁶⁵ Vgl.: Ebda. S. 40f.

⁶⁶ Vgl.: Ebda. S. 40f.

⁶⁷ Ebda. S. 41.

⁶⁸ Im Laufe dieser Arbeit werde ich diese Behauptung noch näher ausführen und vor allem versuchen argumentativ zu belegen.

⁶⁹ Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink 2001. S. 147.

⁷⁰ Ebda. S. 147.

Im Zuge des Hauptteils meiner Arbeit möchte ich unter anderem auf die hier genannten Differenzierungskriterien und die daraus resultierenden Spannungsformen zurückgreifen und diese dabei kritisch hinterfragen. Genauer gesagt, soll überprüft werden, inwieweit sie mit einem eng gefassten Spannungsbegriff, auf der Basis der zu behandelnden Spannungsfaktoren, kompatibel sind.

2.4. Wegbereiter und Begleiter von Spannung

Um Spannung in Bezug auf einen bestimmten filmischen Inhalt beginnen zu lassen, sind einige Voraussetzungen erforderlich, die mit dem eigentlichen Spannungserleben noch nichts zu tun haben.

Im Vorfeld müssen sich Rezipienten zunächst einmal einem Film überhaupt zuwenden. Sie müssen sich, aus welchem Grund auch immer, darauf einlassen, einen bestimmten Film zu rezipieren.

Die generelle Motivation, sich einen Film anzusehen, könnte beispielsweise durch ein Interesse an bestimmten Schauspielern, Regisseuren, Genres, Themen und Inhalten und vielen anderen Faktoren hervorgerufen werden.

Mit Schulze lässt sich dies fortführen:

„Aus der Kombination von Interesse und Aufmerksamkeit ergibt sich eine Zuwendung zum Medienbeitrag, die sich in der Motivation zum Weiterverfolgen äußert.“⁷¹

Aufmerksamkeit kann laut Tan und Diteweg durch Interesse gebündelt werden.⁷²

Schulze zufolge kann sie unter anderem aber auch durch Neugierde fokussiert werden.⁷³

Ihrer Ansicht nach, ist Aufmerksamkeit daher

„einerseits erforderlich, um durch Medien initiierte Spannung beginnen zu lassen, andererseits bindet Spannung die Aufmerksamkeit an ihren Gegenstand.“⁷⁴

Spannung erfordert also nicht nur Aufmerksamkeit, sondern wirkt auch wieder darauf zurück und bündelt diese.

⁷¹ Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 81.

⁷² Vgl.: Tan, Ed/ Diteweg, Gijbert. “Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing.” Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S.151.

⁷³ Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 79.

⁷⁴ Ebd. S. 79.

Ebenso verhält es sich offensichtlich mit Interesse, denn gemäß Tan und Diteweg bringt Spannungserleben auch gesteigertes Interesse mit sich.⁷⁵

Ein weiteres Element, das anscheinend eng mit Spannung zusammenhängt, ist Neugierde. Für Schulze stellt Neugierde, als der „Impuls zu wissen“⁷⁶, einen impliziten Teil von Spannung dar.⁷⁷

Obleich gesteigerte Aufmerksamkeit, gesteigertes Interesse und Neugierde eng mit Spannung zusammenhängen bzw. damit einhergehen, sollten diese rezeptiven Erregungszustände aber keinesfalls mit Spannungserleben gleichgesetzt oder verwechselt werden. Denn wie ich im Anschluss zeigen werde, beinhaltet Spannungserleben mehr als das interessierte und aufmerksame Mitverfolgen einer Sache oder den Impuls zu wissen – etwas zu erfahren, das man noch nicht weiß.

Nimmt man solch eine Differenzierung nicht vor, so könnte Spannung ohne weiteres mit dem beschrieben werden, was Andreas Fuchs folgendermaßen unter dem Begriff „Neugierde“ fasst:

„Neugierde‘ ist ein Affekt des Rezipienten, der das Bühnengeschehen mitverfolgt. Der Affekt resultiert aus einem Mangel an Informiertheit, der seinerseits wiederum für ein Interesse am Folgenden sorgt.“⁷⁸

⁷⁵ Vgl.: Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 152.

⁷⁶ Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 79. zit. nach Voss, Hans-Georg. „Neugier und Exploration.“ Euler, Harald A./ Mandl, Heinz (Hg.). *Emotionspsychologie: Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg 1983. S. 220.

⁷⁷ Vgl.: Ebda. S. 79.

⁷⁸ Fuchs, Andreas. *Dramatische Spannung: moderner Begriff - antikes Konzept*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. (Drama: Beiheft; 11)/ (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung). S. 36.

3. Ebenen der narrativen Spannungskonstitution

Auf Basis der Lektüre verschiedenster Modelle der Spannungserzeugung und der darin aufgeworfenen theoretischen Konzepte, lässt sich die narrative Erzeugung von Spannung auf Seiten des Rezipienten, meiner Meinung nach, im Wesentlichen auf zwei Ebenen zurückführen.

Zum einen entsteht Spannung auf der Ebene der Aufnahme, Verarbeitung und Reaktion auf filmisch vermittelte ‚Informationen‘ bzw. auf das, was uns Filme präsentieren. Auf dieser Ebene gibt es mehrere Faktoren, die auf unterschiedliche Weise einen Beitrag zum rezeptiven Erleben von Spannung liefern respektive dieses erst hervorbringen. Diese Faktoren beziehen sich sowohl auf die narrativen Inhalte (die konkreten Situationen und Ereignisse, auf welche sich die Spannung richtet), als auch auf die Narration im engeren Sinne⁷⁹, also die Art und Weise der Präsentation dieser Inhalte.

Diese Ebene dreht sich daher beispielsweise um die Frage, was von den thematisierten Ereignissen tatsächlich im Film präsentiert wird, wann dies präsentiert wird oder aus welcher Perspektive dies geschieht.

Zum anderen ist für das Erleben von Spannung auch diejenige Ebene ausschlaggebend, welche die Involviertheit des Zuschauers in das filmische Geschehen, sowie die emotionale Beziehung zu Figuren umfasst. Wäre dem Rezipienten das Schicksal einer fiktionalen Figur bzw. die Frage, welchen Ausgang eine Situation für eine bestimmte Figur nehmen wird, total egal, so wäre ein Spannungserleben ausgeschlossen. Es geht also unter anderem um die Frage, wodurch es Filme überhaupt schaffen, uns als Zuseher so am Geschehen teilhaben zu lassen, dass wir Spannung hinsichtlich fiktionaler Ereignisse erleben. Weiters betrifft diese Ebene auch die Bewertung von Figuren und deren Zusammenhang mit dem, was wir uns für die betreffende Figur wünschen (beispielsweise, ob sie ihr Ziel erreichen soll oder nicht).

Die häufig zu findende Unterteilung von Spannung in kognitive und emotionale Prozesse⁸⁰ erscheint mir als Kategorisierung – für das Forschungsinteresse dieser Arbeit – weniger geeignet. Denn schließlich sollen die Hauptkomponenten narrativ bedingter

⁷⁹ Vgl.: Siehe Fußnote 9.

⁸⁰ Vgl. dazu etwa: Droese, Kerstin. *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*. Coppengrave: Coppi 1995. S. 38.

Spannungserzeugung aus der heterogenen Forschungsliteratur herauskristallisiert werden, und im Zuge dessen, mitunter auf deren strategischen Einsatz zur Herstellung potentiell spannungsevozierender Strukturen hingewiesen werden. Da das Hauptaugenmerk also auf der Erforschung der Spannungsfaktoren und ihrem narrativen Einsatz in Spielfilmen liegt, sollte die Frage, ob die dabei stattfindenden rezeptiven Aktivitäten kognitiver oder emotionaler Natur sind, keine übergeordnete bzw. Kategorien stiftende Rolle spielen, zumal kognitive wie emotive Mechanismen, wie wir noch sehen werden, vielfach ohnehin gemeinsam zum Ausdruck kommen.

Wie schon erwähnt, wird das Spannungserleben in Bezug auf filmische Narrationen, meiner Meinung nach, häufig wenig unterschieden und abgegrenzt von einem ‚einfachen‘ Wissen-Wollen. Aufgrund dessen, versuche ich im Rahmen dieser Arbeit, Spannung als eine sehr spezifische Form des Wissen-Wollens zu bestimmen und einzugrenzen.

3.1. Die Ebene der Informationsverarbeitung

3.1.1. Ein Geschehen mit Risiko: Bedrohung, Konflikt, Problem

Wie bereits angesprochen, kann Spannung durch ein bestimmtes Ereignis, eine bestimmte Situation ausgelöst werden. Die erste Frage, die sich daher stellt, ist diejenige nach der Qualität dieses Ereignisses, oder genauer gesagt, nach den potentiell spannungsevozierenden Story-Inhalten.

Was muss eine fiktive Situation beinhalten, damit ein Spannungsempfinden im Rezipienten überhaupt ausgelöst werden kann?

Ein Ereignis mit möglichen negativen Folgen

Für Dolf Zillmann liegt die Antwort ganz klar im Potential des Ereignisses zu einem negativen Ausgang bzw. Resultat für eine favorisierte Figur⁸¹. Die Möglichkeit des Eintretens eines negativen Ausgangs nennt er daher auch als eine Bedingung für das Hervorrufen des Spannungserlebens:⁸²

„Drama must preoccupy itself with negative outcomes.“⁸³

Auch im Spannungsmodell Borringos stellt das „Drohen der ‚Katastrophe‘“⁸⁴ eine Grundbedingung für Spannungssituationen dar und die mögliche Katastrophe daher den Endpunkt eines Spannungsbogens.⁸⁵

⁸¹ Dass Rezipienten bestimmte Figuren - üblicherweise den oder die Protagonisten eines Films – bevorzugen, sympathisch finden oder sich einfach auf deren Seite stellen, soll an dieser Stelle vorerst als Voraussetzung für die Beschäftigung mit Spannung und somit auch für das Spannungserleben an sich angenommen werden. Die Fragen, wie und warum solche Präferenzen zustande kommen, werden in Kapitel 3.2. genauer untersucht.

⁸² Vgl.: Zillmann, Dolf. “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition.” Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 201.

⁸³ Ebda. S. 201.

⁸⁴ Borringo, *Spannung in Text und Film*, S. 44.

⁸⁵ Vgl.: Ebda. S. 43f.

Als charakteristische negative Ausgänge führt Zillmann etwa „[d]eath, mutilation, torture, injury, and social debasement (...)“⁸⁶ an und spezifiziert seine kurz zuvor zitierte Aussage im Anschluss folgendermaßen:⁸⁷

„[S]uspenseful drama relies heavily on the exhibition of threats and dangers to protagonists.“⁸⁸

Tan und Diteweg sehen dies ähnlich und charakterisieren Spannungsszenen in narrativen Filmen unter anderem über eine akute Bedrohung für den Protagonisten.⁸⁹ Unter Bezugnahme auf den Psychologen Nico Frijda, beinhaltet Spannungserleben für die beiden Autoren eine emotionale Reaktionen des Rezipienten auf Situationen, „in which another’s fate is at stake, (...) the other’s well-being is under threat“^{90, 91}.

Worin liegt nun aber die Gemeinsamkeit unterschiedlicher negativer Ausgänge für Figuren?

Zillmann meint diesbezüglich lakonisch:

„The common denominator (...) is the likely suffering of the protagonists.“⁹²

Während sich Zillmanns Beschreibungen aber hauptsächlich auf physische Bedrohungen beziehen, die das Leben bzw. die Gesundheit von Figuren gefährden, lassen die Aussagen Tans und Ditewegs darauf schließen, dass auch andere Bedrohungen – wie zum Beispiel psychische oder soziale – Spannung hervorrufen können. Mit ihren Worten ausgedrückt – dürfte es entscheidend sein, dass „[t]he IE has relevance for the fate of a protagonist“⁹³.

Dies entspricht auch meiner Auffassung, dass das spannungsauslösende Ereignis lediglich ein in irgendeiner Form schadhaftes Potential für die betroffene Figur besitzen muss. Die Situation muss mit einem bestimmten Risiko verbunden sein – etwas, das für die Figur bedeutsam ist, muss auf dem Spiel stehen, wodurch ein Schaden angedroht wird.

Wie bedeutsam oder wichtig ein Geschehen allgemein ist, zeigt sich laut Schulze in der Folgeschwere dieses Geschehens, das heißt, darin, wie groß dessen Auswirkungen sein

⁸⁶ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S. 202.

⁸⁷ Vgl.: Ebda. S. 202.

⁸⁸ Ebda. S. 203.

⁸⁹ Vgl.: Tan/ Diteweg, “Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.152 und 167.

⁹⁰ Ebda. S. 151.

⁹¹ Vgl.: Ebda. S. 151.

⁹² Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S. 203.

⁹³ Tan/ Diteweg, “Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S. 152. IE steht als Abkürzung für “Initiating Event”, das heißt, für das spannungsauslösende Ereignis. Vgl.: Ebda. S. 150.

können.⁹⁴ Dies wäre in einem Großteil der Fälle dann aber wahrscheinlich ohnehin der Tod bzw. der Verlust des Lebens.

Wie Fuxjäger deutlich macht, spielt im Kontext der Bedeutsamkeit einer Bedrohung bzw. eines potentiellen Schadens aber auch ein individueller Faktor mit. Fuxjäger macht diesen Faktor an den Wünschen und dem Willen der Figur fest.⁹⁵

„Weiß der Rezipient, daß eine Figur sterben will, dann wird ihm die Zeitbombe [sic!] durch die das Leben der Figur bedroht wird, womöglich nicht zur Produktion von Ob-Spannung im Sinne der Frage »Kann die Figur der Bombe noch entkommen?« gereichen (...).“⁹⁶

Die Höhe der Spannungsintensität führen Tan und Diteweg in diesem Sinne auf den Grad der Bedeutsamkeit, oder besser gesagt, der Ernsthaftigkeit des drohenden negativen Ausgangs für die betroffene Figur zurück.⁹⁷ Ähnlich schreibt Droese:

„Der Spannungsgrad steigt (...) mit der Größe des involvierten Risikos.“⁹⁸

Einfach ausgedrückt könnte man auch sagen, dass die Spannung umso größer sein wird, je mehr für die Figur auf dem Spiel steht.

Konflikt als Spannungsauslöser?

Wie sich anhand des bisher Gesagten bereits erahnen lässt, hängt das Phänomen Spannung von seiner Strukturierung her eng mit den dramaturgischen Handlungselementen Konflikt und Auflösung zusammen, welche Jens Eder, neben der Exposition, als die zentralen Bestandteile des kanonischen Story-Schemas anführt.⁹⁹ Laut Zillmann stellen Konflikte „the very essence of drama“¹⁰⁰ dar. Oder, um McKee zu zitieren:

„Nichts bewegt sich in einer Story voran außer durch Konflikt.“¹⁰¹

Zillmann zufolge, kann das Spannungserleben als auf die Lösung von Konflikten ausgerichtet betrachtet werden, wodurch sich Konflikte als potentiell

⁹⁴ Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 74.

⁹⁵ Vgl.: Fuxjäger, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue*, S. 93.

⁹⁶ Ebda. S. 93.

⁹⁷ Vgl.: Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 166.

⁹⁸ Droese, *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 54.

⁹⁹ Vgl.: Eder, Jens. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*.

Hamburg: Lit 2007. S. 25.

¹⁰⁰ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 201.

¹⁰¹ McKee, *Story*, S. 228.

spannungsauslösende Ereignisse verstehen lassen.¹⁰² Darauf verweist auch Dennis Eick, der in seiner vergleichenden Analyse von Drehbuchstrukturen schreibt, dass bereits durch die Einführung des Grundkonfliktes einer Story auf der Zuschauerseite eine Spannung aufgeworfen wird, die erst durch die Auflösung des Konfliktes am Ende wieder aufgehoben wird.¹⁰³

Wie Eder zu verstehen gibt, kommt ein Konflikt für eine Figur in den Problemen zum Ausdruck, welche sich ihren Zielen entgegenstellen und welche die Figur daher zu lösen versucht.¹⁰⁴

Bezieht man dieses Verständnis von Konflikten auf Spannungsprozesse, so lässt sich feststellen, dass diese nicht ohne weiteres bzw. in jedem Fall mit spannungsauslösenden Ereignissen gleichgesetzt werden können. Denn wie ich noch zeigen werde, können Rezipienten auch oder gerade dann Spannung empfinden, wenn die betroffene Figur (noch) nicht weiß, dass ein Problem ihre Ziele bedroht. Man denke dabei beispielsweise an eine Situation, in der ein Axtmörder im Schlafzimmer der blonden Schönheit wartet, um diese zu töten. Bei der Rezeption solch einer Situation kann ein hohes Maß an Spannung erlebt werden, auch, oder gerade dann, wenn die betroffene Figur in keinem Moment von einem Problem weiß und sich für sie daher auch kein Konflikt ergibt.

Als das Kriterium für ein spannungsauslösendes Ereignis sollte deshalb nicht das Vorhandensein eines Konfliktes angesehen werden, sondern viel mehr das im Raum stehende Risiko eines Schadens, oder exakter ausgedrückt, das Drohen eines gemäß den Werten der Figur bedeutsamen Schadens.

Spannung durch mögliche positive Folgen

Eine weitere Frage, welche sich in diesem Kontext stellt, ist die, ob sich Spannungserleben nicht auch auf mögliche positive Ereignisse beziehen kann.

Einige Autoren sind der Meinung, dass das Erleben von Spannung nicht zwangsläufig durch potentielle negative Ausgänge, sondern auch durch das Versprechen positiver Ausgänge hervorgerufen und wach gehalten werden kann.

Beispielsweise schreibt Adrian Weibel:

„Die Wirkung einer Spannungssequenz ist nicht zwingend beschränkt auf die Antizipation einer drohenden Gefahr, sondern kann ihre Intensität auch aus dem Erkennen eines positiven

¹⁰² Vgl.: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 201.

¹⁰³ Vgl.: Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 96.

¹⁰⁴ Vgl.: Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 25.

Zieles entwickeln. Das klassische Beispiel für eine solche affirmative Spannung stellt die Liebesgeschichte dar, in welcher der Zuschauer das Zusammenkommen des Filmhelden mit seiner Geliebten in hoffnungsvoller Erwartung herbeisehnt.¹⁰⁵

In weiterer Folge unterscheidet Weibel zwischen affirmativer Spannung, die für ihn in Situationen zum Ausdruck kommt, in denen die Zuschauer wünschen, dass ein möglicher positiver Sachverhalt tatsächlich eintreten wird, und negativer Spannung, die darin besteht, dass die Zuschauer darauf hoffen, dass ein mögliches negatives Ereignis nicht eintreten wird.¹⁰⁶

Diese Unterscheidung scheint mir etwas zu kurzfristig, da die beiden beschriebenen Formen nur zwei Richtungen desselben Phänomens darstellen. Denn worauf Weibel selbst kurz darauf indirekt hinweist, ist die Tatsache, dass auch bei der Frage nach dem Zustandekommen einer Liebesbeziehung stets Hindernisse und Gegenreaktionen der Verwirklichung entgegenwirken.¹⁰⁷ Auch in diesem Fall dürfte es also ausschlaggebend sein, dass neben der Aussicht auf einen positiven Ausgang auch ein negativer möglich ist, welcher einzutreten droht.

Auch Zillmann beschäftigt sich mit der Frage nach Spannung hinsichtlich positiver Resultate und meint:

„This is not to say that suspense cannot be built on the anticipation of good fortunes.“¹⁰⁸

Als Beispiel führt der Autor die Situation bei einer Spielshow im Fernsehen an, in der die Kandidaten etwas gewinnen können. Für die Teilnehmer besteht dabei eigentlich kein Risiko, da sie nur dazu gewinnen können. Warum in Bezug auf solche Shows dennoch Spannung empfunden werden kann, erklärt sich Zillmann nicht durch die Aussicht auf einen großartigen Preis oder eine Menge Geld, sondern eben durch die Möglichkeit für den betroffenen Teilnehmer, all das doch nicht zu gewinnen – die Möglichkeit zu gewinnen oder bereits Gewonnenes wieder zu verlieren.¹⁰⁹

Bei Quizsendungen wie der österreichischen *Millionenshow* kommt zu dieser, bei jeder Frage bestehenden Möglichkeit zu verlieren noch hinzu, dass bei jeder erneuten Frage das Risiko steigt. Denn sowohl der Schwierigkeitsgrad der Fragen, als auch die Menge des

¹⁰⁵ Weibel, Adrian. *Spannung bei Hitchcock: Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 32.

¹⁰⁶ Vgl.: Ebda. S. 32.

¹⁰⁷ Vgl.: Ebda. S. 33.

¹⁰⁸ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S. 203.

¹⁰⁹ Vgl.: Ebda. S. 203.

gewonnenen Geldes, welches man nun wieder zu verlieren droht, steigt stets an, wodurch die Spannung ständig gesteigert wird.

Wie Zillmann zu verstehen gibt, ist die Möglichkeit etwas zu gewinnen für Spannungserzeugung im Drama jedoch uncharakteristisch und keine entscheidende Voraussetzung für Spannung. Diese liegt vielmehr in der Möglichkeit etwas zu verlieren bzw. (in irgendeiner Form) einen Schaden davon zu tragen.¹¹⁰

In order to be truly suspenseful, drama must show more than the respondents' likely failure to gain incentives. Something more than not winning must be at stake."¹¹¹

3.1.2. Die Ungewissheit des Ausgangs

Anne-Katrin Schulze beschreibt den Faktor Ungewissheit als eine der Schlüsselkomponenten von Spannung. Spannungsempfinden hinsichtlich eines Geschehens ist ihrer Ansicht nach ohne eine gewisse Ungewissheit bezüglich dieses Geschehens nicht möglich.¹¹²

„Nach der Auslösung von Spannung wird sie exakt so lange andauern, bis die gestellte Frage beantwortet ist und sich die Ungewissheit in Gewissheit verwandelt hat.“¹¹³

Wie aus diesem Zitat ersichtlich wird, modelliert Schulze Spannung ebenfalls innerhalb einer Frage-Antwort-Struktur.¹¹⁴ Ausgelöst durch eine Frage und aufgelöst durch deren Beantwortung, besteht Spannung also in der Zeitspanne dazwischen, in welcher Ungewissheit in Hinblick auf die Antwort besteht.

Ungewissheit als Grundelement filmischer Erzählungen

„Every narrative film creates a twofold difficulty for the viewer, consisting of: (a) a felt lack of knowledge of the complete series of events and the ultimate situation in the fictional world, and (b) a problem faced by a sympathetic protagonist.“¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl.: Ebda. S. 202f.

¹¹¹ Ebda. S. 203.

¹¹² Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 73 und 82.

¹¹³ Ebda. S. 73.

¹¹⁴ Vgl.: Ebda. S. 73.

¹¹⁵ Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 151.

Dieses Zitat von Tan und Diteweg weist darauf hin, dass Zuschauer bei der Rezeption narrativer Filme nicht nur mit den Problemen, mit welchen Protagonisten zu kämpfen haben, konfrontiert werden, sondern auch mit der Schwierigkeit, dass sie eben noch nicht wissen, wie sich die Geschichte entwickeln und wie sie enden wird.

Diese Ungewissheit kann sich aber auch auf die Probleme der Protagonisten selbst beziehen. Das heißt, dass beim Mitverfolgen der Problemsituationen von Protagonisten auf Rezipientenseite zumeist Ungewissheit besteht, welchen Ausgang diese nehmen werden.

Die für Spannung als notwendig beschriebene Ungewissheit kann daher unter anderem bereits dadurch hervorgerufen werden, dass uns Filme mit Problemsituationen, oder besser gesagt, mit Bedrohungssituationen für Figuren konfrontieren, von denen wir eben im Moment ihres Aufgeworfen-Werdens noch nicht wissen, wie sie ausgehen werden.

Die Ungewissheit muss sich aber nicht nur auf den Ausgang der gesamten Handlung richten, sondern kann sich vor allem auch im Rahmen vieler Einzelsituationen und demnächst bevorstehender Ereignisse im Film ergeben.¹¹⁶ Das heißt, es geht für den Rezipienten nicht nur um die Frage des Handlungsausgangs, sondern auch um viele kurzfristigere Fragen, die sich im Laufe der Erzählung erst auftun.

Für das Spannungserleben ist somit nicht nur das Vorhandensein einer einen ernsthaften Schaden androhenden Situation erforderlich, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, sondern auch, dass der Ausgang dieser Situation noch ungewiss ist.

Als Voraussetzung dafür, dass eine solche Situation mit Ungewissheit und in weiterer Folge mit Spannung verfolgt werden kann, gilt allerdings offensichtlich eine lineare Erzählweise, in der der Ausgang nicht bereits vor der eigentlichen Bedrohungssituation verraten wurde. Durch das erzählerische Mittel der „Vorausblende“¹¹⁷ könnte beispielsweise zu jedem Zeitpunkt vor oder auch während einer Bedrohungssituation der Ausgang gezeigt und die Ungewissheit damit frühzeitig aufgelöst werden.

Für das Hervorbringen und Aufrechterhalten von Ungewissheit dürfte daher die Art und Weise der Präsentation der Inhalte ausschlaggebend sein. Dies deckt sich auch mit Dennis Eicks Auffassung, dass der Zustand der Ungewissheit durch eine bestimmte Plot-Strategie geradezu provoziert werden kann, nämlich, dadurch, dass dem Zuschauer seitens der Filmemacher intendiert Informationen vorenthalten werden.¹¹⁸

¹¹⁶ Vgl.: Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 96 und Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 74.

¹¹⁷ Laut Rainer Rother kann drunter Folgendes verstanden werden: „Einfügen eines gegenüber der aktuellen Handlung noch zukünftigen Ereignisses in den Ablauf der Erzählung.“ Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 318.

¹¹⁸ Vgl.: Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 91.

Auch Alvin Fill weist im Zusammenhang mit Spannung in der Sprache darauf hin, dass Ellipsen bzw. das Zurückhalten von Informationen Spannung erzeugen kann, da dadurch Unbestimmtheit hervorgerufen wird.¹¹⁹

Im Grunde sind filmische Narrationen jedoch fast immer lückenhaft. Ohne Ellipsen bestünde stets eine „Zeitdeckung“¹²⁰ zwischen „Filmzeit“ und „gefilmter Zeit“¹²¹, also zwischen der Vorführdauer des Films selbst und der Dauer der im Film erzählten Ereignisse.¹²² Dies ist jedoch in den wenigsten Filmen der Fall.¹²³

Bei den meisten Filmen sind nicht alle die Geschichte betreffenden Einzelereignisse und Vorkommnisse tatsächlich auch auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu sehen, sondern eben nur eine bestimmte Auswahl. Dem entspricht die filmwissenschaftliche Unterscheidung zwischen „Plot“ und „Story“¹²⁴.

„Der Begriff ‚Plot‘ dient zur Bezeichnung aller visuellen und auditiven Elemente, die der Film- oder Fernsicht präsentiert. (...) Der Plot arrangiert die Ereignisse, Handlungen und Figuren eines Film- oder Fernsichttextes und steuert auf diese Weise den narrativen Prozess.“¹²⁵

Bordwell und Thompson verstehen darunter kurz gesagt,

“everything visibly and audibly present in the film before us.”¹²⁶

Die Story entsteht dagegen erst durch die Beteiligung des Rezipienten, der im Rahmen seines Informationsverarbeitungsprozesses aus den durch den Plot präsentierten Ereignissen eine zusammenhängende Geschichte konstruiert.¹²⁷

Bordwell und Thompson beschreiben den Begriff Story in diesem Sinne als:

“In a narrative film, all the events that we see and hear, plus all those that we infer or assume to have occurred, arranged in their presumed causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to plot, which is the film's actual presentation of events in the story.”¹²⁸

¹¹⁹ Vgl.: Fill, *Das Prinzip Spannung*, S. 41, 56 und 78.

¹²⁰ Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 916.

¹²¹ Rother, *Sachlexikon Film*, S. 129.

¹²² Vgl.: Ebda. S. 129.

¹²³ Als bekanntes Gegenbeispiel wäre hierbei Alfred Hitchcocks *Rope* (1948) zu erwähnen, der mit ungefähre Zeitdeckung erzählt.

¹²⁴ Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008. S. 134.

¹²⁵ Ebda. S. 134 f.

¹²⁶ Bordwell/ Thompson, *Film Art*, S. 76.

¹²⁷ Vgl.: Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 136.

¹²⁸ Bordwell/ Thompson, *Film Art*, S. 481.

Die Konstruktion der Story auf der Basis der durch den Plot gelieferten Ereignisse obliegt und erfolgt also erst durch die kognitiven und emotionalen Aktivitäten des Rezipienten.¹²⁹

Es ist demzufolge gang und gäbe, dass dem Rezipienten im Rahmen der Narration bestimmte Storyinformationen durch den Plot vorenthalten werden, welche er dann durch seine rezeptiven Aktivitäten ausfüllt und ergänzt.

Im Gegensatz zu dieser generellen Lückenhaftigkeit filmischer Narrationen, werden aber oftmals gezielt Informationen bezüglich bestimmter Vorkommnisse verschwiegen, mit dem Ziel, entscheidende Fragen für den Rezipienten zunächst unbeantwortet zu lassen und dadurch die Aufmerksamkeit zu fesseln, Neugier zu erwecken oder eben Spannung zu erzeugen.

Hierzu ein Beispiel aus dem Film *Disturbia – Auch Killer haben Nachbarn* (2007): Protagonist Kale hat seinen Nachbarn Mr. Turner bereits seit einigen Tagen unter Verdacht, ein Serienkiller zu sein. Da Kale aufgrund eines tätlichen Angriffs auf einen Lehrer unter Hausarrest steht und eine Fußfessel tragen muss, kann er selbst nicht aus dem Haus, um bei seinem Nachbarn zu spionieren. Diese Aufgabe übernimmt daher sein Freund Ronnie. Ausgerüstet mit Funkgerät und Videokamera begibt sich Ronnie eines Abends in die Garage des vermeintlichen Mörders, um dort Indizien für einen Mord zu suchen. Kale verfolgt das Geschehen dabei über den Camcorder und das Funkgerät, welche Ronnie bei sich trägt. Außerdem beobachtet er das Haus des Nachbarn von seinem Zimmer aus. Zunächst verläuft alles nach Plan und Ronnie kann die Garage, zugegebenermaßen unter einem bestimmten Nervenkitzel, durchstöbern, wobei er auch auf einen Plastiksack mit Blut und Haaren darin stößt. Doch plötzlich schließt sich das Garagentor und Ronnie glaubt, jemanden im Haus gehört zu haben. Er bekommt die Panik, schreit um Hilfe und stürmt angsterfüllt durch das Haus des Nachbarn. Der Zuschauer teilt bei der Beobachtung dessen die Perspektive Kales. Er kann daher neben Bildern des Nachbarhauses von außen, lediglich bruchstückhafte Aufnahmen von Ronnies Kamera wahrnehmen, die seine Flucht durch das Haus zeigen. Schließlich fällt Ronnies Kamera ganz aus. Was mit ihm im Anschluss passiert, wird nicht gezeigt – auch Kale hat keine Ahnung, wie es seinem Freund im Moment geht. Der Rezipient wird durch dieses Erzählen gemäß der eingeschränkten Perspektive Kales, bewusst in Ungewissheit gelassen, ob es Ronnie geschafft hat, unverletzt zu fliehen, oder ob der mörderische Nachbar ihn geschnappt und möglicherweise sogar getötet hat.

¹²⁹ Vgl.: Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 134 und Droese, *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 46.

Durch das gezielte Vorenthalten von Informationen bleibt in diesem Beispiel die Antwort auf die mit Spannung verfolgte Frage danach, ob Ronnie das Haus lebendig verlassen können wird oder dem Serienkiller darin zum Opfer fallen wird, zunächst unbeantwortet und die Spannung daher aufrecht.

In einem anderen Filmbeispiel wird die Ungewissheit durch das bewusste Weg-Schauen des Kamerablickes wach gehalten. Dieses Beispiel stammt aus der Exposition des Films *Vergessene Welt: Jurassic Park* (1997): Die betreffende Szene zeigt eine offenbar reiche Familie, die mit ihrer Yacht am Strand einer tropischen Insel anlegt, um dort zu pausieren. Während die Eltern am Liegestuhl verweilen, möchte die kleine Tochter den Strand alleine erforschen. Von den Eltern mittlerweile einige hundert Meter entfernt, stößt das Mädchen an einem Waldstück auf einen kleinen, freundlich wirkenden Dinosaurier. Um ihn anzulocken, gibt sie ihm ein Stück von ihrem Essen, wonach plötzlich viele andere kleine Dinosaurier auftauchen, die ebenfalls hungrig sind. Als dem Mädchen das Essen ausgeht, schlägt die Lage um: Das Kind wird bedrängt und attackiert. An dieser Stelle zeigt die Kamera wieder die Eltern, die plötzlich die Schreie ihres Kindes vernehmen und hastig loslaufen. Als sie bei der Tochter ankommen, offenbart der Kamerablick jedoch nicht, wie es dem Mädchen nunmehr geht (Wurde sie von den Dinosauriern bereits verletzt oder gar getötet?), sondern bloß die mit Schrecken und Panik erfüllte Reaktion der Mutter auf das, was im Off im Moment passiert. Die Szene endet mit einem panischen Schrei der Mutter.

Auch in diesem Beispiel wird dem Zuschauer offenkundig eine bestimmte Information verschwiegen, etwas wird ihm vorenthalten, das gerade außerhalb des für ihn Sichtbaren passiert. Dadurch wird der Rezipient über den Ausgang der Spannungssituation in Ungewissheit gelassen. Ist das Mädchen noch am Leben oder wurde es von den Dinosauriern gefressen?

In Anbetracht des bisher Gesagten, sind für das Hervorrufen und Aufrechterhalten von Ungewissheit als Spannungsfaktor, sowohl das Vorhandensein bestimmter Ereignisse innerhalb der Story, als auch die Präsentationsstrategie dieser Storyereignisse auf der Plotebene, verantwortlich.

In der vorhandenen Forschungsliteratur zum Thema Spannung wird diesen beiden Bereichen nun unterschiedlich viel Aufmerksamkeit geschenkt bzw. Spannungserleben mittels der einen oder der anderen Ebene beschrieben.

Kognitiver Umgang mit Ungewissheit

David Bordwell führt das Verstehen narrativer Filme allgemein auf die kognitiven Prozesse des Rezipienten zurück:

„Aus der kognitiven Perspektive kann das Verstehen narrativer Filme grob als eine Frage des ‚Kognizierens‘ (*cognizing*) gesehen werden. Wo wir über die gegebenen Informationen hinausgehen, ordnen wir nach Kategorien, bedienen uns unseres Vorwissens, ziehen wir informale, provisorische Schlüsse, und wir entwickeln Hypothesen darüber, was als nächstes passieren könnte.“¹³⁰

Laut Bordwells kognitiver Filmtheorie reagieren Rezipienten in diesem Verstehensprozess auf durch Filme gelieferte Hinweise („cues“¹³¹) mit einem Verarbeitungsprozess, der ihr eigenes Wissen verschiedenster Art mit einschließt, und schließlich zur Bildung von Schlussfolgerungen und Hypothesen führt. Eine besondere Rolle spielt für Bordwell dabei „schema-fundiertes Wissen“¹³², worunter er Wissensstrukturen versteht, „die es dem Rezipienten ermöglich[en], über die gegebene Information hinauszudenken“¹³³ und dadurch Informationslücken auszufüllen.¹³⁴

Als Beispiel hierfür beschreibt er eine alltägliche Situation:

„Sie fahren auf der Landstraße und sehen ein Auto mit einem platten Reifen; ein Mann öffnet gerade den Kofferraum des Autos. Ohne jede bewusste Überlegung nehmen Sie an, daß er der Fahrer ist und daß er Werkzeug oder einen Ersatzreifen oder beides aus dem Kofferraum herausnehmen wird.“¹³⁵

Bordwell erklärt sich die beschriebene Schlussfolgerung nun durch ein, im Rezipienten gespeichertes Schema für Autopannen, durch welches die wahrgenommenen Hinweise zu einer bestimmten Annahme gebracht werden.¹³⁶

Peter Ohler knüpft an diese Erkenntnisse an und untersucht damit die Informationsverarbeitungsprozesse bei der Rezeption potentiell spannungsinduzierender Momente in Filmen.

Für Ohler liegt die entscheidende filmische Voraussetzung für das Spannungsempfinden darin, dass für den Rezipienten stets eine bestimmte Menge an Handlungsalternativen

¹³⁰ Bordwell, „Kognition und Verstehen“, S. 7.

¹³¹ Ebda. S. 8.

¹³² Ebda. S. 8.

¹³³ Ebda. S.8.

¹³⁴ Vgl.: Ebda. S. 8.

¹³⁵ Ebda. S. 6.

¹³⁶ Vgl.: Ebda. S. 8.

offen bleiben bzw. neu eröffnet werden muss.¹³⁷ Das bedeutet, der Zuschauer muss – mitunter mehrmals aufs Neue – in eine Art kontrollierten Zustand der Ungewissheit hinsichtlich der Weiterentwicklung bzw. des Ausgangs der Handlung versetzt werden. Dies erreichen Filme eben, auch nach Ohlers Auffassung, durch das gezielte Vorenthalten von Informationen.

Ohler modelliert die diesbezüglichen kognitiven Prozesse mittels schematheoretischer Annahmen. „Schemata“ versteht er als

„ganzheitliche Datenstrukturen, die vom Individuum dazu benutzt werden, heterogene Umweltinformationen zu organisieren und zu interpretieren.“¹³⁸

Sie werden vorgefundenen Situationen, wie zuvor im Anschluss an Bordwell gezeigt, automatisch unterstellt, um fehlende Informationen zu kompensieren und die wahrnehmbaren Informationen in der passendsten Form zu organisieren und zu interpretieren. Durch die Unvollständigkeit der Informationen gibt es in den zum Einsatz kommenden Schemata aber immer auch „Variablenstellen“¹³⁹, sozusagen Leerstellen, die erst mit der jeweiligen Situation in Deckung gebracht werden müssen. Daher trachtet das kognitive System stets nach den entsprechenden Hinweisen zur fixen Belegung von Variablenstellen.¹⁴⁰

Werden durch die Narration nun bewusst solche Hinweise zurückgehalten, welche für die weitere Entwicklung bzw. den Ausgang der Handlung als höchst entscheidend eingeschätzt werden, dann bleibt eine Entscheidung bezüglich der Belegung der betreffenden Leerstelle verwehrt bzw. wird diese aufgeschoben.¹⁴¹

In solch einer Situation der Ungewissheit

„wird die Belegungsoperation der Variablenstelle vom kognitiven System permanent ‚eingeklagt‘. Dies ist die kognitive Basis für Spannungserleben (...).“¹⁴²

¹³⁷ Vgl.: Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 136.

¹³⁸ Ebda. S. 137.

¹³⁹ Ebda. S. 137.

¹⁴⁰ Vgl.: Ebda. S. 137 und Ohler, Peter/ Nieding, Gerhild. „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 134ff.

¹⁴¹ Vgl.: Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 137.

¹⁴² Ebda. S. 137.

Die von Ohler hier, als dem Spannungserleben zugrunde liegend beschriebene, kognitive Aktivität der Belegung von offenen Stellen in Schemata, richtet sich nun ganz auf die filmische Präsentationsform einer Geschichte. Spannung entsteht diesem Modell entsprechend daher durch die Frage »Wann werde ich im Film endlich den entscheidenden Hinweis entdecken, um die Frage zu beantworten?«. Die notwendigen inhaltlichen Bedingungen bzw. die Beschaffenheit der offenen Fragen, auf die sich die kognitive Aktivität richtet, spezifiziert Ohler jedoch kaum. Dadurch stellt sich meinerseits die Frage, inwieweit sich Ohlers Ansatz nach, Fragen, auf die man mit Spannungserleben reagiert, von solchen differenzieren lassen, denen man mit Neugierde bzw. mit einem einfachen Wissen-Wollen begegnet.

Ungewissheit und das Bedürfnis nach Kontrolle

Peter Wuss beschreibt die rezeptiven Prozesse, die zum Spannungserleben führen, auf ähnliche Weise wie Ohler, sieht aber den Grund für diese Prozesse im menschlichen Bedürfnis nach Kontrolle.

Wie schon erwähnt, entsteht Spannung für Wuss als eine emotionale Reaktion auf ein unbefriedigtes Bedürfnis nach ‚pragmatischen Informationen‘.¹⁴³

Dies führt er auf das Bedürfnis nach Kontrolle zurück, welches er als ein Grundbedürfnis des Menschen ins Feld führt. Den Psychologen Dörner, Reither und Stäudel folgend, kann dieses Bedürfnis nach Kontrolle unterschieden werden in die aktive Kontrolle, worunter gemeint ist, „die Umwelt oder die Innenwelt nach seinen Wünschen beeinflussen zu können“, und die passive Kontrolle, welche für die Möglichkeit steht, „die Entwicklungen in der Zukunft voraussehen zu können (...), d.h. [die] Möglichkeit der Vorausschau“¹⁴⁴. Wenn der Mensch, wie bei der Filmrezeption, keine Möglichkeit zur aktiven Kontrolle hat, so ist er zumindest um die Vorausschau der zukünftigen Ereignisse bemüht. Werden ihm allerdings nicht genügend Informationen zum angestrebten Kontrollgewinn vermittelt, so entsteht eben eine emotionale Anspannung.¹⁴⁵ Werden Rezipienten durch zurückgehaltene Informationen in Ungewissheit versetzt, dann ist genau dies der Fall – das Bedürfnis nach passiver Kontrolle wird ihnen verwehrt, worauf sie mit Spannung reagieren.

¹⁴³ Vgl.: Siehe S. 12 in dieser Arbeit.

¹⁴⁴ Wuss, „Grundformen filmischer Spannung“, S. 103. zit. nach: Dörner, Dietrich/ Reither, Franz/ Stäudel, Thea. „Emotion und problemlösendes Denken.“ Mandl, Heinz/ Huber, Günter L. (Hg.). *Emotion und Kognition*. München u.a.: Urban & Schwarzenberg 1983. S. 62.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebda. S. 102ff.

Laut Wuss spielen Spielfilmnarrationen bewusst mit diesem Kontrollbedürfnis – und dadurch eben auch mit dem Spannungsempfinden – da sie vor dem Zuschauer Problemsituationen aufbauen, jedoch die zur Lösung nötigen pragmatischen Informationen so kontrolliert vergeben, dass für die Zuschauer ständig Informationsdefizite und dadurch Ungewissheit entsteht.¹⁴⁶

„Filmische Narration ist darum grundsätzlich ein Spiel mit der Unbestimmtheit von Ereignisfolgen und umgekehrt ein Spiel mit der Kontrollkompetenz des Rezipienten.“¹⁴⁷

Nur eine bestimmte Ungewissheit führt zu Spannung

Auch Noël Carroll beschreibt den kognitiven Zustand der Ungewissheit als eine Grundvoraussetzung für das Entstehen von Spannung:

„Uncertainty is a necessary condition for suspense. When uncertainty is removed from a situation, suspense evaporates.“¹⁴⁸

Allerdings bezieht sich Carroll im Unterschied zu Ohler und Wuss auf die Ungewissheit der Rezipienten im Hinblick auf ganz bestimmte Storyinhalte und Situationen sowie deren formale Strukturierung.

Carroll beschreibt Spannung zunächst als eine Subkategorie narrativer Ungewissheit („narrative uncertainty“¹⁴⁹), welche von anderen solchen Formen abzugrenzen ist. Als eine weitere wesentliche Subkategorie neben Spannung nennt er dabei den Modus des „mystery“¹⁵⁰. Den Unterschied zwischen diesen beiden Formen narrativer Ungewissheit erklärt Carroll nun anhand ihrer zeitlichen Ausrichtung. Während im Falle von ‚mystery‘, Ungewissheit bezüglich eines Ereignisses in der Vergangenheit besteht, bezieht sich die Ungewissheit bei Spannung auf ein zukünftiges Ereignis – einen noch nicht eingetretenen Ausgang.¹⁵¹

¹⁴⁶ Vgl.: Ebda. S. 103ff und 111.

¹⁴⁷ Ebda. S. 105.

¹⁴⁸ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 72.

¹⁴⁹ Ebda. S. 75.

¹⁵⁰ Ebda. S. 75.

¹⁵¹ Vgl.: Ebda. S. 75.

Anhand des für den ‚mystery‘-Modus typischen Genres des *whodunit*¹⁵² führt Carroll den Unterschied weiter aus: Der Ausgang des behandelten Ereignisses, nämlich ein Verbrechen, ist dabei bereits klar, nicht jedoch die Umstände des Verbrechens bzw. die Frage nach dem Täter und seinem Motiv. Das heißt, es gibt gemessen an der Anzahl der Verdächtigen eine unbestimmte Anzahl an Antwortmöglichkeiten auf die ungewisse Frage. Was für Carroll, im Unterschied dazu, Spannung ausmacht, ist, dass es neben der Ausrichtung auf den zukünftigen Ausgang eines Ereignisses lediglich zwei Antwortmöglichkeiten auf die offene Frage gibt. Diese beiden Möglichkeiten müssen darüber hinaus in einem logischen Gegensatz zueinander stehen. Das heißt, dass eine positive bzw. vom Rezipienten gewünschte Ausgangsmöglichkeit einer Situation für die betroffene Figur, einer negativen bzw. nicht gewünschten Ausgangsmöglichkeit gegenüber stehen muss.¹⁵³

„[E]ither the heroine will be torn apart by the buzzsaw or she will not be.“¹⁵⁴

Carroll schränkt das rezeptive Spannungserleben durch den Zustand der Ungewissheit im Rahmen seiner Theorie somit entscheidend ein, und zwar auf eine duale Entscheidungssituation hinsichtlich des Ausgangs eines Ereignisses für eine Figur.

Während Ohler und Wuss also lediglich die rezeptiven Rahmenbedingungen in Bezug auf Ungewissheit behandeln, widmet sich Carroll verstärkt den inhaltlichen Dispositionen. Auf deren Basis engt er die potentiell spannungsevozierenden Fragen auf eine bestimmte Art von Fragen ein, nämlich auf Entscheidungsfragen, bzw. auf das, was Pütz als ‚Was-Spannung‘, oder Fuxjäger als ‚Ob-Spannung‘ bezeichnet. Für die in dieser Arbeit angestrebte, eng gefasste Konzeption von Spannung, soll diese Auffassung übernommen werden. Dadurch kann Spannungserleben zunächst auf jene fiktionalen Situationen eingegrenzt werden, deren zukünftiger Ausgang ungewiss ist und in denen die Frage nach dem Ausgang in einer Entscheidungsfrage besteht. Wird der Protagonist den Angriff seines Feindes überstehen oder wird dieser ihn töten? Wird er es schaffen,

¹⁵² “Whodunits, in cinema and literature alike, are usually concerned with solving a crime by identifying the criminal after a thorough investigation of all available clues and the clearing of any number of suspects have taken place (see MYSTERY FILM).” Lopez, Daniel. *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*. Jefferson, North Carolina und London: McFarland & Company 1993. S. 384.

¹⁵³ Vgl.: Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 75ff.

¹⁵⁴ Ebda. S. 76.

sich am Abhang festzuhalten oder abstürzen? Kann er die alles entscheidende Runde um den Weltmeistertitel im Boxen für sich entscheiden oder war die harte Arbeit umsonst?

3.1.3. Das Abschätzen von Wahrscheinlichkeiten

Carroll bringt in seinem Text neben dem kognitiven Umgang mit Ungewissheit bereits einen weiteren Faktor des Spannungserlebens ins Spiel, nämlich die Wahrscheinlichkeit. Wie der Autor ausführt, bringt auch die Ungewissheit des Rezipienten bezüglich des Ausgangs eines Ereignisses mit lediglich zwei oppositionellen Ausgangsmöglichkeiten nicht zwangsläufig auch Spannungserleben mit sich. Zunächst ist es darüber hinaus erforderlich, dass der Rezipient eine der beiden Möglichkeiten favorisiert, was Carroll an den moralischen Wertvorstellungen¹⁵⁵ von Gut und Böse, Richtig und Falsch festmacht. Entscheidend ist aber das abgeschätzte Wahrscheinlichkeitsverhältnis der beiden Ausgangsmöglichkeiten.¹⁵⁶

Wahrscheinlich : Unwahrscheinlich

„[S]uspense takes control where the course of events (...) points to two logically opposed outcomes, one of which is evil or immoral but probable or likely, and the other of which is moral, but improbable or unlikely or only as probable as the evil outcome.“¹⁵⁷

Demzufolge muss für den Rezipienten der schlechte Ausgang für die betreffende Figur wahrscheinlicher erscheinen als der gute bzw. darf der gute Ausgang keinesfalls wahrscheinlicher sein als der schlechte. Nur wenn dies der Fall ist, sollte also von Spannung gesprochen werden.

Das für Carroll am häufigsten vorkommende Spannungsmuster in fiktionalen Erzählungen ergibt sich in diesem Sinne in Situationen, in denen die favorisierte Ausgangsalternative als unwahrscheinlich empfunden wird, während das gegensätzliche schlechte Ende im Vergleich dazu wahrscheinlich erscheint. Dennoch, darauf weist Carroll hin, muss für das gute Ende stets eine Chance aufrechterhalten werden, trotzdem noch einzutreten, da ansonsten ebenfalls keine Spannung möglich ist.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Der Faktor Moral wird in Kapitel 3.2. näher beschrieben.

¹⁵⁶ Vgl.: Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 77.

¹⁵⁷ Ebda. S. 77.

¹⁵⁸ Vgl.: Ebda. S. 77f.

Dies erscheint plausibel, da wir bereits festgestellt haben, dass das Spannungserleben nur zwischen der Auslösung und der Auflösung von Ungewissheit stattfindet und durch deren Auflösung ebenfalls aufgelöst wird.

Auch William F. Brewer beschäftigt sich mit dem Aspekt der Wahrscheinlichkeit und dessen Beitrag zur Spannungserzeugung. Er wendet sich dabei gegen die gängige Auffassung von Autoren wie Bartholomew, Vale und Vanderbilt, wonach ein Maximum an Spannung dann erreicht werden würde, wenn das Wahrscheinlichkeitsverhältnis zwischen erwünschtem und nicht erwünschtem Ausgang für eine Figur bei 50 zu 50 Prozent steht. Im Unterschied dazu, tritt für Brewer, wie auch für Carroll, dann maximale Spannung ein, wenn die Chancen eben nicht gleich verteilt sind und die Wahrscheinlichkeit für den favorisierten Ausgang gering ist.¹⁵⁹

Zillmann fasst sich in punkto Wahrscheinlichkeit etwas ausführlicher und präziser. Der Grad der empfundenen Spannung in Bezug auf eine für eine Figur bedrohliche Situation hängt, Zillmann zufolge, direkt proportional mit der Höhe der Wahrscheinlichkeit des Eintretens des schlechten Ausgangs zusammen. Ein Maximum an Spannung entsteht also dann, wenn der Rezipient eine sehr hohe subjektive Gewissheit empfindet, dass der schlechte Ausgang tatsächlich eintreten droht. Allerdings, wie auch von Carroll hingewiesen, darf dieses Eintreten, solange Spannung aufrecht erhalten bleiben soll, niemals vollkommen gewiss sein. Es muss stets auch ein Fünkchen Ungewissheit aufrechterhalten bleiben.¹⁶⁰

„It may be argued that as soon as respondents are confident that a feared outcome is indeed forthcoming, they are no longer in suspense. The respondents may, at this point, start to experience disappointment and sadness.“¹⁶¹

Zillmann merkt zwar an, dass der höchste Grad an Ungewissheit in Bezug auf den Ausgang eines Ereignisses mit zwei Ausgangsalternativen bei einer Wahrscheinlichkeit von 50 Prozent liegt. Wie er zeigt, ist maximale Ungewissheit jedoch nicht gleichbedeutend mit maximaler Spannung, da dafür eben – im Gegensatz – eine hohe aber nicht vollkommene subjektive Gewissheit des Zuschauers über das Eintreten des schlechten Ausgangs für die favorisierte Figur ausschlaggebend ist.¹⁶²

¹⁵⁹ Vgl.: Brewer, William F.. “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading.” Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 115.

¹⁶⁰ Vgl.: Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S. 201ff. und 206f.

¹⁶¹ Ebda. S. 206f.

¹⁶² Vgl.: Ebda. S. 206.

Worin sich Brewer und Zillmann wesentlich unterscheiden, ist die Art des Wissens und der Erfahrungen des Zusehers, die in das Abwägen der Wahrscheinlichkeiten mit einfließen. Beide gehen von der Frage aus, wie es möglich sei, dass auch im Wissen, dass der Protagonist am Ende ohnehin gewinnen wird, Spannung entstehen könne.

Zillmann führt dies darauf zurück, dass Spannung vor allem auf der Mikroebene eines Films, durch viele einzelne Episoden, in denen die favorisierte Figur mit potentiell schadhaft endenden Ereignissen (wie Verwundungen oder Folter) zu tun hat, entsteht, und weniger auf der Makroebene der gesamten Handlung. Dadurch erklärt er sich, wie Rezipienten auch im Wissen, dass die Handlung am Ende einen für die Figur positiven Ausgang nehmen wird – sei es durch das Wissen um und die Erfahrungen mit narrativen Strukturen und Genres – Spannung empfinden können. Die Frage nach dem Ausgang der gesamten Handlung trägt für ihn nur dann zur Spannungserzeugung bei, wenn dieser ganz und gar nicht vorhersehbar ist, das heißt, wenn das Schicksal des Protagonisten bzw. dessen Überleben völlig unklar sind.¹⁶³

Dieser Ansatz Zillmanns, der Spannungserleben hauptsächlich auf der Mikroebene des Films verortet, würde sich meines Erachtens gut zur Erklärung von Spannung in Bezug auf die gefährlichen Missionen des James Bond eignen. Einem Großteil der Zuschauer eines James Bond-Filmes ist von Beginn an klar, dass Bond am Ende gewohnt siegreich aus dem Kampf gegen den jeweiligen Bösewicht hervorgehen wird (=Makroebene). Warum wir während der Rezeption dennoch Spannung erleben, ließe sich daher, Zillmann folgend, mittels diverser Spannungsbögen in einzelnen Episoden innerhalb des Filmes beantworten (=Mikroebene). Wird Bond seine Verfolger erfolgreich abwehren können oder werden sie ihn aufgreifen, gefangen nehmen und foltern?¹⁶⁴ Wird Bond es schaffen, den Handlanger des Bösewichts zu überwältigen bzw. zu töten, bevor dieser seine aktuelle Bettgenossin töten kann?

Brewer widerspricht Zillmann in diesem Punkt und vertritt die Auffassung, dass Spannung sehr wohl auch in Bezug auf von vornherein klare Handlungsausgänge möglich sei. Dies begründet er durch „some form of willing suspension of disbelief“¹⁶⁵, wodurch der Rezipient die Wahrscheinlichkeitsabwägungen ausschließlich auf der Basis der

¹⁶³ Vgl.: Ebda. S. 207f.

¹⁶⁴ Wie etwa *Die Another Day* (2002) oder *Casino Royale* (2006) zeigen, ist die Gefangennahme und qualvolle Folter Bonds keineswegs undenkbar.

¹⁶⁵ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 115.

Informationen und Ereignisse innerhalb der Story anstellen und narratives Wissen und Erfahrungen aus anderen Filmen absichtlich ignorieren würde.¹⁶⁶

Im Unterschied dazu, bezieht Zillmann, wie soeben beschrieben, auch Informationen von außerhalb der Story (wie Erfahrungen und Erinnerungen) als Faktoren in die Wahrscheinlichkeitsrechnung mit ein.

Gleich Wahrscheinlich

In Peter Ohlers kognitionspsychologischem Spannungsmodell erweist sich der Faktor Wahrscheinlichkeit ebenfalls als wesentlich für das Spannungserleben. Ohler hebt sich in punkto Wahrscheinlichkeitsverhältnis allerdings stark von den bisher behandelten Autoren ab.

Als eine von zwei primären Strukturen zur Spannungserzeugung nennt Ohler den folgenden Fall:

„The strategy adopted in the text succeeds in creating expectations horizons for viewers in which the probability of each possible outcome for the protagonist in a particular scene is similar; the outcome is ‘held in balance.’“¹⁶⁷

Den Grund, warum Rezipienten in solchen Fällen Spannung empfinden, erklärt Ohler anhand des bereits in Kapitel 3.1.2. beschriebenen Strebens des kognitiven Systems nach der Wertebelegung von Variablenstellen. Denn durch ein Ereignis mit zwei unterschiedlichen, aber gleich wahrscheinlichen Ausgangsmöglichkeiten für den Protagonisten, entsteht für das kognitive System eine Situation, in der die sofortige Belegung der entsprechenden Variablenstelle eingefordert wird. Liegt im Normalfall für die fixe Belegung einer Variablenstelle zunächst noch keine Information vor, dann wird diese Stelle mit dem „Modalwert“¹⁶⁸ belegt, der dem, statistisch gesehen, wahrscheinlichsten Wert entspricht. In dem von Ohler genannten Fall gibt es nun aber durch die zwei gleich wahrscheinlichen Ausgangsmöglichkeiten auch zwei Modalwerte mit gleicher Wahrscheinlichkeit. Dadurch wird das kognitive System in einen unausgeglichene Zustand versetzt und strebt permanent nach dem klärenden Hinweis für eine Entscheidung. Dies stellt für Ohler eben den Zustand des Gespannt-Seins dar.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Vgl.: Ebda. S. 115.

¹⁶⁷ Ohler/ Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S. 132.

¹⁶⁸ Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 137.

¹⁶⁹ Vgl.: Ebda. S. 137.

Anders als in den bisher beschriebenen Standpunkten zum Faktor Wahrscheinlichkeit, geht Ohler also davon aus, dass für das Entstehen von Spannung ein Wahrscheinlichkeitsverhältnis von 50:50 zwischen zwei unterschiedlichen Ausgangsmöglichkeiten eines Ereignisses bestehen muss.

Allerdings muss bei diesem Ansatz wieder beachtet werden, dass Ohler das Spannungsentstehen nicht auf bestimmte Story-Inhalte (Situationen mit einer positiven und einer negativen Ausgangsmöglichkeit) beschränkt, sondern sich rein auf die filmische Vergabe und Zurückhaltung von Informationen und die kognitiven Reaktionen darauf bezieht. Laut dem, was Ohler beschreibt, wird zwar maximale Ungewissheit hervorgerufen, jedoch ist dies im Hinblick auf Carroll, Brewer und Zillmann nicht gleichbedeutend mit maximaler Spannung. Wie wir gesehen haben, ist dafür vielmehr ein unausgeglichenes Wahrscheinlichkeitsverhältnis erforderlich. Durch Ohlers Modell könnte Spannung bei solch einem unausgegliehenen Verhältnis gar nicht erklärt werden, da die entsprechende Variablenstelle dann mit nur einem Modalwert belegt wird und das kognitive System somit in keinen unausgegliehenen Zustand versetzt werden würde.

3.1.4. Erwartung und Antizipation

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Spannungserlebens bezieht sich auf die Generierung von Erwartungen auf Seiten des Rezipienten.

Das Entstehen von Erwartungshaltungen hängt unmittelbar mit den beiden zuvor behandelten Faktoren des Spannungserlebens zusammen. Die Ungewissheit sowie das Abschätzen der Wahrscheinlichkeiten bezüglich des Eintretens bestimmter Ereignisse implizieren bereits, dass im Erwartungsraum des Rezipienten diese möglichen Ereignisse angelegt sind.

Beispielsweise schreibt Carroll in diesem Sinne, seinem Spannungsmodell entsprechend, dass Spannung nur zustande komme, wenn der Erwartungshorizont auf lediglich zwei mögliche, aber gegensätzliche Ereignisausgänge eingeschränkt ist.¹⁷⁰ Auch Ohler spricht explizit von einem Erwartungsraum des Rezipienten, in dem die möglichen Ausgänge angelegt sind.¹⁷¹

¹⁷⁰ Vgl.: Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 76.

¹⁷¹ Vgl.: Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 135.

Wie ich bereits im Kontext des kognitiven Umgangs mit Ungewissheit gezeigt habe, denken Zuschauer während der Rezeption von Filmen ständig über die gegebenen Informationen hinaus, stellen auf deren Basis Schlussfolgerungen an und entwerfen Hypothesen über das, was folgen könnte.¹⁷² Im Zuge dessen entstehen auch Erwartungen hinsichtlich zukünftiger Ereignisse bzw. Ereignisausgänge.

Laut Anne-Katrin Schulze formen sich Erwartungen aufgrund von Unsicherheit.¹⁷³

„Sie werden aufgrund bestehender Informationen und sich daraus ergebenden Schlussfolgerungen abgeleitet. Diese Schlussfolgerungen können, abhängig vom jeweiligen Informationsstand und Personenfaktoren des Erwartenden, von wage und unwahrscheinlich über wahrscheinlich bis hin zu einer „Beinahe-Sicherheit“ reichen.“¹⁷⁴

Erwartungen voll Furcht und Hoffnung

Viele Autoren beschreiben die im Rahmen des Spannungserlebens generierten Erwartungen im Zusammenhang mit den emotionalen Ausdrucksformen Hoffnung und Befürchtung.

In Zillmanns Spannungsmodell umfasst der Erwartungshorizont, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, zwei mögliche Ausgangsmöglichkeiten: 1. einen negativen, aber sehr wahrscheinlichen Ausgang; und 2. einen positiven, aber unwahrscheinlichen Ausgang. Darauf bezieht Zillmann Hoffnungen und Befürchtungen, als emotionale Reaktionen der Rezipienten:

„[R]espondents will hope for outcomes that are favorable for liked and deserving protagonists and deplorable for disliked und undeserving ones; and (...) respondents will fear outcomes that are deplorable for liked and deserving protagonists and favorable for disliked and undeserving ones.“¹⁷⁵

Auf ein und denselben Ausgang richten sich somit sowohl Hoffnungen als auch Befürchtungen bzw. ist ein Ausgang mit beiden Formen alternativ beschreibbar. So reagieren Zuschauer auf einen wahrscheinlich negativen Ausgang nicht nur mit der Befürchtung, dass der Protagonist verletzt oder getötet werden wird, sondern gleichermaßen mit der Hoffnung, dass dies eben nicht geschehen wird und die Situation doch einen positiven Ausgang für ihn nehmen wird.¹⁷⁶

¹⁷² Vgl.: Siehe S. 32 u. 35 in dieser Arbeit.

¹⁷³ Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 75.

¹⁷⁴ Ebda. S. 75.

¹⁷⁵ Zillmann, „Suspense in Drama“, S. 202.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebda. S. 202.

Schulze beschreibt dieses Zusammenspiel von Hoffnungen und Befürchtungen folgendermaßen:

„Der Mensch hofft bei positiven Erwartungen, negative befürchtet er dagegen. Da Erwartung an Ungewissheit geknüpft ist, befinden sich innerhalb eines Erwartungsraumes immer Hoffnungen und Befürchtungen gleichzeitig.“¹⁷⁷

In Heinz-Lothar Borringos Werk *Spannung in Text und Film* spielen Hoffnungen und Befürchtungen eine zentrale Rolle. Für Borringo befinden sich Rezipienten beim Spannungserleben in einem Schwebestand zwischen den emotionalen Formen Furcht und Hoffnung, in der Erwartung um den Fortgang der Handlung bzw. die Entwicklung der Ereignisse in der Zukunft.¹⁷⁸

Tan und Diteweg setzen sich ausführlich mit dem Thema Erwartungen im Rahmen von Spannungsprozessen auseinander, wobei Hoffnung und Furcht ebenfalls, als dabei gemeinsam eintretende, emotionale Reaktionen angeführt werden. Die Autoren beschreiben Erwartungen als eine Reihe von vorausschauenden Schlussfolgerungen („predictive inferences“¹⁷⁹), welche sich auf vermeintliche kausale Folgen in der Zukunft richten – das heißt, auf Folgen, welche vom Film erst später präsentiert werden (könnten).¹⁸⁰ Im Hinblick auf die Erwartungen im Zuge des Spannungserlebens sprechen Tan und Diteweg von einer eigenen Form von Schlussfolgerungen, die sie als „suspense inferences“¹⁸¹ bezeichnen.¹⁸²

„A suspense inference is an emotionally charged inference of a causal consequence of an IE that is accompanied by the emotions interest, hope, and fear.“¹⁸³

Die Intensität dieser emotionalen Reaktionen wird, den Autoren zufolge, vom Aktivierungsgrad der Schlussfolgerung bedingt, welcher wiederum umso größer ist, je ernsthafter die Bedrohung und damit folgenschwerer das erwartete negative Ereignis für die Figur ist bzw. je mehr für sie auf dem Spiel steht.¹⁸⁴

¹⁷⁷ Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 75,

¹⁷⁸ Vgl.: Borringo, *Spannung in Text und Film*, S. 38f. und 41.

¹⁷⁹ Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.154.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebda. S. 154.

¹⁸¹ Ebda. S. 165.

¹⁸² Vgl.: Ebda. S. 165.

¹⁸³ Ebda. S. 165.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebda. S. 165f.

Antizipation und Andeutung

Auch Hans J. Wulff weist auf die zentrale Bedeutung des Generierens von Erwartungen für das Spannungserleben hin, grenzt die im Zuge dessen zum Ausdruck kommenden Affekte jedoch nicht auf Furcht und Hoffnung ein. In diesem Sinne schreibt er:

„Spannungserleben umfaßt die Antizipation kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte, wenn es nicht sogar genau darin besteht.“¹⁸⁵

Unter dem Begriff Antizipation fasst Wulff nicht nur das Generieren von Erwartungen hinsichtlich zukünftiger Ereignisse, sondern auch deren Wahrscheinlichkeitsbemessung. Im Rahmen des Antizipationsprozesses werden, auf der Basis der durch den Film gelieferten Informationen, Szenarios über kommende Begebenheiten entworfen, wobei laut Wulff auch das über den jeweiligen Film hinausgehende Wissen des Rezipienten mit einwirkt. Diese Szenarios werden anschließend gemäß der subjektiv eingeschätzten Wahrscheinlichkeit ihres Eintretens abgewogen, wodurch sich im Erwartungsraum bestimmte Möglichkeiten herauskristallisieren. Ohne diesen Vorgang gäbe es laut Wulff keine Spannung.¹⁸⁶

In seinem Text „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations“ geht Wulff im Anschluss darauf ein, wie diese antizipatorische Aktivität seitens des Films zum Zwecke der Erzeugung von Spannung beeinflusst bzw. gesteuert werden kann. Als wesentliches Mittel dazu nennt er die semantische Figur der Katapher.¹⁸⁷ Darunter versteht er „textual references pointing to subsequent information in the text.“¹⁸⁸ Kurz gefasst, könnte man diese auf mögliche zukünftige Ereignisse bzw. Entwicklungen verweisenden Elemente, auch als „Vorverweise“¹⁸⁹ bezeichnen.

Dem Autor zufolge tragen solche Vorverweise nicht nur zur Generierung von Erwartungen bei, sondern manipulieren den Vorgang der Antizipation des Kommenden gezielt in bestimmte Richtungen, zum Zwecke der Spannungserzeugung. Wichtig dabei ist, dass die vorverweisenden Elemente auf ein offenes Feld zukünftiger Entwicklungen zielen, wodurch das, worauf verwiesen wird, eben noch nicht sicher ist. Das heißt, die angedeuteten Ereignisse müssen keineswegs wirklich eintreten. Für

¹⁸⁵ Wulff, „Spannungsanalyse“, S. 98.

¹⁸⁶ Vgl.: Wulff, Hans J. „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 1.

¹⁸⁷ Vgl.: Ebda. S. 1f.

¹⁸⁸ Ebda. S. 2.

¹⁸⁹ Wulff, „Spannungsanalyse“, S. 98.

Spannungskonstruktionen ist es, Wulff zufolge, sogar charakteristisch, dass die Vorverweise nicht erfüllt werden. Sie veranlassen die Rezipienten aber auf alle Fälle zur Antizipation bestimmter Zukunftsszenarios und Handlungsentwicklungen, wobei sich entsprechende Ausgangsmöglichkeiten von Situationen herausbilden.¹⁹⁰ Genau diese Strategie begreift Wulff als die Basis des Spannungserlebens.¹⁹¹

Im Unterschied zu Carroll oder Zillmann, grenzt Wulff Spannung jedoch weder auf eine bestimmte Anzahl an Ausgangsmöglichkeiten, noch auf eine bestimmte Wahrscheinlichkeitspräferenz zugunsten eines bestimmten Ausgangs ein, sondern bietet ein vergleichsweise sehr offenes Verständnis von Spannung.

In seinem Buch *Die Zeit im Drama* beschreibt Peter Pütz das Vorverweisen auf mögliche kommende Begebenheiten und die damit verbundenen Erwartungen ebenfalls als einen wesentlichen Faktor zur Spannungserzeugung.¹⁹²

„Die Vergangenheit liefert den Ausgangspunkt mit all den Mitteln, auf Zukunftsmöglichkeiten anzuspüren. Gemeint sind Träume, Ahnungen, Prophezeiungen und alle Arten des Vorgriffs (...).“¹⁹³

Laut Pütz regen solche Andeutungen auf das, was in der Zukunft geschehen könnte, dadurch zum Spannungserleben an, dass sich der Zuschauer fragt, ob das Angedeutete tatsächlich eintreten wird bzw. auf welche Art und Weise es eintreten wird, oder ob es nicht doch anders kommen wird.¹⁹⁴

Vorverweise auf mögliche zukünftige Ereignisse können also als narrative Verfahren betrachtet werden, welche den Erwartungsraum des Rezipienten maßgebend beeinflussen bzw. die Ausgangsalternativen erst hervorbringen können, im Hinblick auf welche Spannung erlebt wird.

Das spannungsstiftende Spiel mit Andeutungen und Vorverweisen lässt sich beispielsweise in unzähligen Horrorfilmen beobachten. Anhand einer Szene aus *Scream 3* (2000) soll dies veranschaulicht werden: Sidney Prescott wird nun bereits zum dritten Mal von einem unbekanntem Serienkiller bedroht. Nachdem mehrere Schauspieler des

¹⁹⁰ Vgl.: Wulff, "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations", S. 2-5.

¹⁹¹ Vgl.: Ebda. S. 16.

¹⁹² Vgl.: Pütz, Peter. *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970. S. 11.

¹⁹³ Ebda. S. 11.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebda. S. 11f.

sich in den Dreharbeiten befindlichen Films ‚Stab 3‘ (dieser thematisiert die Geschichte der ersten beiden Scream-Filme) ermordet werden und Sidney einen Anruf des Serienkillers an ihrem bislang geheimen Aufenthaltsort bekommt, begibt sie sich nach Hollywood, um an der Aufklärung der Morde mitzuhelfen. Es kommt dabei zu einer Szene, in der sich Sidney scheinbar allein auf dem WC des Filmstudios befindet. Als sie sich dort das Gesicht wäscht, ist im Spiegel plötzlich erkennbar, dass sich jemand mit schwarzen Schuhen in einer der WC-Kabinen befindet. Als sich Sidney umdreht, sehen wir, dass sich die darin befindliche Person offensichtlich auf dem Toilettendeckel zu verstecken versucht. Da wir wissen, dass ein Serienkiller Sidney töten will, nehmen wir an, dass der Killer jeden Moment aus der Kabine springen könnte um Sidney zu attackieren. Wir sind gespannt.

Wie sich jedoch nur einige Momente später herausstellt, bleibt diese Andeutung einer akuten Gefahr unerfüllt: In der Kabine befindet sich eine Schauspielerin, die (wie sie behauptet) einige Requisiten unerlaubt mitgehen lassen. Andererseits wird durch diese Entdeckung wiederum etwas anderes angedeutet. Denn unter den angeblich gestohlenen Gegenständen befindet sich auch die furchteinflößende Maske des Serienmörders! Ist die Schauspielerin daher wirklich nur auf einige Erinnerungsstücke aus oder ist sie vielleicht selbst die Mörderin? Auf alle Fälle regt diese Andeutung zur Generierung bestimmter Schlussfolgerungen und Hypothesen an.

Diese Strategie der Spannungserzeugung durch uneingelöste Andeutungen ist allerdings keineswegs auf Horrorfilme beschränkt, wie etwa eine Szene aus *The Dark Knight* (2008) zeigt: Batmans Gegner, der Joker, hat auf zwei voll besetzten Passagierschiffen jeweils eine Bombe versteckt, die er per Fernzünder auslösen kann. Auf dem einen Schiff befinden sich Gefangene, die verlegt werden sollen, in dem anderen befinden sich unbescholtene Bürger, die aufgrund der großen Gefahr durch den Joker aus der Stadt evakuiert werden sollen. Bevor der Joker die Schiffe selbst zur Explosion bringt, will er den Passagieren beider Schiffe eine Chance geben: Er hinterlässt ihnen einen Fernzünder für die Bombe auf dem jeweils anderen Schiff. Sollten sie sich dazu entschließen, die Menschen auf dem jeweils anderen Schiff mittels des Fernzünders zu töten, so will er das übrig gebliebene Schiff verschonen. Andernfalls werde er um Mitternacht beide Schiffe in die Luft sprengen, und im Übrigen auch dann, wenn man versuchen sollte, das Schiff zu evakuieren. Auf die vom Joker gestellte duale Entscheidungssituation folgen zunächst Aufregung und Hektik bzw. eine Abstimmung auf Seiten der Bürger.

Schließlich will jedoch niemand für den Tod der Menschen auf dem anderen Schiff verantwortlich sein, worauf sich auf dem Schiff mit den Gefangenen ein grimmig aussehender Häftling erhebt, um den Zünder an sich zu nehmen. Der den Zünder in Händen haltende Gefängnisaufseher verstehe, wie er meint, nichts vom Töten, er jedoch sehr wohl.

Für den Rezipienten ist an dieser Stelle anzunehmen, dass der Häftling den Zünder, sofern er ihn in die Hände bekommen wird, auslösen wird, wodurch die Menschen auf dem anderen Schiff getötet werden würden. Als der Aufseher ihm den Zünder schließlich überlässt, scheint sich diese Annahme wirklich zu realisieren.

Doch auch in dieser Szene bleibt es bei der bloßen Andeutung der weiteren Entwicklung. Denn wider die Erwartungen, wirft der Gefangene den Zünder aus dem Fenster. Somit kann niemand mehr die Bombe auf dem anderen Schiff zünden. Nun bleibt für den Zuschauer aber wiederum die Frage, ob der entschlossene Bürger auf dem anderen Schiff die Bombe bei den Gefangenen zünden wird!

Unabhängig von deren Inhalt charakterisiert Peter Ohler das narrative Spiel mit den Erwartungen des Rezipienten als die, seinem Konzept nach, zweite wichtige und häufig angewandte Strategie zur Spannungserzeugung. Dieser Strategie nach, entsteht Spannung durch das systematische Verlassen des Erwartungsraumes des Rezipienten.¹⁹⁵

Ohler präzisiert dies wie folgt:

„By transcending the viewers' expectations horizons, we mean that the presentation of cues in a text is manipulated so that the cues cannot be integrated into the viewers' mental models of the story. The viewers under those conditions are forced to fundamentally revise their systems of assumptions and expectations.“¹⁹⁶

Schematheoretisch bedeutet dies, dass bisher als gültig angenommene Schemata falsifiziert werden und das kognitive System in Folge dessen auf die Suche nach neuen Schemata ‚geschickt‘ wird. Ohler nimmt an, dass in Folge dessen, im Langzeitgedächtnis assoziativ nach ähnlichen Erfahrungen, etwa aus anderen Filmen oder anderen Lebenszusammenhängen, gesucht wird. Mithilfe dieser Wissensbestände trachtet das

¹⁹⁵ Vgl.: Ohler/ Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S. 132 und Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 135.

¹⁹⁶ Ohler/ Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S. 139.

kognitive System nach einer schnellst möglichen Verifizierung bzw. Reorganisation des mentalen Modells des Films, gemäß den aktuellen Informationen.¹⁹⁷

Spannung sieht der Autor durch diesen Vorgang dadurch gegeben:

„Das kognitive System, das danach strebt, schnellstmöglich den Gang der Geschichte durch Ladung von Makrostrukturen ins Gedächtnis kognitiv global zu organisieren, befindet sich im Moment der assoziativen Gedächtnissuche in einem kognitiv unausgeglichenen, von lokalen Relationen dominierten Zustand. Dies ist der Informationsverarbeitungsmechanismus, der dem Spannungserleben in diesem Fall zugrundeliegt.“¹⁹⁸

Auch in Ohlers Spannungsmodell spielen Erwartungen also eine wichtige Rolle. Allerdings beschreibt Ohler das Spannungserleben anhand der kognitiven Reaktion in der Phase nach der Nicht-Erfüllung einer Erwartung, in welcher das kognitive System, aufgrund der Falsifizierung der bisherigen Annahmen, mit der Neuformierung von Schlussfolgerungen und Hypothesen beschäftigt ist.

Wie ich anhand der Aussagen von Tan und Diteweg, Wulff oder auch Pütz gezeigt habe, besteht das Spannungserleben aber gerade in der Phase, in der, unter anderem durch Andeutungen, konkrete Erwartungen hinsichtlich der möglichen Ausgänge der Situation aufrecht sind, das heißt, in jener Phase, in welcher Rezipienten den Ausgang einer Situation unter Begleitung von Furcht und Hoffnung zugleich erwarten können.

3.1.5. Wissen und Teilwissen

Ungewissheit ≠ Unwissenheit

Wie Peter Pütz feststellt, ist Spannung

„ein Zustand zwischen vollkommener Unkenntnis und vollkommener Kenntnis; diese löst die Spannung, jene läßt sie gar nicht erst aufkommen. Die Spannung setzt daher ein Teilwissen voraus.“¹⁹⁹

¹⁹⁷ Vgl.: Ebda. S. 139f. und Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 138.

¹⁹⁸ Ohler, „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption“, S. 138.

¹⁹⁹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S. 11.

Für Lothar Mikos beruht Spannung in diesem Sinne, unter anderem, auf der „Verteilung von Wissen“^{200 201}.

Wie in den bisherigen Unterpunkten des Kapitels 3.1. bereits ausführlich dargestellt, entsteht Spannungserleben im Zuge des rezeptiven Umgangs mit den durch Filme gelieferten Informationen. Die Vermittlung dieser Informationen bzw. die Versorgung mit einem bestimmten Maß an Wissen ergibt sich dadurch als Voraussetzung. Denn Ungewissheit geht nicht einher mit Unwissenheit.

Im Spannungsmodell von William F. Brewer wird die Bedeutung von Wissen für die Strukturierung von Spannungspotenzialen deutlich. Brewer demonstriert diese Bedeutung indirekt anhand der Unterscheidung zwischen Spannungspotenzialen und Überraschungspotenzialen. Letztere sieht er darin gegeben, dass dem Zuschauer Informationen bezüglich relevanter Begebenheiten vorenthalten werden, wobei der springende Punkt ist, dass dieser nicht weiß, dass ihm etwas verschwiegen wird. Zu einer überraschten Reaktion kommt es dabei dann, wenn die vorenthaltenen Informationen schließlich schlagartig aufgedeckt werden und der Rezipient unerwartet damit konfrontiert wird. Für Spannung ist es im Gegensatz dazu nötig, dass der Zuschauer sozusagen weiß, dass er etwas nicht weiß. Spannung kommt dann zustande, wenn ein auslösendes Ereignis, mit dem Potential zu einer positiven oder negativen Auswirkung für den Protagonisten, präsentiert wird, dessen Ausgang jedoch noch offen ist und sich erst herausstellen wird.²⁰² Im Unterschied zur Überraschungsstruktur verfügt der Zuschauer hier also über ein Teilwissen. Er weiß, zum einen, von einem auslösenden Ereignis, welches in der Lage ist zu einem bestimmten Ausgang zu führen. Zum anderen, weiß er auch, dass er vorerst nicht weiß, ob dieser Ausgang bzw. welcher Ausgang nun tatsächlich eintreten wird.

Als eine wichtige Technik zur zusätzlichen Steigerung des Spannungserlebens führt Brewer eine spezifische Form der Informationsvergabe an den Rezipienten an, nämlich die Preisgabe von Wissen, welches über das des betroffenen Protagonisten hinausgeht.²⁰³

²⁰⁰ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 142.

²⁰¹ Vgl.: Ebda. S. 142.

²⁰² Vgl.: Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 112f.

²⁰³ Vgl.: Ebda. S. 113f.

Suspense: Spannung durch Wissensvorsprung

Damit wären wir bei dem angelangt, was viele deutschsprachige Filmwissenschaftler im engeren Sinne unter dem Begriff „Suspense“ verstehen.²⁰⁴

Dies hängt eng mit Alfred Hitchcocks Verständnis des Begriffes Suspense zusammen sowie mit der in seinen Filmen dominant zum Einsatz kommenden Form von Spannung, nämlich der Spannung durch einen Wissensvorsprung des Zuschauers gegenüber dem unwissentlich von einer Problemsituation oder Gefahr bedrohten Protagonisten.²⁰⁵ Als Beispiel für Suspense – als eine spezifische Form der Spannung – soll hier die oft zitierte Stelle aus Francois Truffauts Buch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* wiedergegeben werden, in welcher Hitchcock seine Auffassung von Suspense erklärt:

"Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt. Dennoch werden diese Begriffe in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 - man sieht eine Uhr - . Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!"²⁰⁶

Die durch solche Situationen ausgelöste Spannung, führt Droese, neben der Anteilnahme am Schicksal des Helden, darauf zurück, dass der Rezipient, im Gegensatz zum Helden, ein sich anbahnendes Unheil erkennt, jedoch „das vorausgeahnte Schicksal (...) hilflos mitansehen muß“²⁰⁷, wodurch der Wunsch entsteht, den Unwissenden vor der Gefahr zu warnen.²⁰⁸

Wissen spielt bei dieser Art der Spannung also eine entscheidende Rolle, nämlich das Wissen, dass die betroffene Figur etwas nicht weiß, was wir wissen.

²⁰⁴ Rother definiert „Suspense“ als: „Eine Spannung, die sich aus dem Wissen des Zuschauers speist. Gegenüber der Hauptfigur des Films verfügt er über mehr Informationen, er weiß, was sogleich geschehen wird – oder geschehen könnte, wenn die noch unwissende Hauptfigur nicht reagiert.“ Rother, *Sachlexikon Film*, S. 288.

²⁰⁵ Vgl. dazu etwa: Droese, *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 32f. oder Wuss, „Grundformen filmischer Spannung“, S. 111.

²⁰⁶ Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. Übs. v. Frieda Grafe. München: Heyne, 1995. S.64.

²⁰⁷ Droese, *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 32.

²⁰⁸ Vgl.: Ebda. S. 32f.

Mit dem Thema Wissensvorsprung befasst sich auch Robert McKee. Seiner Terminologie zufolge, wäre diesbezüglich allerdings nicht mehr von Spannung zu sprechen, sondern von dem, was er als „dramatische Ironie“²⁰⁹ bezeichnet.²¹⁰

Unter dem Titel „Range of Story Information“ widmen sich Bordwell und Thompson in ihrem Buch *Film Art* der Untersuchung unterschiedlicher Ausmaße des im Rahmen der Narration an den Zuschauer vermittelten Wissens. „Unrestricted narration“ und „restricted narration“²¹¹ werden dabei als verschiedene Enden eines Kontinuums angesehen.²¹² Auch das Thema Suspense kommt in diesem Kontext zur Sprache:

„Restricted narration tends to create greater curiosity and surprise for the viewer. (...) In contrast, as Hitchcock pointed out, a degree of unrestricted narration helps build suspense.“²¹³

In Bezug auf das von Hitchcock beschriebene Suspense-Beispiel mit der Bombe unter dem Tisch, schreiben die Autoren anschließend:

„[O]ur superior range of knowledge creates suspense because we can anticipate events that the character cannot.“²¹⁴

Ein Beispiel für diese Art von Spannung auf der Basis eines Informationsdefizits der betroffenen Figur im Vergleich zum Wissen des Zuschauers, lässt sich in mehr oder weniger ausgeprägter Form in vielen Spielfilmen finden. So zum Beispiel in *Snakes on a Plane* (2006): Agent Neville Flynn soll mit seinem Partner den Zeugen Sean Jones beim Flug von Honolulu nach Los Angeles eskortieren, um sicherzustellen, dass Gangsterboss Eddie Kim, gegen den er aussagen soll, ihn nicht töten wird. Für die Zuschauer wird bereits durch den Titel angekündigt, womit die Insassen auf diesem Flug konfrontiert sein werden. Während sich das Flugzeug mit Besatzungsmitgliedern und Passagieren füllt, erhalten sie aber darüber hinaus auch einige andere Informationen, die auf eine Bedrohung hinweisen. Zuerst lässt sich beobachten, wie ein Flughafenbediensteter einem unbekanntem Gesprächspartner per Handy Bescheid gibt, um welches Flugzeug es sich beim Zeugentransport handelt. Anschließend ist ein weiterer (scheinbarer) Flughafenmitarbeiter zu sehen, der die Blumenkränze für die Passagiere mit Pheromonen

²⁰⁹ McKee, *Story*, S. 374.

²¹⁰ Vgl.: Ebda. S. 375f. Um von Spannung sprechen zu können, ist es laut McKee dagegen erforderlich, dass Zuschauer und Figur über dieselben Informationen verfügen.

²¹¹ Bordwell/ Thompson, *Film Art*, S. 89.

²¹² Vgl.: Ebda. S. 88f.

²¹³ Ebda. S. 89.

²¹⁴ Ebda. S. 90.

besprüht, wobei er jemandem ebenfalls per Handy erklärt, dass die Tiere dadurch völlig durchdrehen werden. Nach dem Start des Flugzeuges wird die Bedrohung konkretisiert, da zu sehen ist, dass sich im Gepäckraum hinter einem Versteck tatsächlich ein riesiger Käfig voller Schlangen befindet, an dem darüber hinaus eine Zeitschaltuhr montiert ist. Als etwas später gezeigt wird, wie die Zeit auf der Schaltuhr abläuft und sich die Käfigtür öffnet, ist die Bedrohung für die Insassen schließlich entfesselt. Diese haben jedoch, im Gegensatz zu den Zuschauern, nichts davon mitbekommen. Die Grundlage für Suspense ist durch diese, über das Wissen der Figuren hinausgehende, Informationsvergabe über eine vorhandene Bedrohung gegeben.

Werden die Schlangen in das Passagierabteil oder ins Cockpit gelangen und die Menschen attackieren oder wird sie irgendetwas rechtzeitig bemerken und entsprechende Abwehrmaßnahmen einleiten?

Wie sich erkennen lässt, ist diese Frage zwar eine zukunftsorientierte Entscheidungsfrage, jedoch noch sehr unspezifisch und nicht auf eine konkrete Situation mit bestimmten betroffenen Figuren bezogen. Es ist noch nicht klar, wer überhaupt angegriffen werden wird. Ein Spannungserleben ist dadurch meines Erachtens zwar bereits gegeben, jedoch ist dieses wenig ausgeprägt. Eine intensiver erlebte Spannungssituation ergibt sich hingegen etwa in folgender Szene: Ein Liebespaar begibt sich gemeinsam auf die Flugzeugtoilette, um dort Marihuana zu rauchen und anschließend Sex zu haben. Dabei entfernen sie den Rauchmelder an der Toilettendecke. Während die beiden den Liebesakt starten, kann der Rezipient beobachten, wie sich im Hohlraum über der Toilette eine Schlange dem Loch in der Decke nähert. Es ist klar, dass die beiden Figuren nun in großer Gefahr sind. Falls sie die Schlange nicht rechtzeitig entdecken, werden sie voraussichtlich gebissen werden. Schließlich kriecht das Tier in die Toilette und hängt nun, noch immer unbemerkt, über den Köpfen des Paares. Die Spannung in dieser Situation ist am Höhepunkt. Werden die Beiden nun gebissen werden oder können sie sich noch irgendwie aus der Lage retten bzw. gerettet werden?

3.1.6. Der Faktor Zeit

Wie bereits festgestellt, entsteht Spannung durch ein auslösendes Ereignis und wird durch ein weiteres, auflösendes Ereignis – einen bestimmten Ausgang – wieder beendet. Sie besteht also ausschließlich im Zeitraum zwischen Auslösung und Auflösung. Schon in

Punkt 2.2.2. wurde deutlich gemacht, dass diese Auflösung stets in der Zukunft anzusiedeln ist, wodurch sich eine zeitliche Ausrichtung auf die Zukunft als Voraussetzung von Spannung ergibt. Darüber hinaus, wurde im Kontext des Faktors Ungewissheit darauf hingewiesen, dass durch die Zukunftsorientiertheit auf den Ausgang einer Situation eine linearchronologische Darstellung dieser Situation erforderlich ist.

Die lineare Chronologie der Ereignisse

Brewer befasst sich mit der zeitlichen Strukturierung von Spannungssituationen ausführlich. Zunächst unterscheidet er zwischen zwei zeitlichen Ebenen, der „event structure“ und der „discourse structure“²¹⁵, welche synonym mit der Unterscheidung zwischen Story und Plot verstanden werden können.²¹⁶ Spannung ergibt sich für Brewer in weiterer Folge durch das spezifische zeitliche Verhältnis zwischen den beiden Ebenen. Auf der Basis dieses Verhältnisses differenziert er in „suspense structures“, „surprise structures“ und „curiosity structures“²¹⁷, welche als strukturelle Potenziale zur Evozierung der rezeptiven Reaktionen Spannung, Überraschung und Neugier verstanden werden können. Bei jeder dieser Strukturen gibt in der ‚event structure‘ eine Begebenheit, bestehend aus einem auslösenden Ereignis und einem Ausgang, oder einfach ausgedrückt, eine Begebenheit mit einem Anfang und einem Ende.²¹⁸ Entscheidend für die Differenzierung ist daher die Anordnung dieser Ereignisse in der ‚discourse structure‘:

„In general, suspense discourse is organized with the initiating event early in the text and with considerable intervening material before the outcome is presented. The initiating event causes the reader to become concerned about the potential consequences for the character, the intervening material prolongs the suspense, and the eventual occurrence of the outcome resolves the suspense.“²¹⁹

Wie aus dem Zitat ersichtlich wird, bezieht sich Brewer mit dieser Beschreibung auf den gesamten Handlungsablauf eines fiktionalen Textes.²²⁰ Allerdings ist diese Struktur auch

²¹⁵ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 110.

²¹⁶ Brewer selbst beschreibt den Unterschied zwischen den beiden Begriffen folgendermaßen: „We refer to the organization of the events in the underlying event world as the event structure, and we refer to the temporal arrangement of these events in the narrative text as the discourse structure.“ Ebda. S. 110.

²¹⁷ Ebda. S. 110. Diese Bezeichnungen führt Brewer auf die spezifischen affektiven Reaktionen zurück, mit denen Rezipienten auf die jeweilige vorgefundene ‚discourse structure‘ reagieren. Vgl.: Ebda. S. 111.

²¹⁸ Vgl.: Ebda. S. 110-113.

²¹⁹ Ebda. S. 113.

²²⁰ Hier ist allerdings kritisch anzumerken, dass seine Beschreibung stark an die allgemeinen dramaturgischen Strukturelemente Konflikt und Auflösung erinnert, welche Jens Eder, neben der Exposition, als die zentralen Bestandteile des kanonischen Story-Schemas nennt. Vgl.: Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 25.

auf kleinere Einheiten übertragbar, da die Anordnung der Elemente und nicht der äußere Bezugsrahmen – gesamte Handlung oder einzelne Situationen – ausschlaggebend ist.

Im Unterschied zu Überraschungsstrukturen und Neugierdestrukturen, müssen die angeführten Ereignisse der ‚event structure‘ bei Spannungsstrukturen quasi gemäß einer natürlichen Chronologie in der ‚discourse structure‘ dargestellt werden – zuerst ein auslösendes Ereignis mit dem Potential zu einem negativen Ausgang und erst mehr oder weniger spät danach das auflösende Ereignis durch einen bestimmten Ausgang der Situation. Im Falle von Neugierde-Strukturen gibt es ebenfalls ein auslösendes Ereignis und einen bestimmten Ausgang, doch in der ‚discourse structure‘ wird der Ausgang dabei zuerst präsentiert und das in der ‚event structure‘ vorangegangene, auslösende Ereignis verschwiegen, worauf die Zuschauer mit Neugierde auf die Umstände, die zu diesem Ausgang geführt haben, reagieren.²²¹

Diese strukturellen Voraussetzung für Reaktionen der Neugierde, in Abgrenzung zu Reaktionen der Spannung, entsprechen augenscheinlich auch Carrolls Beschreibung des ‚mystery‘-Modus, als einer vergangenheitsorientierten Form der Ungewissheit.²²²

Hinauszögern des Ausgangs

Einige Autoren widmen sich dem Spannungsfaktor Zeit in einem anderen Zusammenhang, nämlich als dramaturgisches Mittel zur Verstärkung des Spannungserlebens.

So weist etwa Minet de Wied darauf hin, dass die Intensität des Spannungserlebens unter anderem vom jeweiligen Zeitpunkt im Verlauf der Antizipation des möglichen Unheils, oder genauer gesagt, im Zeitraum der antizipatorischen Aktivität zwischen einem auslösenden Ereignis und dessen Ausgang, abhängig ist. De Wied nimmt an, dass die Intensität der Spannung kurz vor ihrer Auflösung besonders groß ist, wodurch sie darauf schließen, dass das Spannungserleben gesteigert werden kann, wenn der Ausgang etwas später kommt, als erwartet.²²³

²²¹ Vgl.: Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 112f.

²²² Vgl.: Siehe S. 38f. in dieser Arbeit.

²²³ Vgl.: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 44f. zit nach: Wied, Minet de (Marie Annette de Wied). *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*. Diss. University Amsterdam, Dep. of Theatre Studies 1991. S. 47.

Demnach kann die Spannung durch das zeitliche Hinauszögern der Präsentation des Ausgangs erhöht werden, worauf auch folgende Aussage Alvin Fills hindeutet:

„Das Vorbereiten und Andeuten, aber möglichst lange Zurückhalten von Information ist wohl der wichtigste textliche Spannungskunstgriff.“²²⁴

Als Beispiel hierfür könnte der Film *Minority Report* (2002) herangezogen werden. John Anderton arbeitet in einer leitenden Position für die Polizeiabteilung ‚Precrime‘, welche mithilfe von drei Menschen mit hellseherischen Fähigkeiten, zukünftige Morde verhindern kann. Eines Tages ist Anderton jedoch selbst Inhalt solch einer Vorhersehung: In naher Zukunft soll er einen ihm bislang unbekanntem Mann vorsätzlich töten. Natürlich flieht er darauf hin aus der Polizeistation. Er glaubt an ein Komplott, das er selbstständig aufklären will. Nachdem es Anderton schließlich gelungen ist, den Gründer des ‚Precrime‘-Systems, Lamar Burgess, als den Verantwortlichen für das Komplott zu identifizieren, kommt es zur Konfrontation der beiden Gegner. Polizei und Öffentlichkeit wissen an dieser Stelle bereits, dass Burgess in gefinkelter Art und Weise einen Mord begangen hat. Darüber hinaus wurde kurz zuvor vorhergesehen, dass Burgess Anderton töten wird.

Anderton mit einer Pistole gegenüberstehend, steht Burgess vor der Wahl, die Vorhersehung zu erfüllen, ihn zu töten, und damit die Richtigkeit der Vorhersehung (und in Folge das Funktionieren des Systems) zu demonstrieren oder keinen weiteren Unschuldigen mehr für das Funktionieren des Systems zu opfern. Die beiden Männer nähern sich nun einander an, wobei Burgess die Waffe auf Anderton richtet. Letztendlich stehen sie sich so gegenüber, dass nur mehr ihre Gesichter im Profil in Großaufnahme zu sehen sind. Die Waffe ist dabei klarerweise nicht im Bild zu sehen. Jedoch ist anzunehmen, dass Burgess damit noch immer auf Anderton zielt.

Wird Anderton nun von Burgess erschossen werden, wie es die Vorsehung will, oder wird er diese Situation, wie auch immer, überleben? Plötzlich fällt ein Schuss.

Das Bild zeigt an dieser Stelle weiterhin die beiden einander anblickenden Gesichter in Großaufnahme. Auf beiden Gesichtern sind dabei gewisse Reaktionen auf den Schuss sichtbar, jedoch offenbaren diese noch keine Gewissheit, wer nun angeschossen wurde. Erst einen kurzen Moment später sackt Burgess zuerst in Andertons Arme und anschließend auf den Boden. Nun ist der Ausgang der Situation klar: Burgess hat sich selbst ermordet.

²²⁴ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S. 56.

Das Spannungserleben wird dabei dadurch verlängert, dass die Präsentation des eigentlichen, mit Spannung erwarteten, Resultates erst nach kurzer Verzögerung erfolgt.

Deadlines

Ein weiterer Aspekt der in Bezug auf den Faktor Zeit behandelt werden sollte, betrifft das Stichwort Deadline bzw. Frist.

Fuxjäger definiert Fristen im Hinblick auf die Erzeugung von Spannung

„als die narrative Ankündigung eines für bestimmte Figuren bedrohlichen Ereignisses, das möglicherweise an einem bestimmten, im chronologischen Erzählfluß noch nicht erreichten, diegetischen Zeitpunkt eintreten wird.“²²⁵

Nach dieser Definition ist eine Frist nicht zwangsläufig an einen fixierten Zeitpunkt in der Zukunft gebunden, sondern an bestimmte Bedingungen, unter denen ein Ereignis in der Zukunft eintreten wird.

In diesem Sinne beschreibt auch Jens Eder das allgemeine Grundprinzip hinter einer Deadline. Dieses sieht er darin,

„zwei Ereignisse durch eine Wenn-dann-Beziehung zu verknüpfen: Wenn die Uhr 12 schlägt, wird die Bombe explodieren. Wenn der Bus in *Speed* langsamer als 50 Meilen pro Stunde fährt, fliegt er in die Luft.“²²⁶

Als passendes Beispiel ließe sich an dieser Stelle der Film *Crank* (2006) anführen, der ähnlich wie *Speed* (1994) mit einer nicht an konkret festgelegte Zeitpunkte gebundenen Frist operiert: Nachdem Auftragskiller Chev Chelios von einem seiner Feinde Gift eingeflößt wurde, welches in unferner Zukunft zum Herzstillstand führen wird und für welches es kein Gegengift gibt, entdeckt Chelios, dass sein Herz durch Situationen, die durch Stress und Aufregung geprägt sind, am Laufen gehalten wird. Im Film kommt es sodann zu zahlreichen Episoden, in denen es darum geht, rechtzeitig Stress und Aufmerksamkeit heraufzubeschwören, bevor sein Herz aufhört zu schlagen.

Eine hohe Spannung stellt sich in Bezug auf Fristen einerseits dadurch ein, dass Situationen hervorgerufen werden, welche lediglich einen positiven oder einen negativen

²²⁵ Fuxjäger, Anton. „Deadlines in Verfolgungsjagden: Der dramaturgische Fristbegriff als erzählanalytisches Instrument.“ *Theater Kunst Wissenschaft: Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*. Hg. v. Edda Fuhrich u. Hilde Haider. Wien: Böhlau, 2004. S. 175f.

²²⁶ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 78.

Ausgang erwarten lassen, wobei ein konkreter negativer Ausgang mit Gewissheit eintreten wird, sollte es die betroffene Figur nicht schaffen, diesen durch rechtzeitige Handlungen abzuwenden. Entweder die betroffene Figur wird es schaffen die Bombe noch rechtzeitig zu entschärfen - und damit zu überleben - oder die Bombe wird nach Ablauf der Frist explodieren - und die Figur dabei sterben.

Andererseits wird die Spannung durch den mit Fristen einhergehenden Zeitdruck verschärft. Denn zum Setzen entsprechender Gegenmaßnahmen steht nur ein begrenzter Zeitraum zur Verfügung, wodurch sich für die betroffene Figur ein Wettkampf mit der Zeit ergibt.²²⁷ Eder führt die daraus resultierende Steigerung der Spannung darauf zurück, dass „mit verstreichender Zeit die Chancen“²²⁸ sinken, dass es der Figur gelingen wird, noch rechtzeitig entsprechende Maßnahmen zur Abwehr des Unheils einzuleiten. Das bedeutet, dass die Wahrscheinlichkeit für den positiven Ausgang während des Verstreichens der Frist ständig abnimmt.²²⁹

Dass die Intensität der Spannung dadurch gesteigert wird, entspricht auch Zillmanns, Carrolls und Brewers Auffassung, dass nämlich ein großes Maß an Spannung durch eine hohe Wahrscheinlichkeit zugunsten des negativen Ausgangs zustande kommt.²³⁰

Fuxjäger führt die Steigerung der Spannung durch Fristen auf eine damit zusammenhängende Ursache zurück, nämlich auf die Erhöhung des Schwierigkeitsgrades der Lösung eines Problems. Diese wird, auch Fuxjägers Ansicht nach, durch den entstehenden Zeitdruck bedingt, oder anders ausgedrückt dadurch, dass

„die Frist zu einer Reduktion der für die Lösung des Problems zur Auswahl stehenden Lösungsmöglichkeiten führt – nur noch jene kommen in Frage, die zeitgerecht ausgeführt werden können.“²³¹

Durch den erhöhten Schwierigkeitsgrad kommt es jedoch in Folge wiederum zu einer geringer eingeschätzten Wahrscheinlichkeit für einen positiven Ausgang bzw. eine erfolgreiche Lösung des Problems, als in derselben Situation ohne eine Frist.²³²

Wie Fuxjäger in weiterer Folge deutlich macht, können durch den Zusatz von Fristen nicht nur bestehende Problemsituationen verschärft werden, eine Frist kann auch das Problem, die Bedrohung erst zu solch einer machen.²³³

²²⁷ Vgl.: Droese, *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*, S. 54.

²²⁸ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 78.

²²⁹ Vgl.: Ebda. S. 78.

²³⁰ Vgl.: Siehe S. 40ff. in dieser Arbeit.

²³¹ Fuxjäger, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue*, S. 30.

²³² Vgl.: Ebda. S. 30.

²³³ Vgl.: Ebda. S. 31.

Dies lässt sich beispielsweise an Katastrophenfilmen wie *The Day After Tomorrow* (2004) demonstrieren: Zu Beginn des Films geht Klimaforscher Jack Hall davon aus, dass der von ihm und seinen Kollegen entdeckte Klimawandel in Richtung einer Eiszeit frühestens in 100 bzw. vielleicht erst in 1000 Jahren Konsequenzen zeigen würde.

Von einer akuten Bedrohung kann daher an dieser Stelle noch nicht gesprochen werden, da über den besagten Zeitraum viel an Gegenmaßnahmen sowie zum Schutz gegen das sich wandelnde Klima unternommen werden könnte.

Eine unmittelbare Bedrohung ergibt sich erst, als sich nach zahlreichen weltweiten Umweltkatastrophen herausstellt, dass sich das Klima bereits innerhalb der nächsten Tage und Wochen drastisch ändern wird, wodurch nun Millionen von Menschen vom Tod bedroht sind. Somit bleibt, anders als anfangs angenommen, nur mehr wenig Zeit, um sich selbst und andere Menschen zu retten.

Im Verlauf des Films ergeben sich daher viele Episoden, in denen Figuren wie Jacks Sohn Sam, dessen Klassenkameradin Laura oder auch Jack selbst, unmittelbar bedroht sind – so zum Beispiel durch eine immer näher kommende Flutwelle, einen in Sekundenschnelle aufziehenden, alles erfrierenden Eissturm oder durch hungrige Wölfe.

Die in solchen Situationen hervorgerufene Spannung ließe sich etwa durch die Frage formulieren: »Werden Sam und seine beiden Begleiter es schaffen, den sicheren, beheizten Innenraum zu erreichen, bevor der Eissturm sie erfassen und in wenigen Sekunden einfrieren kann?«

Ohne die, den Handlungsspielraum klar einschränkende Frist, würde sich kaum Spannung einstellen. Wie das Beispiel darüber hinaus zeigt, dürfte das für die Spannungserzeugung ausschlaggebende Moment einer Frist der Zeitdruck sein, dem die Figuren dadurch unterworfen werden. Denn eine Frist wäre auch bereits dadurch gegeben, dass die verheerenden Resultate des Klimawandels in ca. 1000 Jahren eintreten werden. Jedoch wage ich zu bezweifeln, dass sich auch in Bezug darauf Spannungserleben einstellen würde.

Aufgrund dessen kann meiner Meinung nach daraus geschlossen werden, dass Spannung nur dann eintritt, wenn die Bedrohung akut und unmittelbar ist und, salopp gesagt, nicht alle Zeit der Welt zur deren Bekämpfung bleibt.

Zum Abschluss des Themas Deadlines, möchte ich noch die Frage in den Raum stellen, ob sich Fristen ausschließlich, wie zuvor beschrieben, auf die Zeitstruktur der Story beziehen, oder ob sich möglicherweise auch bereits auf der Basis der

Rahmenbedingungen der Filmrezeption eine Frist einstellen kann. Diese bestünde im Wissen des Rezipienten, dass der Film in vermutlich nicht mehr als zwei Stunden enden wird, dass er also nur eine beschränkte Zeit im Kino verweilen wird und, dass in dieser beschränkten Zeit eben entweder die eine oder die andere Lösung der bedrohlichen Situation eintreten wird.²³⁴

Die Länge von Spannungsprozessen

Da dieser Aspekt an mehreren Stellen in dieser Arbeit lediglich am Rande behandelt wurde, soll nun eine klare Position dazu eingenommen werden. Im Zusammenhang mit den verschiedenen, in der Forschungsliteratur zu findenden Spannungsarten, betraf ein Differenzierungskriterium die zeitliche Länge des Spannungsprozesses. Im Sinne Manfred Pfisters war dabei die Rede von einer ‚Finalspannung‘, welche auf das Ende der gesamten Erzählung gerichtet ist und diese umfasst, und einer ‚Situationsspannung‘, welche sich auf einzelne Episoden bezieht.²³⁵

Dementgegen vertrete ich, im Anschluss an Zillmann, die Auffassung, dass ein Spannungserleben im engeren Sinne immer episodisch ist und sich auf einzelne Situationen in der Erzählung richtet. Wie bereits im Kontext des Faktors Wahrscheinlichkeit näher erläutert, führt Zillmann das Spannungserleben hauptsächlich auf Episoden zurück, in denen Spannungsprozesse entstehen und wieder aufgelöst werden. Die Makrostruktur der gesamten Handlung trägt für ihn dagegen nur sehr wenig oder gar nicht dazu bei. Dies begründet er damit, dass bei vielen Filmen von Beginn an klar ist, dass der Protagonist überleben, gewinnen oder die Geliebte für sich gewinnen wird. Durch die Frage nach diesem generellen Ausgang der Handlung könnte sich daher keine Spannung mehr einstellen. Sehr wohl jedoch auf der Mikroebene einzelner Situationen, in denen ein potentieller Schaden im Raum steht.²³⁶

²³⁴ Einzuwenden wäre hierbei, dass durch narrative Gestaltungselemente wie zum Beispiel Ellipsen bzw. Zeitsprünge auch bei einer Filmdauer von zwei Stunden ein sehr großer erzählter Zeitraum behandelt werden kann, wodurch die von mir beschriebene Frist, keinen akuten Zeitruck verursachen würde. Generell würde solch eine Frist die Figuren im Film nicht in der Form betreffen, dass sie handelnd darauf reagieren müssten oder könnten. Auf Seiten des Rezipienten und speziell im Hinblick auf dessen Einschätzung der Situation, in der sich die Figuren befinden, spielt eine durch die erwartete Dauer des Films selbst gegebene Frist aber möglicherweise wohl eine Rolle. Denn dadurch entstehen etwa Einschätzungen und Erwartungen darüber, was die Figuren in dieser Zeit noch schaffen werden können. Vermutlich spielen dabei auch Vergleiche mit ähnlichen Umständen in anderen Filmen mit ein, welche die Einschätzungen und Erwartungen zu beeinflussen im Stande sind.

²³⁵ Vgl.: Siehe S. 20 in dieser Arbeit.

²³⁶ Vgl.: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 207.

Ein Argument meinerseits für eine episodische Strukturierung von Spannungsprozessen besteht darin, dass die einer gesamten Handlung übergeordnete Frage in vielen Spielfilmen nicht zukunfts-, sondern vergangenheitsorientiert ist – sich etwa auf die Aufklärung eines bereits stattgefundenen Verbrechens oder die Auflösung eines Rätsels richtet. In solchen Fällen ist weder das Spannungskriterium der Zukunftsorientiertheit, noch das einer Entscheidungsfrage erfüllt, da zum Beispiel das Wer, Warum oder Wie eines Mordes jede Menge an Antwortmöglichkeiten bietet. In *State of Play – Stand der Dinge* (2009) ereignen sich etwa zu Beginn ein Mord und ein scheinbarer Selbstmord, deren Umstände höchst unklar sind. In Folge gilt es daher, diese Umstände anhand der Entdeckungen und Enthüllungen der beiden Reporter Cal McAffrey und Della Frye, aufzuklären. Im Sinne Brewers bezieht sich die Frage hierbei auf die auslösenden Umstände einer auf alle Fälle mit zwei Toten endenden Handlung, worauf der Rezipient mit Neugierde (und nicht mit Spannung) reagiert.²³⁷ Auf der Mikroebene einzelner Szenen lassen sich in *State of Play* aber sehr wohl Spannungsfragen und –prozesse beobachten. So zum Beispiel in der Szenen, in der McAffrey in einem riesigen Wohnkomplex einer Spur nach einem Verdächtigen nachgeht. Er trifft dabei auf den vermeintlichen Söldner und merkt sofort, dass er sich nun in einer lebensbedrohlichen Lage befindet. Der Reporter flieht daher in die Tiefgarage, wo ihn der Söldner zu töten trachtet. Wird es McAffrey schaffen, unverletzt zu entkommen oder wird ihn der im Töten erfahrene Söldner schnappen und verwunden oder töten?

Weiters ist es in vielen Fällen über weite Teile eines Films gar nicht möglich, eine auf das Ende der Handlung bezogene Entscheidungsfrage zu formulieren. In *Eagle Eye – Außer Kontrolle* (2008) sind die beiden Hauptfiguren Jerry Shaw und Rachel Holloman gut über die Hälfte der Handlung damit beschäftigt, herauszufinden, wer die unbekannte Stimme am anderen Ende der Leitung ist, was diese von ihnen will und weshalb sie die beiden erpresst und bedroht. Auch als sich herausstellt, dass die Stimme von einem hochintelligenten Computer ausgeht, bleibt noch immer unklar, was dieser Computer eigentlich erreichen will. Erst als sich herausstellt, dass der Computer beabsichtigt, die Befehlskette der amerikanischen Regierung zu terminieren, kann auf Seiten des Rezipienten eine, wenn auch hinsichtlich der beteiligten Figuren unspezifische, endbezogene Entscheidungsfrage gestellt werden: Kann der Computer gestoppt werden, oder wird er die Befehlskette der Regierung (samt dem Präsidenten) töten?

²³⁷ Vgl.: Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", S. 112.

Dennoch kommt in vielen Szenen, über den gesamten Verlauf des Films, Spannungserleben zum Ausdruck: Wird es dem unschuldigen Jerry gelingen aus der Polizeistation zu fliehen oder wird er geschnappt werden? Oder: Werden die beiden Hauptfiguren bei der Verfolgungsjagd durch den Flughafen von Agent Morgan gefasst oder können sie entkommen?

Wie das Beispiel *Eagle Eye – Außer Kontrolle* zeigt, stellt sich Spannungserleben, scheinbar unabhängig von der Frage nach dem Ausgang der gesamten Handlung, in einzelnen Episoden der Handlung ein.

Darüber hinaus kann meines Erachtens selbst dann nicht von einem den gesamten Filmverlauf umfassenden Spannungsprozess gesprochen werden, wenn in der Erzählung bereits relativ früh eine eindeutige, zukunftsorientierte Entscheidungsfrage bezüglich des Ausgangs der gesamten Handlung aufgeworfen wird - wie zum Beispiel: Wird es John McClane in *Stirb Langsam* (1988) gelingen, den Plan der Terroristen zu vereiteln? Oder: Wird das Ölbohrteam in *Armageddon – Das jüngste Gericht* (1998) es schaffen, den Asteroiden zu zerstören und damit die Menschheit zu retten?

Einerseits kann man, einfach ausgedrückt, nie wissen, worauf eine Handlung hinauslaufen wird. Durch Wendungen kann sich das Ziel des Protagonisten bzw. die übergeordnete Frage mitunter mehrmals ändern. In *Das Vermächtnis der Tempelritter* (2004) geht es für Ben Gates und Partner Riley Poole zunächst darum, die Unabhängigkeitserklärung vor dem über Leichen gehenden Schatzsucher Ian Howe zu schützen, wenn nötig auch dadurch, sie selbst zu stehlen. Nachdem diese gestohlen wurde, ergibt sich wiederum eine andere Frage, nämlich die, ob es gelingen wird, den nächsten Hinweis auf den Aufenthaltsort des Schatzes vor Howe zu entdecken.

Der entscheidende Punkt dabei ist, dass der Rezipient eben im Vorhinein nicht wissen kann, wohin gehend sich die Erzählung entwickeln bzw. wenden wird.

Andererseits habe ich im Laufe meiner Arbeit bereits festgestellt, dass sich das Spannungserleben im Rahmen von Situationen mit einem angedrohten Schaden einstellt und, dass diese Bedrohung darüber hinaus akut sein muss. Anhand des Zeitdrucks im Rahmen von Deadlines wurde beispielsweise gezeigt, dass es nicht ausreicht, dass ein potentieller Schaden irgendwann in ferner Zukunft einzutreten droht, die Bedrohung muss unmittelbar gegeben sein.

Bestätigung findet diese Auffassung bei Tan und Ditlew, die davon ausgehen, dass in Spannungssituationen ein negativer Ausgang für die betroffene Figur nahe scheint. Diese

Unmittelbarkeit eines möglichen schadhafte[n] Ausgangs nennen die Autoren sogar als eine weitere Charakteristik von narrativen Spannungspotenzialen.²³⁸

Über einen ganzen Filmverlauf kann diese Voraussetzung wohl kaum gegeben sein. Zwar ist es prinzipiell möglich, dass ein und dieselbe Spannungsfrage über einen ganzen Film aufrecht erhalten bleibt, doch Spannungserleben wird sich diesbezüglich nur in jenen Situationen einstellen, in denen durch eine unmittelbare Bedrohung ein negativer Ausgang im Raum steht.

Aufgrund dessen, würde ich in Bezug auf den gesamten Handlungsverlauf, in Anlehnung an filmdramaturgische Arbeiten, eher von Phasen der Spannung und Phasen der Entspannung sprechen.²³⁹ Eder spricht zum Beispiel von einem „rhythmisch strukturierte[n] Muster von Spannung und Entspannung“²⁴⁰.

²³⁸ Vgl.: Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 152.

²³⁹ Vgl. dazu etwa: Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 95 oder Eick, *Drehbuchtheorien*, S. 98.

²⁴⁰ Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 95.

3.2. Die Ebene der Involviertheit in das filmische Geschehen

Nachdem in Kapitel 3.1. verschiedene Faktoren und Bedingungen behandelt wurden, die auf der Ebene der rezeptiven Informationsverarbeitung als ‚Bausteine‘ der Spannungskonstitution begriffen werden können, soll nun der Frage nachgegangen werden, warum und auf welche Weise Zuschauer überhaupt in solch einer Form am filmischen Geschehen teilhaben und am Leben fiktionaler Figuren Anteil nehmen, dass sie Spannung in Bezug darauf empfinden.

Spielfilme schaffen es, uns während ihrer Rezeption, zumindest zeitweilig, die Tatsache vergessen zu lassen, dass die dargestellten Ereignisse, Figuren und Bedrohungen nicht ‚echt‘ sind. Sie involvieren uns und erreichen dadurch offensichtlich auch, dass ihre Figuren für uns Wichtigkeit gewinnen – dass wir beispielsweise mit ihnen mitfiebern, lachen, weinen, aber auch um sie zittern.

Wäre es dem Rezipienten total egal welchen Ausgang die Handlung für einen Protagonisten nehmen wird, wäre ein diesbezügliches Spannungserleben undenkbar.²⁴¹ Beispielsweise meint Carroll im Hinblick auf ‚real life‘ suspense²⁴²:

„[S]uspense only takes charge when we care about those future outcomes about which we are uncertain.”

Und kurz darauf:

„Where we are impervious to outcomes, even though the relevant outcomes are uncertain, there is no suspense, because ‘real life’ suspense requires a certain emotional involvement with the outcome (...).”²⁴³

Dementsprechend, führen auch Tan und Diteweg als ein wesentliches Charakteristikum von Spannungserleben an, dass das Schicksal des bedrohten Protagonisten für den Zuschauer von Bedeutung ist.²⁴⁴

Doch auf welche Weise kommt es nun dazu, dass Zuschauer im Zuge des Spannungserlebens auf das Eintreten positiver Ausgänge hoffen und das Eintreten negativer Ausgänge für bestimmte Figuren befürchten?

²⁴¹ Vgl. dazu etwa: Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 22 oder Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, S. 116.

²⁴² Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 76.

²⁴³ Ebda. S. 76.

²⁴⁴ Vgl.: Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.152.

In meinen bisherigen Untersuchungen wurde vorausgesetzt, dass Rezipienten bestimmte Figuren favorisieren und sich daher wiederum bestimmte Ausgänge für diese Figuren wünschen. Diese Voraussetzung soll in diesem Kapitel nun näher beleuchtet werden. Dabei sollen unterschiedliche Ansätze und Erklärungsversuche zu jenen Faktoren vorgestellt werden, welche die Rezipienten in solch einer Weise am Geschehen teilhaben lassen, dass sie bestimmte Figuren und vor allem die Ereignisausgänge für diese Figuren präferieren und für sie Partei ergreifen.

Des Weiteren sollen auch, auf einer zweiten Ebene der Teilhabe, diejenigen Faktoren erläutert werden, welche es ermöglichen bzw. dazu führen, dass Rezipienten angesichts einer Bedrohung um die bzw. mit den Figuren bangen.

Diese beiden Formen der Involviertheit – zum einen das Setzen von Präferenzen zugunsten positiver Ausgänge für bestimmte Figuren, zum anderen die während des Wartens auf den Ausgang eintretenden emotionalen Zustände, wie eben Furcht, Hoffnung oder Besorgnis – hängen zugegebenermaßen eng zusammen und die Bedingungen und Ursachen, welche die Involviertheit auf der einen Ebene ermöglichen, könnten auch zum Teil zur Begründung derjenigen auf der anderen Ebene herangezogen werden. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, sie getrennt voneinander zu untersuchen und, wenn auch nur ansatzweise, einige Erklärungsversuche dafür darzustellen.

Im Anschluss an Jens Eder, gehe ich davon aus, dass es sich bei den betreffenden Figuren, auf deren ungewisses Schicksal das Spannungserleben gerichtet ist, „um kommunikative Konstrukte auf der Grundlage fiktionaler Medienangebote“²⁴⁵ handelt. Das heißt, es handelt sich um fiktionale, von Filmen konstruierte Figuren.²⁴⁶

„Zuschauer können ihnen also nicht wirklich in raumzeitlicher oder sozialer Hinsicht nahe sein; sie können aber imaginieren, ihnen nahe zu sein, oder sich ihnen nahe fühlen.“²⁴⁷

Die Basis jeglicher Art von rezeptiven Reaktionen – wie Emotionen oder Bewertungen – auf fiktionale Figuren, bildet der Prozess der Figurensynthese. In diesem Prozess wird aufgrund der Wahrnehmung audiovisueller Figurendarstellungen und den diesbezüglichen Assoziationen des Rezipienten hinsichtlich physischer, mentaler und sozialer Eigenschaften der Figur, „ein mentales Modell der Figur“²⁴⁸ gebildet. Dabei

²⁴⁵ Eder, Jens. „Imaginative Nähe zu Figuren.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 15 (2006). S. 137.

²⁴⁶ Vgl.: Ebda. S. 137.

²⁴⁷ Ebda. S. 137.

²⁴⁸ Ebda. S. 137.

stützen wir uns auf schematisiertes Wissen, hauptsächlich auf der Basis sozialer Erfahrungen.²⁴⁹

Eder folgend, ist dieser Vorgang darüber hinaus nicht spezifisch für audiovisuelle Medien:

„Psychologischen Ansätzen zufolge entwickeln wir solche modellhaften Vorstellungskomplexe nicht nur von fiktiven Figuren, sondern auch von uns selbst und anderen realen Wesen (...).“²⁵⁰

3.2.1. Präferenzen für Ereignisausgänge und Figuren

Moral und Gerechtigkeit

„Eine der bedeutendsten narrativen Disziplinen ist die Ethik.“²⁵¹

Ein von mehreren Autoren beschriebenes Kriterium zur Parteinahme für Figuren ist die moralische Bewertung. Besonders Carroll befasst sich ausgiebig mit dem Faktor Moral. Carroll betont die Notwendigkeit der Bildung einer Präferenz hinsichtlich zweier alternativer Ausgangsmöglichkeiten, wodurch eine diesbezügliche Besorgnis – in dem Sinne, dass dem Zuschauer das Eintreten des präferierten Ausganges ein Anliegen ist – zustande kommt. Dies sieht er eben durch die moralische Wertung gegeben.²⁵² So schreibt er:

„[L]et me hypothesize that in suspense fiction, the way in which the author typically provokes audiences involvement is through morality.“²⁵³

Für Carroll ist die Frage nach dem, was moralisch gut oder schlecht bzw. richtig oder falsch ist, ein Kriterium, welches imstande ist, bei einem Großteil der Rezipienten Anteilnahme zu bewirken. Das heißt, dadurch, dass Filmgeschichten sozusagen das moralische Gewissen der Zuschauer ansprechen, veranlassen sie diese quasi zur Besorgnis hinsichtlich der Frage nach dem tatsächlichen Eintreten eines von zwei

²⁴⁹ Vgl.: Ebda. 137f.

²⁵⁰ Ebda. S. 137f.

²⁵¹ Wulff, Hans J.. „Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 377.

²⁵² Vgl.: Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 76f.

²⁵³ Ebda. S. 76.

Ausgangsalternativen für eine Figur, oder genauer gesagt dazu, dass der gute Ausgang für die Figur erhofft wird, während der entgegengesetzte, negative befürchtet wird.²⁵⁴ Spannung entsteht dabei laut Carroll eben durch den Fall, dass

„one of those outcomes, although morally correct, is improbable or uncertain or unlikely, whereas the logically alternative outcome is evil but likely or probable or nearly certain.“²⁵⁵

Es geht also darum, dass der Rezipient die zwei möglichen und entgegengesetzten Ausgänge für die betroffene Figur im Sinne von moralisch gut und schlecht bewertet und dadurch eine Präferenz setzt.

Dies impliziert jedoch, dass auch die Figuren selbst moralisch bewertet werden. Eine drohende Gefängnisstrafe kann für eine kriminelle, schuldige Figur beispielsweise als gerecht beurteilt werden, während sie für einen Unschuldigen höchst ungerecht erscheint. Carroll geht hinsichtlich der moralisch bedingten Parteinahme zunächst davon aus, dass diese keineswegs deckungsgleich sein müssen mit den moralischen Einstellungen der Rezipienten in Bezug auf Situationen und Menschen im wirklichen Leben. Die moralischen Werturteile werden seiner Ansicht nach vielmehr durch die jeweilige fiktionale Geschichte geformt bzw. dadurch bedingt und sind daher als relativ zu betrachten. Carroll spricht hierbei von einem eigenen „ethical system of the film“^{256 257}. Darauf, dass sich moralische Wertungen in Bezug auf fiktionale Geschehnisse von Wertvorstellungen aus dem realen Leben unterscheiden können, weist auch Wulff hin.²⁵⁸

So schreibt er:

„Allzu schnelle Parallelisierung zwischen Fiktion und Alltagswelt sollte skeptisch betrachtet werden. Das Moralisieren ist keineswegs durch die äussere Realität beschränkt (...).“²⁵⁹

In weiterer Folge meint Wulff in ähnlicher Weise, dass

„Prozesse des Moralisierens (...) vielleicht keine oder eine nur rudimentäre Interaktion mit den der Vorstellung vorgängigen Werthaltungen des Rezipienten umfassen.“²⁶⁰

²⁵⁴ Vgl.: Ebda. S. 76f.

²⁵⁵ Ebda. S. 77.

²⁵⁶ Ebda. S. 79.

²⁵⁷ Vgl.: Ebda. S. 78f.

²⁵⁸ Vgl.: Wulff, „Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption“, S. 378f.

²⁵⁹ Ebda. S. 379.

²⁶⁰ Ebda. S. 379.

Die Beurteilung einer Figur in moralisch gut oder schlecht entsteht laut Carroll durch den Kontext anderer Figuren bzw. durch das Verhältnis positiver Eigenschaften unter den verschiedenen Figuren. So meint er, dass Zuschauer beispielsweise auch für kriminelle Figuren moralisch Partei ergreifen, solange diese auch bestimmte Tugenden besitzen.²⁶¹ Auf die Wichtigkeit positiver Eigenschaften im Verhältnis zu anderen Figuren weist auch folgendes Zitat von Murray Smith hin:

„To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction.“²⁶²

Wie Carroll weiter ausführt, erfolgt die moralische Bewertung einer Figur sehr oft danach, wie sie sich anderen Figuren gegenüber verhält und diese behandelt – ob sie anderen, „especially ones who are poor, old, weak, lame, oppressed, unprotected women, children, helpless animals, and so on“²⁶³, beispielsweise mit Höflichkeit, Freundlichkeit und Respekt begegnet oder sie, im Gegenteil, beschimpft, belästigt oder schlimmeres.²⁶⁴

Ein Beispiel für die hier beschriebene Bedeutsamkeit des Figurenkontexts für die moralische Bewertung einer Figur und die damit zusammenhängende Präferenzensetzung zugunsten eines positiven Ausgangs für diese, lässt sich im Film *Assassins – Die Killer* (1995) beobachten: Robert Rath und sein Gegenspieler Miguel Bain sind beides Auftragskiller, die andere Menschen für Geld töten. Dies ist auf alle Fälle auf beiden Seiten moralisch verwerflich, wodurch eigentlich für keine der beiden Figuren ein positiver Ausgang gewünscht werden sollte. Dennoch schlägt man sich als Zuschauer auf die Seite von Robert Rath und hofft während den Konfrontationen mit Bain auf sein Überleben bzw. fürchtet seinen Tod. Dies lässt sich nun daraus erklären, dass Rath, salopp gesagt, einfach nicht so böse ist wie Bain. Bereits zu Beginn erfahren wir, dass sich Rath an bestimmte Prinzipien hält und keine ‚dreckigen Aufträge‘ annimmt. Wie wir kurz darauf, beim ersten Zusammentreffen mit Bain, feststellen können, tötet Rath niemanden außer den Zielpersonen, auf die er angesetzt wurde, während Bain nach Lust und Laune Polizisten und jeden anderen, der sich ihm in den Weg stellt, tötet. Darüber hinaus scheint Rath keinerlei Spaß am Töten anderer Menschen zu haben. Im Gegenteil,

²⁶¹ Vgl.: Ebda. S. 79.

²⁶² Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995. S. 188.

²⁶³ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 79.

²⁶⁴ Vgl.: Ebda. S. 79.

in seinem Gesichtsausdruck sind eher Freudlosigkeit und eine gewisse Melancholie erkennbar. Offenbar will Rath auch aus dem Geschäft aussteigen. Anders verhält sich dies bei Bain. Er trägt eher psychopathische bis hin zu sadistischen Zügen und scheint noch Spaß am Spiel über Leben und Tod zu haben.

Durch das Verhältnis zu Bain ist es daher erklärbar, warum sich die Zuschauer auf die Seite von Rath schlagen und während der Kämpfe und Verfolgungsjagden auf Leben und Tod einen guten Ausgang für ihn wünschen. An diesem Beispiel zeigt sich also, dass das moralische Urteil über Figuren als relativ zu betrachten ist und sich auf der Basis des Figurenkontextes einstellt.

Zillmann schließt an Carrolls Überlegungen an, widerspricht diesen jedoch in einem wichtigen Punkt. Während Carroll ein offenes Konzept von Moral vertritt, in dem moralische Wertungen gemessen an einem ‚ethical system of the film‘ entstehen, meint Zillmann, dass sich Rezipienten dabei weniger einem fiktionalen Wertsystem quasi anpassen, sondern vielmehr ihre eigenen Wertvorstellungen von außerhalb der fiktionalen Geschichte in diese einbringen.²⁶⁵

„We recognize that the moral judgment of respondents is highly personal and varies considerably (...), and that respondents bring their own, unique moral considerations to fiction – considerations capable of overwhelming the morality built into narratives.“²⁶⁶

Zillmanns Ansicht nach, lässt sich Carrolls Konzept zwar auf Filme anwenden, in denen die Charaktere in moralischer Hinsicht eindeutig gut oder schlecht dargestellt werden, nicht jedoch auf Filme mit komplexeren Charakterisierungen. Denn diese würden eben keine eindeutigen und einheitlichen Urteile hervorrufen, sondern zu unterschiedlichen wertenden Reaktionen führen, je nach den persönlichen Wertvorstellungen eines Rezipienten.²⁶⁷

Dass das Partei ergreifen und Präferenzensetzen individuell höchst verschieden sein kann und auch andere als rein moralische Ursachen haben kann, versucht Zillmann an einem Beispiel, in dem ein Löwe auf eine Antilope Jagd macht, zu demonstrieren.²⁶⁸

„Those who detest seeing a brutal kill, for moral or other reasons, may find themselves in suspense, fearing the worst, and rejoicing when the impala gets away. Those with the mentality of a hunter may experience suspense only because the impala might escape unscathed.“²⁶⁹

²⁶⁵ Vgl.: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 205.

²⁶⁶ Ebda. S. 205.

²⁶⁷ Vgl.: Ebda. S. 205.

²⁶⁸ Vgl.: Ebda. S. 206.

²⁶⁹ Ebda. S. 206.

Wie das Beispiel zeigt, kann das Präferieren bestimmter Ausgänge nicht ausschließlich anhand von moralischen Werturteilen, im Sinne von richtig oder falsch/ gerecht oder ungerecht, erklärt werden kann.

„Respondents may morally accept predation for what it is, but still shiver as the disliked lion gains ground on the liked impala.“²⁷⁰

Das Zitat verrät bereits, woran er die Präferenzsetzung festmacht, nämlich an der subjektiven affektiven Einstellung einer Figur gegenüber, oder vereinfacht ausgedrückt daran, ob ein Rezipient eine bestimmte Figur mag oder nicht.²⁷¹

Eine andere Einschränkung des von Carroll vertretenen Erklärungsansatzes auf der Basis moralischer Bewertung, lässt sich meines Erachtens beim Versuch ihrer Anwendung auf Katastrophenfilme erkennen. In Filmen, wie dem bereits behandelten *The Day After Tomorrow*, übernehmen Umwelt, Natur und Klima die Funktion des Antagonisten, der dem Protagonisten einen Schaden androht. Der Kampf heißt dabei also Mensch gegen Umwelt. Doch kann das Spannungserleben in Bezug auf das erwünschte Überleben der Protagonisten auf die Frage zurückgeführt werden, was moralisch gut und schlecht bzw. gerecht und ungerecht ist?

Zum einen kann der Natur kein Bewusstsein zugesprochen werden, welches Entscheidungen im Sinne von moralisch gut oder schlecht zuließe. Zum anderen, zeigt die Umwelt in vielen Katastrophenfilmen doch eigentlich nur die Folgen von dem, was der Mensch ihr angetan hat. Im Falle von *The Day After Tomorrow* ist dies ein drastischer Klimawandel aufgrund von Umweltverschmutzung und Ausbeutung von Ressourcen. Eigentlich wäre es daher nur gerecht, dass die Natur sich nun wehrt.

Wie dieses Beispiel sowie die Einwände Zillmanns zeigen, müssen auch andere Faktoren am Setzen von Präferenzen beteiligt sein.

Sympathie und Zuneigung

Wie soeben gezeigt, vertritt Zillmann die Auffassung, dass eine Konzeption, welche die positiven affektiven Einstellungen einer Figur im Fokus hat, mitunter besser zur Erklärung von Spannungserleben geeignet ist, als die moralische Beurteilung.

²⁷⁰ Ebda. S. 206.

²⁷¹ Vgl.: Ebda. S. 204f.

Zwar seien persönliche moralische Werturteile durchaus in der Lage Sympathie und in Folge Parteinahme zu erwecken, doch sei dies, wie auch das Beispiel mit dem Löwen und der Antilope zeigt, keine notwendige Voraussetzung dafür.²⁷²

„[I]t appears that suspense can manifest itself on the basis of entities in conflict toward whom or toward which affective dispositions exist that are not the result of moral reasoning.“²⁷³

Somit macht Zillmann das Spannungserleben an Situationen fest, in denen Figuren, die vom Rezipienten gemocht werden, von negativen Ausgängen bedroht sind, wobei aufgrund der ihnen entgegengebrachten Sympathie eben ein guter Ausgang gewünscht wird und der Rezipient mit dementsprechender Besorgnis reagiert.²⁷⁴

Die Intensität des Spannungserlebens ist nun Zillmann zufolge unter anderem von der Stärke der einer Figur gegenüber aufgebrauchten Sympathie abhängig:

„The suspense-mediating noxious apprehensions would seem to be more intensive the stronger the positive, affective disposition toward the endangered protagonists and the greater the risk to their welfare.“²⁷⁵

Ähnlich wie Carroll in Bezug auf die Moral, weist er in diesem Zusammenhang allerdings ebenfalls auf die Wichtigkeit einer Charakterzeichnung hin, durch welche Rezipienten eine eindeutige gefühlsmäßige Einstellung einer Figur gegenüber bilden können, denn,

„[c]haracters toward whom respondents feel indifferent are unlikely to engage the respondents' concerns about their bad or good fortunes (...).“²⁷⁶

Die für Spannungserleben als notwendig beschriebene Sympathie sei nun, wiederum ähnlich wie bei Carroll, durch die Darstellung positiver Eigenschaften und guter Verhaltensformen möglich.²⁷⁷

²⁷² Vgl.: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 205f.

²⁷³ Ebda. S. 206.

²⁷⁴ Vgl.: Ebda. S. 202-205.

²⁷⁵ Ebda. S. 209.

²⁷⁶ Ebda. S. 209.

²⁷⁷ Vgl.: Ebda. S. 209.

Wie Wulff deutlich macht, ist Sympathie aber keineswegs allein davon abhängig, dass die Figur mit gewissen Tugenden ausgestattet ist:

„Sympathie hängt weder automatisch vom Ethos einer Figur noch von ihrer Position innerhalb der Handlung ab: Einer kann aufrecht sein und im Recht und dennoch keine Sympathie auf sich ziehen.“²⁷⁸

Für Wulff sind neben dem moralischen Bewusstsein der Figur vor allem auch andere Faktoren wie der persönliche Geschmack und die Vorlieben des Rezipienten, die Vertrautheit mit der Figur, dessen Beziehung zu anderen Figuren, individuelle Eigenheiten wie ihr Humor, oder selbst „ihre Verkörperung durch einen bestimmten Schauspieler“²⁷⁹ ausschlaggebend für die Zuneigung zu einer Figur.²⁸⁰

Auch Eder, der sich in seinem Text „Imaginative Nähe zu Figuren“ sehr vielseitig mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise wir uns fiktiven Figuren im Rahmen der Filmrezeption nahe fühlen können, nennt einige bemerkenswerte Einflussfaktoren für die gefühlsmäßige Zuneigung oder Abneigung einer Figur gegenüber. Von den in Eders Text behandelten Aspekten sollen an dieser Stelle die herausgegriffen werden, welche im Speziellen die Sympathie einer Figur gegenüber zu beeinflussen imstande sind.²⁸¹

Als ein Einflussfaktor wäre zunächst das zu nennen, was Eder im Anschluss an Murray Smith unter dem Begriff der „raumzeitlichen Anbindung an eine Figur“²⁸² beschreibt.

„Damit ist das Ausmaß gemeint, in dem ein Film es ermöglicht, die Figur durch Raum und Zeit der dargestellten Welt zu begleiten und Zeuge ihrer äußeren Erlebnisse zu werden.“²⁸³

Imaginative Nähe wird dann hergestellt, wenn der Film viele wichtige Erlebnisse und Erfahrungen darstellt und dem Rezipienten dadurch die Möglichkeit bietet, die Figur in vielen Situationen raumzeitlich zu begleiten. Laut Eder folgt daraus nicht nur, dass der Zuschauer viel über die betreffende Figur weiß, sondern auch eine gesteigerte Sympathie. Dies begründet er durch sozialpsychologische Untersuchungen, wonach „man tendenziell positiver auf Menschen [reagiert], die einem durch wiederholte Begegnungen vertrauter

²⁷⁸ Wulff, Hans J.. „Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 12 (2003). S. 145.

²⁷⁹ Ebda. S. 145.

²⁸⁰ Vgl.: Ebda. S. 145.

²⁸¹ Vgl.: Eder, „Imaginative Nähe zu Figuren“, S. 142.

²⁸² Ebda. S. 143.

²⁸³ Ebda. S. 143.

werden (...).²⁸⁴ Das raumzeitliche Begleiten kann in weiterer Folge daher im Rahmen der Figurensynthese zu einem besseren Verständnis der Figur insgesamt beitragen, da von deren wahrgenommenen Handlungen auf Eigenschaften und Einstellungen geschlossen werden kann. Da sich dem Rezipienten durch die raumzeitliche Anbindung auch „ähnliche Möglichkeiten der Wahrnehmung, des Denkens, Fühlens und Handelns“²⁸⁵, wie der Figur bieten, ist diese imstande, dazu anzuregen, sich imaginativ einen Bedeutungs- und Wahrnehmungsraum mit der Figur zu teilen. Dies kann wiederum dazu führen, dass dem Zuschauer die Interessen, Motive und Handlungen vertrauter erscheinen und er sich der Figur näher fühlt.²⁸⁶

Außerdem können Zuschauer durch intensives raumzeitliches Begleiten

„einen exklusiven Zugang zu intimen Momenten des Privatlebens einer Figur erhalten, was Voyeurismus, aber auch Gefühle der Vertrautheit und Komplizenschaft auslösen kann (...).“²⁸⁷

Laut Eder kann auch dies zu einem besseren Verständnis der Persönlichkeit sowie eben auch zu Sympathie führen.²⁸⁸

Ein anderer Faktor, der die Zuneigung zu einer Figur zu beeinflussen vermag, hängt direkt damit zusammen, wie vertraut dem Zuschauer eine Figur und deren Charakteristiken sind. Dies kann aus der Ähnlichkeit zu sich selbst oder zu anderen bekannten Personen resultieren oder aus der Zugehörigkeit der Figur zu einer vertrauten sozialen Gruppe. So kann bei einem Zuschauer beispielsweise der Eindruck entstehen, dass die Figur ihm, zumindest in Bezug auf gewisse Eigenschaften, ähnlich sei. Die Figur kann ihn aber auch etwa an einen anderen befreundeten Menschen erinnern.²⁸⁹

Auf alle Fälle beeinflusst dies die Zuneigung zur betreffenden Figur. Denn:

„Wahrgenommene Ähnlichkeit trägt gewöhnlich zu interpersoneller Anziehung und Sympathie bei; besonders bedeutsam erscheinen dabei Übereinstimmungen in Grundeinstellungen und Werten zu sein (...).“²⁹⁰

Das heißt aber nicht, dass Zuschauer ausschließlich Figuren, die in irgendeiner Form vertraut erscheinen, sympathisch finden können. Oftmals zielen Filme gerade darauf ab, uns unvertraute Figuren, beispielsweise solche, die sich in gänzlich anderen sozialen

²⁸⁴ Ebda. S. 143.

²⁸⁵ Ebda. S. 143.

²⁸⁶ Vgl.: Ebda. 143ff.

²⁸⁷ Ebda. S. 144.

²⁸⁸ Vgl.: Ebda. S. 144.

²⁸⁹ Vgl.: 149f.

²⁹⁰ Ebda. S. 149.

Umfeldern bewegen, nahe zu bringen und sozusagen Vertrauen herzustellen.²⁹¹ Dabei spielt wiederum das raumzeitliche Begleiten eine Rolle:

„Das wirkungsvollste Mittel, um Gefühle der Vertrautheit gegenüber solchen Figuren hervorzurufen, besteht wahrscheinlich darin, die Vertrautheit ihrer Perspektiven, Situationen, Konflikte und Erfahrungen mit filmischen Mitteln zu betonen, unter anderem durch die Herstellung raumzeitlicher Nähe.“²⁹²

Zusammengefasst, kann die Sympathie bzw. die gefühlsmäßige Zuneigung einer bedrohten Figur gegenüber, gemäß Zillmann, also als ein wesentliches Element zur Evokation von Präferenzen für positive Ausgänge, und damit auch als ein zentraler Bestandteil des Spannungserlebens, betrachtet werden. In der von Zillmann vertretenen, engen Auffassung von Sympathie – auf der Basis moralischer Werturteile, die individuell unterschiedlich ausfallen können – , wäre allerdings keine Zuneigung zu einem Mörder und in Folge auch kein Spannungserleben in Bezug auf dessen Schicksal möglich bzw. erklärbar. Da Rezipienten, laut Zillmanns Ansatz, ihre persönlichen Moralvorstellungen aus dem realen Leben zur Bewertung von Figuren heranziehen, würde sich in solch einem Fall wohl höchstens bei einem minimalen Teil des Publikums Zuneigung einstellen. Erst durch die, im Anschluss an Wulff und Eder, beschriebenen zusätzlichen Einflussfaktoren auf die Herstellung von Sympathie, wird dieser Erklärungsansatz dementsprechend erweitert, um eben auch Spannungserleben hinsichtlich krimineller Figuren zu erklären.

Die näher behandelten Einflussfaktoren – das raumzeitliche Begleiten und die Ähnlichkeit und Vertrautheit einer Figur – weisen jedoch gleichzeitig darauf hin, dass ein allgemeineres Prinzip, als das des Mögens oder Nicht-Mögens einer Figur, hinter dem Setzen von Präferenzen stecken könnte, das sich durch das übergeordnete imaginative Verhältnis des Rezipienten zur Figur beschreiben ließe. Die raumzeitliche Anbindung führt im Sinne Eders zwar zugegebenermaßen zu einem imaginativen Naheverhältnis zwischen Zuschauer und Figur, jedoch, meiner Meinung nach, nicht zwangsläufig zu Gefühlen der Sympathie. In *Match Point* (2005) ist die Hauptfigur Chris Wilton fast in jeder Szene des Films zu sehen. Wir können ihn sozusagen intensiv raumzeitlich begleiten. Dennoch stellt sich, meiner Ansicht nach, im Laufe des Films eher zunehmend Abneigung als Zuneigung der Figur gegenüber ein: Bereits zu Beginn trägt er etwas überhebliche und arrogante Züge. Später beginnt er seine Ehefrau mit einer anderen Frau zu betrügen und macht dieser Hoffnungen, sich ihretwegen scheiden zu lassen, was er jedoch keineswegs ernsthaft vorhat. Als seine Geliebte schwanger wird, fordert er diese

²⁹¹ Vgl.: Ebda. S. 150.

²⁹² Ebda. S. 150f.

auf, abzutreiben. Er will sein komfortables Leben nicht aufgeben und ist schließlich sogar dazu bereit, seine Geliebte und das ungeborene Kind zu töten, nur um zu verhindern, dass jemand von seinem Verhältnis erfahren und ihm seinen gehobenen Lebensstil dadurch streitig machen könnte. All diese Aspekte veranlassen zu zunehmender Abneigung der Hauptfigur gegenüber.

Dennoch lässt sich in mehreren Szenen Spannung in Bezug auf einen potentiellen Schaden für Wilton erleben, mit ihm mitfiebern und bangen: Wird seine Frau die vorgesehene Mordwaffe in seiner Tennistasche entdecken und ihn zur Rede stellen? Wird Wilton, als Mord-Laie, es schaffen den Mord unbemerkt und untertappt hinter sich zu bringen, oder wird man ihn dabei erwischen und in Folge einsperren?

Aufgrund der Dominanz des raumzeitlichen Begleitens von Wilton, wird dem Zuschauer die Perspektive des Mörders in *Match Point* geradezu aufgezwungen. Mit wem sollte man im Film sonst mitfiebern, um wen sollte man sonst bangen?

Woran ist das Spannungserleben in Bezug auf Wilson aber nun festzumachen? Sicherlich nicht am Faktor Moral und offensichtlich auch nicht aufgrund einer Zuneigung ihm gegenüber! Möglicherweise reicht es, dass der Zuschauer durch intensive raumzeitliche Anbindung Zugang zu dessen innerer und äußerer Erfahrungswelt erlangt und dadurch seine Interessen und Motive besser verstehen kann.

Zugegebenermaßen mag das Spannungserleben während der Mordszene aber auch oszillieren und sich zumindest teilweise auch auf das Überleben oder Nicht-Überleben der Geliebten Nola Rice beziehen. Möglicherweise bleibt eine ganz eindeutige, unerschütterliche Parteinahme und Präferenzierung gerade durch die antipathische Haltung zur Hauptfigur verwehrt, wodurch das Spannungserleben abgeschwächt bzw. zum Oszillieren gebracht wird.

Einen dementsprechenden Einwand gegen eine Erklärung der Anteilnahme im Zuge des Spannungserlebens auf der Basis von Moral oder Zuneigung liefert Brewer. Unter Bezugnahme auf den eingeschränkten Ansatz Zillmanns, meint dieser, dass Rezipienten durchaus auch in Bezug auf generell negativ rezipierte Charaktere Spannung erleben können. Jedoch, so schreibt er unter Heranziehung einer Aussage von Hitchcock, sei das Spannungserleben für solche Figuren nicht so stark wie für positiv gegenüberstehenden

Figuren unter denselben Umständen.²⁹³ Dies belegt Brewer auch durch die Darlegung der Ergebnisse empirischer Untersuchungen.²⁹⁴

Parasoziale Interaktion – Beziehung zu Figuren

Peter Vorderer betont ebenfalls die Wichtigkeit des Vorhandenseins von Präferenzen für das Entstehen von Spannung. Spannungserleben kommt auch laut Vorderer dann auf, wenn ein vom Rezipienten unerwünschter, abgelehnter Ausgang wahrscheinlich oder, umgekehrt, ein erwünschter Ausgang unwahrscheinlich erscheint, worauf dieser mit den, bereits in Kapitel 3.1. behandelten Emotionsformen Furcht und Hoffnung reagiert.²⁹⁵

Quasi im Anschluss an Carroll und Zillmann schreibt Vorderer nun bezüglich des Zustandekommens von Präferenzen:

„There might be other reasons, however, for readers' preferences; reasons not (only) dependent on whether the protagonist is sympathetic or represents good.”²⁹⁶

Den Faktoren Sympathie und Moral setzt Vorderer daher den allgemeinen Faktor der Beziehung zu Figuren entgegen, da dieser mehrere Bedingungen zu umfassen vermag, welche für die innere Einstellung einer Figur gegenüber verantwortlich sind und damit in weiterer Folge die Präferenzen für bestimmte Ausgänge hervorrufen können. Mit seinem Beziehungs-Konzept wendet sich Vorderer speziell gegen Zillmanns Sympathie-Modell und meint, dass Spannung durchaus auch bei komplexen Charakterzeichnungen möglich ist, bei denen die Einstellung des Zuschauers zur Figur ebenso komplex ist und nicht durch ein eindeutiges und vollständiges Mögen oder Nicht-Mögen beschrieben werden kann.²⁹⁷ Im Rahmen seines Beziehungs-Ansatzes zieht Vorderer Faktoren heran, die zu dem führen, was er als „perspective taking“²⁹⁸ bezeichnet. Darunter versteht der Autor einen kognitiven Akt, der das Verstehen und damit Nachvollziehen-Können der inneren Perspektive einer anderen Person ermöglicht.²⁹⁹

Als maßgebliche und sich wechselseitig beeinflussende Kriterien des ‚perspective taking‘ nennt Vorderer, im Anschluss an die Psychologen Stein und Wicklund, nun: 1. „the

²⁹³ Vgl.: Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 115.

²⁹⁴ Vgl.: Ebda. S. 117.

²⁹⁵ Vgl.: Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S. 246f.

²⁹⁶ Ebda. S. 247.

²⁹⁷ Vgl.: Ebda. S. 247.

²⁹⁸ Ebda. S. 248.

²⁹⁹ Vgl.: Ebda. S. 248. Anzumerken ist hierbei, dass Vorderer sehr wohl auf die Schwierigkeit der Abgrenzung des ‚perspective taking‘ vom Begriff der ‚Empathie‘, welcher von verschiedenen Autoren sehr unterschiedlich beschrieben wird, aufmerksam macht.

intensity of the relationship with the target person“ und 2. “the quality of the relationship between the observer and the target person”³⁰⁰. Unter Ersteres fallen die Fragen, inwieweit die betreffende Person für den Beobachter subjektiv interessant erscheint, wie wichtig sie für ihn ist oder wie gut er sie kennt. Ebenso spielt hierbei aber auch die Neigung oder innere Bereitschaft des Beobachters, auf andere emotional zu reagieren, eine bedeutende Rolle.³⁰¹ In Anbetracht dessen schreibt Vorderer:

„One could say that the probability for perspective taking increases the nearer the target person is or the better the target person is known.“³⁰²

Zu letzterem Kriterium zählt er die Frage danach, inwiefern Konflikte irgendwelcher Art zwischen Beobachter und Beobachtetem existieren, denn je konfliktbeladener das Verhältnis ist, desto unwahrscheinlicher ist die Übernahme der Perspektive. Wie die empirischen Untersuchungen Steins und Wicklunds zeigen, ist die Perspektivübernahme jedoch auch im Falle eines Konfliktes möglich, und zwar gerade dann, wenn der Beobachter wenig über die Person weiß, dass also auf der Ebene der Intensität der Beziehung Distanz und nicht Nähe gegeben ist.³⁰³

Laut Vorderers Ansatz ergeben sich auch die für Spannungserleben notwendigen Präferenzen auf der Basis der soeben beschriebenen Beziehungsfaktoren zwischen Beobachter und Beobachtetem. Inwieweit Rezipienten daher für eine Figur Partei ergreifen, einen Ausgang für die Figur präferieren und in Folge der Lösung der Situation mit Spannung entgegenblicken, hängt demnach also davon ab, wie nahe oder eng die Beziehung zwischen Rezipient und beobachteter Figur ist und wie konfliktbeladen sich diese gestaltet. Durch ein distanziertes Verhältnis ist jedoch eben auch dann Spannung möglich, wenn zwischen Rezipient und Figur Konflikte und Unterschiede in den jeweiligen Werten existieren.³⁰⁴

Letztere Variante sehe ich allerdings kritisch, da, wie wir anhand von *Match Point* gesehen haben, Spannung für einen unmoralisch handelnden und unsympathischen Protagonisten gerade dadurch erreicht wird, dass uns seine Perspektive, seine Erfahrungswelt durch umfassendes raumzeitliches Begleiten sehr nahe gebracht wird und wir seine Motive, auch wenn sie unmoralisch sind, verstehen können.

³⁰⁰ Ebda. S. 248f.

³⁰¹ Vgl.: Ebda. S. 248f.

³⁰² Ebda. S. 248f.

³⁰³ Vgl.: Ebda. S. 249.

³⁰⁴ Vgl.: Ebda. S. 249.

Die Behauptung, dass das Spannungserleben umso stärker ist, je enger und intensiver das (konfliktlose) Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur ist, kann allerdings an nahezu jedem Spielfilm demonstriert werden. In einer Szene in *Star Trek* (2009) müssen James T. Kirk und zwei weitere Besatzungsmitglieder der ‚Enterprise‘ von dieser mittels Fallschirm auf den Planeten Vulkan abspringen, um einen riesigen, bis in den Weltraum reichenden Bohrer zu stoppen, mit dessen Hilfe der Planet zerstört werden könnte. Die drei Männer müssen dabei auf einer relativ kleinen Plattform landen, was keinerlei Fehler zulässt. Der zuerst Ankommende hat dabei bereits Schwierigkeiten: Er wird vom Fallschirm über die Plattform geschleift und droht am anderen Ende abzustürzen, was nach kurzem Kampf um einen festen Griff auch passiert. Das Spannungserleben ist dabei, meiner Rezeptionserfahrung nach, nur gering, was aber auch daran liegen mag, dass sich der Kampf der Figur ums Überleben nur sehr kurz gestaltet. Kurz darauf landet schließlich Kirk, der nahezu dieselben Probleme bei der Landung hat. Entweder kann er es schaffen sich festzuhalten oder er wird wie sein Kollege zuvor abstürzen und sterben. Das Spannungserleben ist bei Kirk um Etliches stärker, obgleich der Überlebenskampf auch bei ihm nur einige Sekunden dauert. Im Sinne Vorderers könnte dieser Unterschied nun durch die einmal mehr, einmal weniger enge Beziehung zur Figur erklärt werden. Bis zu dieser Stelle haben wir Kirk bereits in unzähligen Szenen und Situationen beobachtend begleitet und dabei seine Eigenschaften, seine Ziele und Wünsche kennen gelernt, während sein abgestürzter Kollege erst einige Minuten zuvor eingeführt wurde, wodurch wir, außer einigen äußeren Eindrücken, nichts von ihm wissen. Das stärkere Spannungserleben bei Kirks Landung ist darüber hinaus aber auch darauf zurückzuführen, dass wir durch des Schicksals seines Kollegen nun bereits wissen, wie lebensgefährlich die Landung ist. Aus dramaturgischer Sicht ist der erste Fallschirmspringer daher quasi als Opfer zu betrachten, durch welches die Gefahr verdeutlicht und in Folge die Spannung erhöht wird.

Wie Vorderer schreibt, ist die Beziehung zwischen Zuschauer und Figur darüber hinaus als dynamisch anzusehen, das heißt, sie kann sich im Rahmen der Rezeption eines ganzen Filmes durchaus verändern. So kann die Beziehung an einer Stelle im Film sehr eng und konfliktlos sein, während sie an einer anderen Stelle distanziert und konfliktbeladen sein kann. Dadurch, so Vorderer, sei es nun möglich, dass der Rezipient in einer Situation, in der die Figur bedroht ist, Spannung empfindet und in einer anderen eben nicht.³⁰⁵

³⁰⁵ Vgl.: Ebda. S. 249.

Sehr fruchtbar erscheint darüber hinaus seine Erklärung, wie Spannung am Beginn von Filmen möglich ist, wenn die Zuschauer die bedrohte Figur noch fast gar nicht kennen bzw. noch keine Beziehung mit dieser aufbauen konnten.³⁰⁶ Der Autor schreibt diesbezüglich:

„The motivation to create proximity is influenced by the prospect of having a relationship with this character so that taking this character’s side can occur although the relationship has not yet developed.”³⁰⁷

Demzufolge muss zum Erleben von Spannung noch keine Beziehung zur bedrohten Figur gegeben sein, sondern es reicht die Aussicht auf eine solche.

Dies lässt sich etwa am Beginn von *Mission: Impossible III* (2006) beobachten: Der Film beginnt damit, dass der Geheimagent Ethan Hunt, blutend und mit blauen Flecken übersät, an einen Stuhl gefesselt ist, während eine Frau, die ihm offensichtlich nahe steht, von jemandem mit einer Waffe bedroht wird. Dieser Bösewicht, den wir später als Owen Davian kennen lernen werden, droht die Frau zu töten, nachdem er von 1 bis 10 gezählt hat, sofern Hunt ihm bis dahin nicht verraten hat, wo sich eine gewisse *Hasenpfote* befindet. Da sich diese Szene am Beginn des Films abspielt, konnte der Zuschauer auch bislang zu keiner der Figuren ein Naheverhältnis aufbauen. Das während dieser Situation zum Ausdruck kommende Spannungserleben im Sinne der Frage, ob Hunt seine geliebte Frau oder Freundin verlieren wird oder sie doch irgendwie retten kann, könnte daher, Vorderer folgend, durch eine voraussichtliche Beziehung zur Figur des Ethan Hunt erklärt werden. Bei diesem Beispiel dürfte dabei aber wahrscheinlich auch das Wissen über Ethan Hunt aus den beiden Vorgängern *Mission: Impossible* (1996) und *Mission: Impossible II* (2000) eine bedeutende Rolle spielen, ebenso wie die Einschätzung, dass ein Star wie Tom Cruise in diesem Film wohl kaum eine unbedeutende Nebenrolle spielen wird.

Vorderers Modell lässt sich vor allem in Abgrenzung zu Zillmanns Sympathie-Konzept verstehen. Dadurch, dass Sympathie für das ‚perspective taking‘ keine Bedingung darstellt, ist Vorderers Modell weit offener und bietet auch eine Erklärung für Spannungserleben im Falle von unsympathischen oder kaum bekannten Figuren, wie eben am Beginn von Filmen.³⁰⁸

³⁰⁶ Vgl.: Ebda. S. 249.

³⁰⁷ Ebda. S. 249f.

³⁰⁸ Vgl.: 249f.

Vorderer erklärt das Setzen von Präferenzen zugunsten positiver Ausgänge für bedrohte Figuren also anhand der Intensität und Qualität der imaginativen Beziehung des Rezipienten zu den Figuren. Der Autor geht allerdings nur wenig darauf ein, durch welche konkreten Einflüsse und Mittel sich diese Beziehung in die eine oder die andere Richtung entwickeln kann.

Meiner Ansicht nach, kann der Faktor Beziehung dennoch nicht ganz losgelöst von den bisher beschriebenen Faktoren Moral und Zuneigung behandelt werden. Denn die Qualität einer Beziehung impliziert doch eigentlich bereits gewisse Wertungen (seien diese affektiver oder moralischer Natur), auf deren Basis sich eben eine konfliktlose bis hin zu einer konfliktreichen Beziehung erst einstellen kann.

Gerade aufgrund dessen, sollten die in diesem Kapitel dargestellten, unterschiedlichen Ansätze nicht als sich gegenseitig ausschließend, sondern als einander ergänzend angesehen werden. Denn wie die verschiedenen Beispiele zeigen, können die Ansätze jeweils auf konkrete Filmbeispiele angewandt werden. Wie wir gesehen haben, unterscheiden sie sich aber sehr wohl in der Tragweite ihrer Anwendbarkeit.

Es spielen also zusammengefasst, zwei Ebenen eine Rolle bei der Parteinahme für Figuren:

1. die Intensität bzw. Quantität der Beziehung zu einer Figur. Darunter wäre rückblickend vor allem die raumzeitliche Anbindung zu fassen, welche in der Lage ist, zum besseren Verständnis einer Figur und ihren Interessen, Motiven oder Zielen zu führen und sich dadurch auch auf die zweite Ebene auszuwirken, nämlich
2. die Qualität der Beziehung, worunter sich, meines Erachtens eben auch Einflussfaktoren wie moralisches Einvernehmen und Sympathie nennen lassen.

Ob und wie intensiv ein positiver Ausgang für eine bedrohte Figur erwünscht und erhofft wird, hängt daher von beiden Beziehungsebenen ab bzw. vom Zusammenspiel der quantitativen sowie qualitativen Figurendarstellung und dem, wie ein Rezipient individuell darauf reagiert.

Letztendlich kommt es auf den filmischen Kontext an, ob für eine Figur Partei ergriffen und ein positiver Ausgang präferiert wird. Meines Erachtens ist dies daher mit jeder erdenklichen Figur möglich, und sei es auch nur – im Sinne eines „Stockholm

Syndroms³⁰⁹ – dadurch, dass wir durch intensives raumzeitliches Begleiten für das Monster, das wir quasi begleiten müssen, schließlich Zuneigung empfinden.

3.2.2. Bangen um und mit Figuren

Mehrmals war nun bereits die Rede von der Besorgnis des Rezipienten in Bezug auf das Eintreten präferierter positiver Ausgänge, welche man für Figuren, aus welchen Gründen auch immer, wünscht. Eng damit zusammen hängen offenbar die, bereits an mehreren Stellen behandelten, Emotionszustände Furcht und Hoffnung angesichts des möglichen Eintretens eines, nicht präferierten, negativen Ausgangs.

In diesem Kapitel sollen nun die Ursachen und Bedingungen für diese emotionalen Reaktionen und Zustände im Zuge des Erlebens von Spannung näher untersucht werden bzw. gezeigt werden, auf welche Weise und in welcher Form diese zum Ausdruck kommen können.

Zunächst soll festgehalten werden, dass ich Besorgnis, Furcht und Hoffnung unter dem Begriff des Bangens subsumiere. Weiters gehe ich, um eine Begriffsdiskussion der unscharfen Begriffe Einfühlung und Mitgefühl zu vermeiden, in Anlehnung an die englischsprachigen Begriffe „feeling with“ und „feeling for“³¹⁰ davon aus, dass von Zuschauerseite her sowohl Gefühle für Figuren möglich sind, als auch solche, die sich als ein Teilen der Gefühle anderer – im Sinne von »als ob ich selbst in dieser Situation wäre« – beschreiben lassen.³¹¹

³⁰⁹ Darunter wird das Phänomen verstanden, dass die Opfer einer Geiselnahme mitunter positive Gefühle für ihre Geiselnahmer entwickeln sowie Verständnis für ihr Handeln aufbringen. Vgl.: Schneider, Hans Joachim. „Politische Kriminalität.“ Sieverts, Rudolf/ Schneider, Hans Joachim (Hg.). *Handwörterbuch der Kriminologie*. Begr. von Alexander Elster und Heinrich Lingemann. Berlin, New York: de Gruyter 1998. S. 604.

³¹⁰ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 215.

³¹¹ Dies entspricht auch in etwa der Unterscheidung zwischen „central imagining“ und „acentral imagining“. Ersteres beschreibt Margrethe Bruun Vaage als Imagination dessen, was man empfinden würde, erlebte man das, was die Figur gerade erlebt. Zweitere Form lässt sich hingegen als die Imagination, die Geschehnisse im Film seien real, verstehen. Es geht hierbei also quasi um die Vorstellung, die dargestellten Ereignisse seien real und würden tatsächlich passieren. Die Perspektive einer bestimmten Figur auf die Ereignisse ist dabei im Gegensatz zum „central imagining“ nicht erforderlich. Entsprechend dieser Differenzierung lassen sich auch die jeweiligen emotionalen Reaktionen voneinander unterscheiden. Während im ersten Fall ein Nachempfinden der Emotionen der Bezugsperson im Fokus steht, sind die emotionalen Reaktionen bei der zweiten Form der Imagination „in der Regel Mitgefühl (Sympathie) oder Ablehnung (Antipathie). Mitgefühl heißt, dass wir uns für die Figur interessieren und ihre Interessen im Sinn haben. Das führt dazu, dass wir eine Figur bedauern, deren Interessen Schaden nehmen.“ Vaage, Margrethe Bruun. „Empathie: Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16/1 (2007). S. 103. Vgl.: Ebda. S. 102f. und Eder, „Imaginative Nähe zu Figuren“, S. 142.

Wie ich noch zeigen werde, ist diese Differenzierung für das Spannungserleben sehr aufschlussreich, da dadurch sowohl ein Bangen um Figuren, als auch ein Bangen mit Figuren angesichts drohender negativer Ausgänge erklärbar wird.

Gefühle für und um

Wie Carroll, Zillmann und Vorderer, ist auch Brewer der Auffassung, dass es für das Erleben von Spannung erforderlich ist, dass der Rezipient hinsichtlich des möglichen Eintretens negativer Ereignisse für bestimmte Figuren besorgt ist. Zur Erklärung des Zustandekommens der Besorgnis wendet sich Brewer gegen einen Identifikationsansatz (als ein quasi Mitbängen in der ‚als ob‘ – Form) und zieht stattdessen einen „character sympathy approach“³¹² heran. Eine Erklärung mittels Identifikation des Zuschauers mit der Figur lehnt Brewer wie gesagt ab, da, wie er zeigt, die Gefühlszustände von Zuschauer und betroffener Figur in einer Spannungssituation nicht zwangsläufig deckungsgleich sein müssen.³¹³

Dies lässt sich beispielsweise im Falle von Suspense – als einer spezifischen Form der Spannung, welche auf einem Wissensvorsprung des Zuschauers gegenüber der Figur beruht³¹⁴ – beobachten. Dabei kann eine Figur noch gar nichts davon wissen, dass sie von einer akuten Gefahr bedroht ist, während der Zuschauer dies bereits weiß und sich diesbezüglich in furchtvoller Besorgnis befindet.

„Thus, the reader’s affect is not identical to that of the character, as predicted by the identification theory, but tends to be similar to what a sympathetic individual would feel for a nonfictional person that the individual observed in those same circumstances.“³¹⁵

Das Zitat verdeutlicht, worum es Brewer in seinem Ansatz geht, nämlich um das kurz zuvor beschriebene ‚feeling for‘, das heißt, um die Gefühle für und um eine Figur. Das mit Spannungserleben einhergehende Bangen lässt sich demnach also als ein ‚Bängen um‘ verstehen – ein Bangen um das Schicksal eines anderen.

Im Unterschied zu Carroll, Zillmann und Vorderer geht Brewer allerdings kaum darauf ein, wie nahe das Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur sein muss bzw. wodurch

³¹² Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 116. Der Begriff „sympathy“ ist hier nicht zu verstehen als ein Sympathisieren mit einer Figur im Sinne von Mögen (wie im Gebrauch des deutschsprachigen Ausdrucks „Sympathie“), sondern als Mitgefühl bzw. Mitleid mit einer anderen Person, der ein negatives Ereignis droht.

³¹³ Vgl.: Ebda. S. 116.

³¹⁴ Vgl.: Siehe S. 53 in dieser Arbeit.

³¹⁵ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 116.

diese Nähe hervorgerufen wird. Er führt, wie bereits erwähnt, lediglich an, dass das Spannungserleben bei als positiv rezipierten Charakteren vergleichsweise stärker sei, als bei negativen.

Empathie

Auch Zillmann befasst sich mit den mit dem Spannungserleben einhergehenden emotionalen Reaktionen in Bezug auf Situationen, in denen einer (im Sinne Zillmanns Erklärungsansatz zur Bildung von Präferenzen) gemochten Figur, ein für diese nicht erwünschter Ausgang droht. Dabei geht er unter anderem von folgender Frage aus:

„How can so-called rational beings fall prey to the actors' personas and respond to them as if they were real persons in their immediate environment – either friend or foe?“³¹⁶

Identifikation als Erklärung lehnt Zillmann ebenso wie Brewer ab, hauptsächlich aufgrund ihrer mangelnden empirischen Überprüfbarkeit. Für produktiver in Hinblick auf das Spannungserleben und darüber hinaus empirisch erforschbar hält er hingegen ein Empathiekonzept.³¹⁷

Laut Margrethe Bruun Vaage zieht die Empathie mit einer Figur den Rezipienten „in die diegetische Welt des Films hinein“³¹⁸ und lässt ihn somit am filmischen Geschehen teilhaben. Dies hat, wie sie andeutet, auch Auswirkungen auf die Erzeugung von Spannung:³¹⁹

„Durch diese emotionale Teilhabe werden die Zuschauer motiviert, darüber zu spekulieren, wie die Figur eine schwierige Situation meistern wird. Solche Spekulationen sind wichtig für die Realisierung von Spannung, die wiederum für das Filmerlebnis wichtig ist.“³²⁰

Auch für Schulze stellt der Faktor Empathie eine entscheidende Voraussetzung für das Erleben von Spannung dar. Die Autorin beschreibt „Empathie als die ausschlaggebende Personenvariable für mediale Spannungsprozesse“³²¹, da durch sie eine Anteilnahme am

³¹⁶ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 210.

³¹⁷ Vgl.: Ebda. S. 213f.

³¹⁸ Vaage, „Empathie: Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“, S. 111.

³¹⁹ Vgl.: Ebda. S. 111.

³²⁰ Ebda. S. 111.

³²¹ Schulze, *Spannung in Film und Fernsehen*, S. 76.

fiktionalen Geschehen und in weiterer Folge ein diesbezügliches Spannungserleben erst ermöglicht wird.³²²

Im Bewusstsein der Unterschiedlichkeit der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Empathie³²³ definiert Zillmann dieses wie folgt:

„*Empathy* is defined as any experience that is a response (a) to information about circumstances presumed to cause acute emotions in another individual and/or (b) to the bodily, facial, paralinguistic, and linguistic expression of emotional experiences by another individual and/or (c) to another individual's actions that are presumed to be precipitated by acute emotional experiences, this response being (d) associated with an appreciable increase in excitation and (e) construed by respondents as feeling with or feeling for another individual.”³²⁴

Empathisches Erleben umfasst dieser Auffassung nach also beide genannten Gefühlsdimensionen in Bezug auf andere Personen, sowohl das ‚feeling with‘, als auch das ‚feeling for‘. Emotionale Reaktionen im Sinne dieser beiden Dimensionen lassen sich weiters nicht nur als Reaktionen auf Situationen, in denen wir eine andere Person beim Ausdruck von Emotionen beobachten können, verstehen, sondern darüber hinaus auch auf das Erfassen von Bedingungen, welche potentiell zum Ausdruck emotioneller Reaktionen in der Bezugsperson führen können.³²⁵

Speziell letztere Variante stellt für Zillmann einen fruchtbaren Erklärungsansatz für das Spannungserleben dar. Die im Rahmen des Spannungserlebens zum Ausdruck kommenden Emotionen (wie eben Besorgnis, Furcht und Hoffnung) lassen sich demnach vorrangig als empathische Reaktionen auf das Erfassen von Bedingungen, welche für eine Bezugsperson einen Schaden androhen³²⁶, verstehen. Denn diese, so ließe sich dies fortführen, werden vom Rezipienten so eingeschätzt, dass sie das Potential besitzen, beim Betroffenen wiederum eine entsprechende emotionale Reaktionen auszulösen. Zur Bestätigung dieser Annahme zieht Zillmann ebenfalls ein Suspense-Beispiel heran, in der

³²² Vgl.: Ebda. S. 75f.

³²³ Auf diese Unterschiedlichkeit verweist etwa Peter Wuss: „Gängige Konzepte zur Empathie lassen erkennen, dass ein sehr breites Spektrum von Bestimmungen existiert, welches von Empathie als ‚Fremdverstehen‘ (gegenüber Perspektiven, Motiven fremder Personen) bis ‚Teilhabe an den Emotionen anderer‘ reicht. Diese Variationsbreite im Empathie-Verständnis hängt damit zusammen, dass Empathie offenbar sowohl kognitive wie emotive Komponenten einschliesst oder zumindest potentiell zulässt. Eine Reihe von Autoren definieren Empathie darum überhaupt als ‚einfühlerndes Verstehen‘, indem sie die kognitiven und emotiven Tendenzen zusammenführen oder zu integrieren trachten.“ Wuss, Peter. „Konflikt und Emotion im Filmerleben.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 217f.

³²⁴ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 214f.

³²⁵ Vgl.: Ebda. S. 215.

³²⁶ Hier müsste ergänzt werden, dass für diese Person eben ein positiver Ausgang gewünscht bzw. präferiert wird.

die betroffene Figur gar nichts von einem drohenden Unheil weiß. In diesem Fall, so Zillmann, ist das Erleben von Spannung nur als empathische Reaktion auf die, potentiell Emotionen evozierenden, bedrohlichen Umstände, nicht aber auf die von der Figur in der Situation tatsächlich ausgedrückten Emotionen, erklärbar.³²⁷

Dies erscheint logisch, da der Zustand von Furcht, Hoffnung und Besorgnis des Rezipienten im beschriebenen Fall nicht daraus resultieren kann, dass sich die Bezugsfigur angesichts ihrer Bedrohung in eben solch einem Zustand befindet. Spannungserleben lässt sich in diesem Fall also nur durch ein ‚Bangen um‘ beschreiben.

Doch es besteht keinesfalls zwangsläufig rein darin. Die Bezugsfiguren können durchaus auch über ihre Bedrohung Bescheid wissen und emotional darauf reagieren bzw. gemäß dieser emotionalen Erfahrung handeln. In solchen Situationen ist ein ‚Reizmaterial‘ sowohl für das ‚feeling for‘ als auch für das ‚feeling with‘ gegeben, da dabei eben auch empathische emotionale Reaktionen auf den unmittelbaren Ausdruck von Emotionen gegeben sind.³²⁸

Zillmanns Empathiekonzept umfasst verschiedenste Formen emotionaler Reaktionen, sowohl automatisch–reflexartige, als auch bewusst–reflektierte, welche kognitive Vorarbeit benötigen. So nennt er beispielsweise „mimicry reactions“, ebenso wie „perspective taking“³²⁹ als empathische Reaktionen und beschreibt diese folgendermaßen:

„In response to suspenseful expositions, we thus may expect relatively primitive mimicry reactions to expressed emotions and actions (such as respondents’ jerking their heads backward on seeing a protagonist receive a blow to the face that jolts his head backward) and largely acquired concordant affect (such as crying on seeing a protagonist cry or becoming tense as a protagonist is witnessed becoming tense), as well as perspective taking (such as a better comprehension of a protagonist’s dilemma by imagining oneself in a similar situation).“³³⁰

Eine Aufgliederung von empathischen Reaktionen auf mehrere Ebenen findet sich auch bei Vaage wieder. Die Autorin unterscheidet zwischen „körperbezogener Empathie“ und „imaginativer Empathie“³³¹. Erstere versteht sie als einen automatischen Mechanismus, der dem Menschen ein Nachempfinden von in der Bezugsperson wahrnehmbaren Körper- und Gefühlserfahrungen erlaubt.³³²

³²⁷ Vgl.: Ebda. S. 215.

³²⁸ Vgl.: Ebda. S. 215.

³²⁹ Ebda. S. 216.

³³⁰ Ebda. S. 216.

³³¹ Vaage, „Empathie: Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“, S. 101.

³³² Vgl.: Ebda. S. 101.

„Dies mag durch Mimikry (...) geschehen. So kann etwa die Nachahmung emotionaler Gesichtsregungen zum Nachempfinden der Gefühle des Anderen führen.“³³³

Für das Verstehen und Nachempfinden komplexerer innerer Zustände bzw. solcher, die nicht anhand des körperlichen Ausdrucks erkennbar sind, ist laut Vaage hingegen die imaginative Empathie erforderlich.³³⁴

„Durch imaginative Empathie kann sich das Subjekt in seiner Vorstellung partiell in die Situation des Anderen versetzen und diese verstehen.“³³⁵

Der Faktor Empathie bietet, kurz zusammengefasst, also vielfältige Möglichkeiten der Erklärung der mit dem Spannungserleben einhergehenden emotionalen Zustände und Reaktionen, sowohl im Hinblick auf ein ‚Bangen um‘, als auch auf ein ‚Bangen mit‘.

Zusammenhang von Empathie und Sympathie

Eine wesentliche Einschränkung erfährt Zillmanns Empathiekonzept allerdings dadurch, dass er die Empathie quasi an der Sympathie (im Sinne von Zuneigung) zur Bezugsfigur fest macht. Demgemäß sind empathische Reaktionen, mit Ausnahme der reflexartigen Reaktionen, von der positiven affektiven Einstellung des Rezipienten zur beobachteten Figur abhängig. Bei einer negativen affektiven Einstellung kommt es hingegen zu einer dem empathischen Empfinden entgegengesetzten bzw. dieses verhindernden Reaktion. Reaktionen solcherart beschreibt er unter dem Begriff „counterempathy“^{336 337}.

Zum Verhältnis zwischen Zuneigung und Empathie schreibt der Autor:

„The stronger the positive affect, the more intense the empathic reactions; the stronger the negative sentiment, the more intense the counterempathic reactions.“³³⁸

Folgt man dieser Auffassung Zillmanns, so ergibt sich nicht nur, dass die, durch Empathie ermöglichten, emotionalen Reaktionen des Rezipienten umso stärker sind, je positiver die affektive Einstellung zur Figur ist, sondern auch, dass keine empathischen Reaktionen und daher in Folge auch kein Spannungserleben in Bezug auf Figuren möglich ist, denen man mit Abneigung gegenübersteht.

³³³ Ebda. S. 101.

³³⁴ Vgl.: Ebda. S. 101.

³³⁵ Ebda. S. 101.

³³⁶ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 217.

³³⁷ Vgl.: Ebda. S. 217.

³³⁸ Ebda. S. 217.

Diesbezüglich ist zunächst anzumerken, dass sich die von Zillmann beschriebene Einschränkung bei den Auseinandersetzungen anderer Autoren mit dem Thema Empathie, wie zum Beispiel bei Vaage, nicht wieder finden lässt. Wuss weist quasi auf das Gegenteil hin, indem er schreibt, dass „freilich klarzustellen ist, dass Empathie noch längst keine Sympathie bedeuten muss.“³³⁹

Wulff merkt zwar an, dass Empathie und Sympathie eng zusammen hängen, beschreibt diese jedoch als zwei verschiedene Beziehungsformen zu fiktionalen Figuren. Er macht die Sympathie nicht zur Bedingung der Empathie, sondern schreibt, konträr dazu, dass empathische Zuschauer beispielsweise eine größere Sympathie zu einer Figur empfinden würden, oder auch, dass ihre moralischen Urteile je nach Intensität der empathischen Beziehung schwanken würden.³⁴⁰

Ob oder inwieweit Empathie von anderen Faktoren wie der Sympathie bedingt wird sei in den Raum gestellt. Ungeachtet dessen, scheint mir an Zillmanns Konzeption besonders fruchtbringend und konstruktiv, dass er beide Dimensionen der Anteilnahme im Rahmen von Spannungserleben anspricht, zum einen das Setzen von Präferenzen zugunsten positiver Ausgangsmöglichkeiten für die betroffene Figur, andererseits die dabei eintretenden Gefühle für bzw. um diese und mit dieser Figur angesichts ihrer Bedrohung. Dass er beides (im zweiten Fall indirekt über die Empathie) darauf zurückführt, ob Rezipienten die Figur mögen oder nicht, betrachte ich allerdings, wie bereits vermerkt, mehr als kritisch.

Affektübertragung

Im Kontext empathischer Reaktionen war bereits die Rede von automatischen, reflexartigen Reaktionen, welche in einer Art Nachahmung bzw. Spiegelung von beobachteten körperlichen Ausdrucksformen bestehen und dadurch mehr oder weniger zur Nachempfindung der beinhalteten Gefühlszustände führen. Zillmann spricht diesbezüglich, wie kurz zuvor erwähnt, von ‚mimicry reactions‘, Vaage von ‚körperbezogener Empathie‘.³⁴¹

³³⁹ Wuss, „Konflikt und Emotion im Filmerleben“, S. 219.

³⁴⁰ Vgl.: Wulff, Hans J.. „Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 12 (2003). S. 146-152.

³⁴¹ Vgl.: Siehe S. 87f. in dieser Arbeit.

Doch nicht nur Zillmann und Vaage, sondern auch andere Autoren befassen sich mit solchen Reaktionen als einer speziellen Form der Empathie. Christine Noll Brinckmann behandelte dieses Phänomen zum Beispiel unter dem Begriff „somatische Empathie“³⁴².³⁴³ Jens Eder schließt an den von Brinckmann vorgeschlagenen Begriff an und beschreibt darunter die Übertragung von Emotionen, Empfindungen oder Stimmungen, als eine Art „automatische Ansteckung“³⁴⁴ auf der Basis der reflexartigen Nachahmung des Ausdrucksverhaltens einer Figur. Wie Eder schreibt, ist diese Form der empathischen Anteilnahme situationsbezogen und prinzipiell unabhängig von der Bewertung der Figur durch den Rezipienten.³⁴⁵

In ihrem Artikel „Catching Characters’ Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film“ widmet sich Amy Coplan dem hier behandelten Phänomen ausführlich. Wie der Titel bereits verrät, behandelt sie dieses unter der Bezeichnung „emotional contagion“³⁴⁶, das soviel heißt wie emotionale Ansteckung. Coplan beschreibt dieses Phänomen als

„an automatic and involuntary affective process that can occur when we observe others experiencing emotions.“³⁴⁷

Dieser Prozess sei dafür verantwortlich, dass Zuschauer im Rahmen der Filmrezeption mitunter (zumindest annähernd) dieselben Gefühlszustände wie Figuren erleben. Emotionale Reaktionen aufgrund emotionaler Ansteckung sind für Coplan sehr spezifisch und daher klar von anderen Formen emotionaler Reaktionen in Bezug auf Filminhalte abzugrenzen, so zum Beispiel von der Empathie. Diese sieht Coplan als einen weit komplexeren emotionalen Prozess an.³⁴⁸

³⁴² Brinckmann, Christine N. „Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze.“ Heller, Heinz-Bernd/ Prümm, Karl/ Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg: Schüren 1999 (=Schriften der Gesellschaft für Film und Fernsehwissenschaft; 7). S. 111.

³⁴³ Vgl.: Ebda. S. 111-120. Auch: Brinckmann, Christine N. „Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 335.

³⁴⁴ Eder, Jens. „Die Wege der Gefühle: Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 237.

³⁴⁵ Vgl.: Ebda. S. 236f.

³⁴⁶ Coplan, Amy. „Catching Characters’ Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film.“ *Film Studies*. H 8 (2006). S. 26.

³⁴⁷ Ebda. S. 26.

³⁴⁸ Vgl.: Ebda. S. 26f.

Anders als die oben angeführten Autoren versteht Coplan die Emotionsübertragung zwischen Rezipient und Figur nicht als einen speziellen empathischen Prozess, sondern als eine eigenständige und einzigartige Form emotionaler Reaktionen.

Wie bzw. wodurch kommt diese emotionale Ansteckung nun aber genau zustande?

Für die Autorin verläuft der Prozess wie gesagt abseits der bewussten Kontrolle durch den Rezipienten und erfordert kein kognitives Verstehen der emotionalen Zustände der Bezugsperson (im Unterschied zur Empathie). Was hingegen konstitutiv dafür ist, beschreibt Coplan wie folgt:

„The main processes involved in contagion are motor mimicry and the activation and feedback from mimicry.”³⁴⁹

Mit ‚motor mimicry‘ meint sie die empirisch belegte Tatsache, dass Menschen oftmals unbewusst und automatisch die Gesichtsausdrücke, Körperhaltungen und –bewegungen beobachteter Personen nachahmen. Für ‚emotional contagion‘ ausschlaggebend sind aber die Gesichtsausdrücke. Denn, wie Coplan in Anlehnung an empirische Untersuchungen aus den Bereichen Psychophysiologie und Sozialpsychologie zeigt, sind unbewusst angenommene Gesichtsausdrücke imstande sich auf den Gefühlszustand des Betroffenen auszuwirken.³⁵⁰

„[F]acial expressions do in fact influence and initiate specific emotions.”³⁵¹

Doch nicht nur das: Angenommene Gesichtsausdrücke zeigen nicht nur Auswirkungen auf den emotionalen Zustand des Beobachters, sondern führen auch zu physiologischen Aktivitäten des Nervensystems, die mit bestimmten Emotionen zusammenhängen. So kann es beispielsweise auch zu einem Anstieg der Herzfrequenz oder zu einer Anspannung von Muskeln kommen.³⁵²

Wie Coplan in weiterer Folge verdeutlicht, ist bei emotionaler Ansteckung, anders als bei Empathie, kein kognitives Verstehen der Gefühle des anderen oder kein Imaginieren dessen psychologischer Perspektive erforderlich.³⁵³

³⁴⁹ Ebda. S. 28.

³⁵⁰ Vgl.: Ebda. S. 27f.

³⁵¹ Ebda. S. 28.

³⁵² Vgl.: Ebda. S. 28.

³⁵³ Vgl.: Ebda. S. 31f.

„Contagion responses rely on direct sensory stimulation and subsequent physiological responses to that stimulation.“³⁵⁴

Im Unterschied zur Empathie, ist emotionale Ansteckung in der von Coplan beschriebenen Form nur dann möglich, wenn der Gesichtsausdruck der Bezugsperson visuell wahrgenommen werden kann. Während empathische Reaktionen auch in Bezug auf literarische Erzählungen möglich sind, sind Reaktionen durch emotionale Ansteckung dies daher nicht.³⁵⁵ Vielmehr scheint allerdings gerade das Medium Film dazu prädestiniert zu sein, emotionale Ansteckung zu entfesseln. Denn vor allem durch das Mittel der Großaufnahme besitzt der Film die Möglichkeit dem Rezipienten die emotionsbeladenen Gesichtsausdrücke von Figuren sehr nahe zu bringen.³⁵⁶

Bezieht man diese Überlegungen zur emotionalen Ansteckung auf das Erleben von Spannung, so bietet sich ein interessanter Ansatz zur Erklärung dessen, auf welche Weise Rezipienten in Spannungssituationen die inneren Zustände von Figuren, wie eben Besorgnis, Angst, Furcht und Hoffnung, angesichts akuter Bedrohungen mitempfinden können. Dies bestärkt daher die Annahme, dass auch ein Gespannt-Sein im Sinne des Bangens mit einer bedrohten Figur im Rahmen des Spannungserlebens zum Ausdruck kommen kann.

Für die Erforschung des Spannungserlebens stellt dieser Ansatz darüber hinaus aber auch gänzlich neue Möglichkeiten bereit: Dadurch kann quasi eine affektive Übertragung des Gespannt-Seins von Figuren, angesichts einer akuten Bedrohung für andere Figuren, auf die Zuschauer erklärt werden. Anhand einer weiteren Szene aus *Disturbia – Auch Killer haben Nachbarn* soll dies veranschaulicht werden: Kale und die Nachbarstochter Ashley observieren gerade das Haus ihres Nachbarn, als dieser mit einer attraktiven und sichtlich jüngeren Frau nach Hause kommt. Durchs Fenster können Kale und Ashley die beiden beobachten. Dabei passiert zunächst nichts Aufregendes. Doch plötzlich können die beiden mittels Camcorder beobachten, dass Mr. Turner hinter dem Rücken der Frau ein Messer zückt und sich ihr damit nähert. Die Lage wendet sich dadurch schlagartig. Der Gesichtsausdruck der beiden Jugendlichen schlägt um in Schrecken, Angst und Aufregung. Gespannt verfolgen sie, ob der Nachbar die unschuldige Frau tatsächlich töten wird.

³⁵⁴ Ebda. S. 32.

³⁵⁵ Vgl.: Ebda. S. 31f.

³⁵⁶ Vgl.: Ebda. S. 29.

Dass wir als Zuschauer in dieser Situation ebenfalls mitfiebern und bangen, könnte nun möglicherweise, zumindest teilweise, durch Coplans Konzept der emotionalen Ansteckung begründet werden: Wir übernehmen quasi die Emotionen und bangen mit Kale und Ashley um das Schicksal der Frau im Nachbarhaus.

Andererseits hängt das Spannungserleben in Bezug auf diese Situation wahrscheinlich auch stark damit zusammen, dass die Beobachtung eines Mordes für die beiden ernsthafte Konsequenzen mit sich ziehen würde. Denn dadurch wäre schließlich klar, dass Mr. Turner ein Mörder ist, wodurch nun auch eine sozusagen bestätigte Lebensgefahr für Kale und Ashley gegeben wäre.

Darüber hinaus bezieht sich das Bangen vermutlich aber auch auf die bedrohte Frau selbst, was vor allem durch den Faktor Moral erklärt werden könnte: Zu wem werden wir wohl eher halten, für wen eher einen positiven Ausgang der Situation wünschen – für den mörderischen Nachbarn oder das unschuldige Opfer, das keine Ahnung davon hat, worauf es sich eingelassen hat?

Spiegelneuronen

Ein Aspekt, der sich in einem ähnlichen Sinne wie die emotionale Ansteckung beschreiben lässt und eng damit zusammenhängt, betrifft die vergleichsweise junge Entdeckung der Spiegelneuronen.

In seinem Buch *Warum ich fühle was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone* beschäftigt sich Joachim Bauer mit dem Phänomen der Spiegelneuronen.

Zunächst weist Bauer auf die Existenz und die Wichtigkeit eines zwischenmenschlichen Bedeutungsraumes hin, „der es uns ermöglicht, die Gefühle, Handlungen und Absichten anderer intuitiv zu verstehen.“³⁵⁷ Seiner Ansicht nach, basiert dieser Bedeutungsraum auf dem „System der Spiegelneurone“^{358, 359}.

Die Entdeckung dieser besonderen Nervenzellenaktivität geht laut Bauer auf eine italienische Forschergruppe rund um Giacomo Rizzolatti zurück. In Versuchen mit Affen identifizierten diese Forscher spezifische handlungssteuernde Nervenzellen, die nur dann

³⁵⁷ Bauer, Joachim. *Warum ich fühle, was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*. Taschenbucherstausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006. S. 15.

³⁵⁸ Ebda. S. 15f.

³⁵⁹ Vgl.: Ebda. S. 15f.

Signale abfeuerten, wenn bestimmte Bewegungen ausgeführt wurden. Konkret ging es dabei um das Greifen eines Affen nach einer Erdnuss.³⁶⁰

„Rizzolatti hatte bei diesem Tier also ein Handlungsneuron identifiziert, das den Plan für die Aktion ‚Greifen nach einer Nuss, die auf einer Fläche liegt‘ kodierte. Jedes Mal, wenn der Affe diese Handlung ausführte, begann die Aktion mit einem bioelektrischen Signal dieser Nervenzelle.“³⁶¹

Die Sensation dieser Untersuchungen lag allerdings in einem anderen Phänomen: Die Aktivität der Nervenzelle ließ sich nicht nur dann feststellen, wenn der Affe die Bewegung tatsächlich selbst ausführte, sondern auch, wenn er beobachtete, wie ein anderer Affe die Handlung ‚Greifen nach der Nuss‘ ausführte. Das heißt, allein aufgrund der Beobachtung einer Handlung wurde im Versuchstier dieselbe handlungssteuernde Nervenzelle aktiviert, die auch bei ihm selbst diese Handlung hervorzubringen vermochte.³⁶² Auf Grund dessen kommt Bauer zu folgender Definition der „Spiegelneurone“:

„Nervenzellen, die im eigenen Körper ein bestimmtes Programm realisieren können, die aber auch dann aktiv werden, wenn man beobachtet oder auf andere Weise miterlebt, wie ein anderes Individuum dieses Programm in die Tat umsetzt, werden als Spiegelneurone bezeichnet.“³⁶³

Doch nicht nur durch das visuelle Beobachten, sondern auch durch das Wahrnehmen von für bestimmte Handlungen typischen Geräuschen ließ sich die Aktivierung der Spiegelneurone beobachten. In diesem Sinne vergrößert Bauer die Reichweite des Phänomens auf „jede Wahrnehmung eines Vorgangs, der bei anderen abläuft“³⁶⁴. Bei Menschen sei dieses Spiegelungsphänomen auch dann nachweisbar, wenn die Testperson nur hört, wie von einer Handlung gesprochen wird bzw. sogar dann, wenn sich diese eine bestimmte Handlung nur vorstellt.³⁶⁵

Diese Erkenntnisse sind insofern erstaunlich, als sie unter anderem eine neue Sichtweise auf die Rezeption von Filmen bzw. auf die im Zuge dieser auftretenden psychischen und physischen Reaktionen ermöglichen.

³⁶⁰ Vgl.: Ebda. S. 21f.

³⁶¹ Ebda. S. 23.

³⁶² Vgl.: Ebda. S. 21ff.

³⁶³ Ebda. S. 23.

³⁶⁴ Ebda. S. 24.

³⁶⁵ Vgl.: S. 24f.

Denn wie Robin Curtis meint, liefern die Forschungsergebnisse zu den Spiegelneuronen

„den Beweis für die Existenz einer physiologischen Fähigkeit, die es einem Betrachter erlaubt, die Handlungen eines Anderen gleichzeitig körperlich mitzuerleben – beinahe so, als wäre er selbst aktiv.“³⁶⁶

Wie sich bereits erahnen lässt, bietet das Spiegelungsphänomen daher einen sehr interessanten und fruchtbaren Ansatz zur Erklärung des physiologischen Aspekts der Anteilnahme an Spannungssituationen. Denn dadurch wird vieles erklärbar, wie zum Beispiel das gesteigerte ‚Herzklopfen‘ wenn unser Protagonist von einem Mörder durchs Haus verfolgt wird, oder das ‚Hineinpressen-in-den-Kinosessel‘ bzw. das ‚Festklammern-an-den-Seitenlehnen‘ wenn der Boden unter den Füßen unseres Protagonisten stärker und stärker wegzubrechen beginnt.

Der Zuschauer spiegelt dabei quasi die Betroffenheit bzw. die physischen Reaktionen der Figur in der entsprechenden Situation.

„Was er beobachtet, wird auf der eigenen neurobiologischen Tastatur in Echtzeit nachgespielt. Eine Beobachtung löst also in einem Menschen eine Art innere Simulation aus. Es ist ähnlich wie im Flugsimulator: Alles ist wie beim Fliegen, sogar das Schwindelgefühl beim Sturzflug stellt sich ein, nur, man fliegt eben nicht wirklich.“³⁶⁷

Doch nicht nur das: Auch für die Erklärung der gefühlsmäßigen Anteilnahme kann das Spiegelneuronensystem herangezogen werden. Anhand eines Experimentes, in dem Versuchspersonen einerseits selbst einem ekelerregenden Geruch ausgesetzt wurden, andererseits beobachten mussten, wie andere angesichts einer übelriechenden Flüssigkeit einen Gesichtsausdruck des Ekels annehmen, zeigen Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia,³⁶⁸

„daß das Verstehen der emotionalen Zustände anderer von einem Spiegelmechanismus abhängt, der die sensorische Erfahrung direkt emotional zu kodieren vermag.“³⁶⁹

Denn wie bei diesem Experiment entdeckt wurde, aktivierte die Beobachtung der emotionalen Reaktion auch hierbei automatisch dieselben neuronalen Areale, die auch bei

³⁶⁶ Curtis, Robin. „Erweiterte Empathie: Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung.“ Schick, Thomas/ Ebbrecht, Tobias. *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas 2008 (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft BFF; 62). S. 49.

³⁶⁷ Bauer, *Warum ich fühle, was du fühlst*, S. 26.

³⁶⁸ Vgl.: Rizzolatti, Giacomo/ Sinigaglia, Corrado. *Empathie und Spiegelneurone: Die biologische Basis des Mitgeföhls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S. 183ff.

³⁶⁹ Ebda. S. 185.

der direkten emotionalen Reaktion des Ekels auf die übelriechende Substanz aktiviert wurden.³⁷⁰

Bauer führt diesen emotionalen Resonanzvorgang auf die Nervenzellen der sensiblen Hirnrinde zurück. Unter diesen gibt es weniger intelligente Nervenzellen, welche lediglich auf den Körper eingehende Reize, wie Berührungen oder Temperatur, registrieren, aber auch intelligentere, welche unter anderem dazu fähig sind, „intuitive Vorstellungen darüber zu entwerfen, wie sich bestimmte Aktionen anfühlen würden.“³⁷¹ Für Bauer sind letztere stets zusammen mit den für die neuronale Vorbereitung von Handlungen zuständigen Handlungsneuronen aktiv, um diese mit dem Gefühlsaspekt einer geplanten Aktion für den eigenen Körper anzureichern. Erst diese „*Nervenzellen für die Vorstellung von Empfindungen*“³⁷², wie Bauer sie bezeichnet, liefern daher die Information, wie sich eine Aktion anfühlen würde.³⁷³ Der entscheidende Aspekt ist nun aber, dass auch diese intelligenten sensiblen Nervenzellen eine Spiegelfunktion besitzen und daher dieselben Aktivitäten wie beim eigenen Erleben aufweisen „wenn wir nur *beobachten*, wie eine andere Person handelt oder auch nur etwas empfindet.“³⁷⁴ Diese Fähigkeit ermöglicht eben, wie von Rizzolatti und Sinigaglia beschrieben, ein intuitives Verstehen der emotionalen Zustände anderer Personen, selbst bei einem lediglich kurzen Eindruck von dieser Person.³⁷⁵

Noch erstaunlicher ist aber, dass wir die emotionalen Zustände anderer Menschen nicht nur verstehen können, sondern es uns, ebenfalls durch einen Spiegelmechanismus, sogar möglich ist, diese nachzuempfinden – in unserem eigenen Befinden hervorzurufen. Laut Bauer sind dafür die Spiegelneuronen im „*Gyrus cinguli*“³⁷⁶, dem Emotionszentrum unseres Gehirns verantwortlich. In Testreihen dazu zeigte sich, dass auch in diesem Areal dieselben Neuronen sowohl dann feuerten, wenn einer Versuchsperson selbst ein Schmerz zugefügt wurde, als auch dann, wenn diese nur beobachtete, wie einer anderen Person ebensolch ein Schmerz zugefügt wurde.³⁷⁷

Für das Bangen im Rahmen von Spannungssituationen bietet das Thema Spiegelneuronen somit eine weit reichende und aufschlussreiche Erklärung – auf den ersten Blick

³⁷⁰ Vgl.: Ebda. S. 185.

³⁷¹ Vgl.: Bauer, *Warum ich fühle, was du fühlst*, S. 42.

³⁷² Ebda. S. 42.

³⁷³ Wie Bauer zu verstehen gibt, läuft dieser Vorgang automatisch und spontan ab, wodurch eine intuitive Einschätzung zustande kommt. Da diese jedoch auch irren kann, kommt es zusätzlich zu einer reflektierten, kritisch-analytischen Beurteilung hinsichtlich der geplanten Handlung. Vgl.: Ebda. S. 43.

³⁷⁴ Ebda. S. 44.

³⁷⁵ Vgl.: Ebda. S. 41-45.

³⁷⁶ Ebda. S. 46f.

³⁷⁷ Vgl.: Ebda. S. 46ff.

allerdings nur im Sinne eines ‚Bangens mit‘. Doch damit nicht genug – so macht folgendes Zitat von Bauer deutlich, dass Spiegelneuronen auch für das ‚Bangen um‘ eine tragende Rolle spielen können:

„Um im Gehirn des Beobachters Spiegelneurone zum Feuern zu bringen, muss nicht unbedingt ein *bereits eingetretener* Schmerz wahrgenommen werden. Es reicht schon aus, eine Situation zu erleben, die im nächsten Moment Schmerz *erwarten* lässt, um eine Resonanzreaktion im eigenen Schmerzgefühl auszulösen.“³⁷⁸

Bezieht man die Erkenntnisse zur Aktivität der Spiegelneuronen auf das zuvor beschriebene Phänomen der emotionalen Ansteckung, so stellen diese eine sehr treffende neurophysiologische Erklärung der Bedingungen und Ursachen emotionaler Ansteckung bereit.

Selbstbezug

Als eine andere Form der Anteilnahme am filmischen Geschehen, insbesondere (im Hinblick auf Spannung) an bedrohlichen Situationen, welche potentiell zu einem ernsthaften Schaden führen können, führt Katja Mellmann die tatsächlichen Ängste, Befürchtungen und Hoffnungen der Zuschauer ins Feld.

Anhand E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* versucht Mellmann zu demonstrieren, dass die Furcht des Rezipienten, weniger darin besteht, dass wir „uns für Nathanael“ fürchten, sondern vielmehr darin, dass wir „uns selbst fürchten‘ vor der Situation, in der Nathanael sich befindet“³⁷⁹.³⁸⁰ Demnach bestehen die Emotionen in Bezug auf das fiktionale Geschehen also nicht in einem Mitfühlen mit Nathanael, auf der Basis, dass wir uns vorstellen können, wie er sich in der Situation fühlen muss, sondern in unseren eigenen Gefühlen in Bezug auf die entsprechende Situation.

Empathie mit der betroffenen Figur ist laut Mellmann daher gar nicht notwendig dafür, dass Zuschauer die entsprechenden Gefühle erleben.³⁸¹ Dementsprechend schreibt sie auch:

„Dass unsere eigene Furchtemotion der des Protagonisten in irgendeiner Weise ähnlich ist, ist eine häufige, aber keineswegs eine zwingende Koinzidenz.“³⁸²

³⁷⁸ Ebda. S. 48.

³⁷⁹ Mellmann, „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ‘Spannung’“, S. 255.

³⁸⁰ Vgl.: Ebda. S. 255.

³⁸¹ Vgl.: Ebda. S. 256.

³⁸² Ebda. S. 256.

Die Autorin geht sogar soweit, zu behaupten, dass die Furchtemotion des Rezipienten theoretisch gar keiner betroffenen Figur bedürfe, sondern beispielsweise auch allein aufgrund der Schilderung einer gruseligen Situation in einem Friedhof bei Nacht mit sich versammelnden Halbtoten, möglich wäre.³⁸³

Dieser Ansatz mag zwar für die generelle filmisch bedingte Evokation von Gefühlen wie Angst, Furcht, Schrecken oder Abscheu zutreffen, meiner Ansicht nach kann er jedoch nicht zur Erklärung des Bangens im Rahmen des Spannungserlebens herangezogen werden. Wie ich in meinen bisherigen Untersuchungen gezeigt habe, ist für das Erleben von Spannung eine Bezugsfigur in der bedrohlichen Situation erforderlich, um welche man besorgt sein kann, deren voraussichtliche Emotionen – im Falle, dass sie von der Bedrohung wüssten – man sich vorstellen kann und/ oder deren Emotionen man nachempfinden kann bzw. in deren Lage man sich versetzen kann, um angesichts einer Bedrohung Gefühle wie Furcht und Hoffnung zu empfinden.

Nicht alles, was furchterregend und angsteinflößend ist, ist automatisch auch spannend.

Um dies zu verdeutlichen soll hier nochmals auf Hitchcocks Suspense-Beispiel mit der Bombe unter dem Tisch zurückgegriffen werden. Wie sollte ein Bangen auf Seiten des Rezipienten zustanden kommen, würden in dieser Situation keine Figuren am Tisch oder im Raum sitzen? Worum sollte der Zuschauer dann bangen? Was sollte er befürchten und worauf sollte er hoffen?

³⁸³ Vgl.: Ebda. S. 256.

3.3. Paradoxien bei wiederholter Rezeption

In Anbetracht der in diesem Kapitel bisher erarbeiteten Spannungsfaktoren stellt sich nun die durchaus berechtigte Frage, welcher der behandelten Faktoren nun am en bzw. ausschlaggebend für das Zustandekommen von Spannung ist.

Im Rahmen der unterschiedlichen theoretischen Auseinandersetzungen mit Spannung in Bezug auf fiktionales Geschehen wird mitunter auf schwerwiegende Paradoxien hingewiesen. Diese drehen sich zumeist um die Frage, inwieweit ein Spannungserleben möglich bzw. erklärbar ist, wenn man den Film bereits einmal oder mehrmals gesehen hat.

Laut Peter Wuss ist ein „Moment von Innovation“³⁸⁴ für jede Erzählung von substantieller Bedeutung, um zu gewährleisten, dass Rezipienten durch sie in irgendeiner Form etwas Neues erfahren können.³⁸⁵ Ähnlich weist auch Wulff speziell in Hinblick auf Spannungsprozesse darauf hin, dass für das Spannungserleben Innovation bzw. Undurchsichtigkeit auf Seiten der filmischen Spannungspotenziale erforderlich ist:

„Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als ‚spannend‘ erlebbar war, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der ‚durchsichtigen‘ Filme absinkt (...).“³⁸⁶

Besonders in Bezug auf die in Kapitel 3.1. behandelten Spannungsfaktoren Ungewissheit und Wahrscheinlichkeit scheint die Undurchsichtigkeit des Geschehens eine durchaus wichtige Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannungsempfinden zu sein.

Doch wie ist dies bei wiederholter Rezeption ein und desselben Filmes?

In solchen Fällen wissen Rezipienten bereits wie der Film enden wird, in welchen Szenen sich eine mögliche böse Überraschung ergibt, ob eine Figur in einer bestimmten Szene siegen oder verlieren wird, entkommen kann oder verletzt werden wird oder ob diese überleben oder sterben wird. Der Ausgang entsprechender Situationen ist einfach nicht mehr ungewiss.

³⁸⁴ Wuss, Peter. „Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 1 (1992). S. 25.

³⁸⁵ Vgl.: Ebda. S. 25.

³⁸⁶ Wulff, „Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld“, S. 99f.

Das heißt, eigentlich wäre es bei wiederholter Rezeption nicht mehr nötig zu schlussfolgern, Erwartungen und Hypothesen über Zukunftsszenarios zu generieren und Wahrscheinlichkeiten abzuwägen, da der Ausgang potentiell spannungsinhaltiger Situationen und Ereignisse ohnehin bereits gewiss ist.

Dennoch, so Richard J. Gerrig, sei Spannungserleben auch im Wissen um den betreffenden Ereignisausgang möglich. Dieses Phänomen behandelt er unter dem Begriff „anomalous suspense“³⁸⁷. Als Erklärung dafür wie dies möglich sei, nennt Gerrig eine Art psychische Blockierung des Zugangs zu den entsprechenden Erinnerungen über die betreffenden Ereignisausgänge im Film.³⁸⁸ Demnach würden wir also unser Gedächtnis zugunsten des Erlebens von Spannung quasi nicht benutzen. Gerrig führt diese Blockierung darauf zurück, dass das Mitverfolgen der Erzählung ohnehin genug Aufmerksamkeit beanspruchen würde, sodass³⁸⁹

„readers will not expend the extra effort to remove themselves from the narrative world to engage in purposeful uses of memory.“³⁹⁰

Brewer setzt sich mit dem Phänomen Spannung bei wiederholter Rezeption umfassender auseinander und spricht verschiedenste Erklärungsansätze an. Unter anderem beschäftigt er sich dabei ebenfalls mit dem Aspekt der Erinnerung. Abgesehen von einer möglichen Blockierung des Gedächtnisses im Sinne Gerrigs, ist Brewer zufolge bereits durch das Vergessen von Informationen über einen längeren Zeitraum, ein Grund gegeben, auch bei der wiederholten Rezeption Spannung zu erleben.³⁹¹

“However, in real life I suspect that most rereading occurs after a period of time, so considerable forgetting should occur.“³⁹²

Dies erscheint zwar logisch, allerdings impliziert dieser Ansatz eine bestimmte Wartezeit bis zur erneuten Rezeption, in welcher die entsprechenden Erinnerungen verblassen können. Spannungserleben bei wiederholter Rezeption innerhalb eines kurzen Zeitabstandes wäre dadurch daher nicht erklärbar.

³⁸⁷ Gerrig, Richard J.. “The Resiliency of Suspense.” Friedrichsen, Mike/ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J.. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 100.

³⁸⁸ Vgl.: Ebda. S. 100 und 103f.

³⁸⁹ Vgl.: Ebda. S. 103.

³⁹⁰ Ebda. S. 103.

³⁹¹ Vgl.: Brewer, “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, S. 122.

³⁹² Ebda. S. 122.

Eine andere Erklärung, welche Brewer anspricht, betrifft die Möglichkeit zu unterschiedlichen Rezeptionsmodi ein und desselben Filmes. So könne bei der Wiederholungsrezeption ein anderes Interesse als beim ersten Mal im Mittelpunkt stehen.³⁹³

„It is characteristic of literary interest, interest in the work itself rather than in vicarious emotional involvement, that one wishes to read again (...)“³⁹⁴

Auch Vorderer spricht von verschiedenen Rezeptionsmodi. Wie er zu verstehen gibt, gibt es nicht nur einen involvierten Rezeptionsmodus, der etwa das Mitfiebern und Bangen um das Wohlergehen von Figuren umfasst, sondern auch einen analysierenden Modus, welcher eine distanzierte Haltung impliziert und in einem interessierten Mitverfolgen der Entwicklung der Erzählung selbst besteht.³⁹⁵ Gemäß den von Brewer dargestellten Ansätzen, könnte man einen Film daher zum Beispiel bei der Erstrezeption emotional involviert mitverfolgen, während beim zweiten oder dritten Mal nicht mehr die Figuren, sondern der Film, die Erzählung als solche und sogar die Erzählstrategien in den Focus des Interesses geraten.

Filme wie *Sixth Sense* (1999) können beispielsweise auch bei der zweiten oder dritten Rezeption mit großem Interesse mitverfolgt werden, da man dabei aufmerksam nach filmischen Hinweisen Ausschau halten kann, durch welche der bei der Erstrezeption erst gegen Ende des Films entlarvte Trugschluss, Dr. Malcolm Crowe sei noch am Leben, bereits frühzeitig aufgedeckt werden könnte.

Meiner Meinung nach, kann die Möglichkeit zu einem veränderten Rezeptionsmodus zwar zur Begründung der allgemeinen Motivation, einen Film mehrmals anzusehen, herangezogen werden, nicht aber als Ursache für das erneute Erleben von Spannung bei wiederholter Rezeption. Denn wie ich innerhalb der Kapitel 3.1. und 3.2. gezeigt habe, besteht Spannungserleben aus mehr als nur einem interessierten Mitverfolgen oder einer kognitiven Suche nach Hinweisen, sondern eben auch aus der emotionalen Anteilnahme. Auf die Wichtigkeit der emotionalen Involviertheit weist auch Brewer in seiner eigenen Konzeption der Gründe für Spannung bei wiederholter Rezeption hin. Möglicherweise ist diese sogar als das entscheidende Kriterium dafür anzusehen:³⁹⁶

³⁹³ Vgl.: Ebda. S. 120f.

³⁹⁴ Ebda. S. 120. Zit. nach: Allen, R. T., „The Reality of Responses to Fiction.“ *British Journal of Aesthetics*. H 1, Jg. 26 (1986). S. 64f.

³⁹⁵ Vgl.: Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S. 240f.

³⁹⁶ Vgl.: Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S. 123.

„If suspense is assumed to be based on reader uncertainty then it should be eliminated on a second reading because the reader will no longer be uncertain about the underlying event sequence. However, if suspense is based on the reader’s concern for the plight of the character, then it should show little or no reduction during a rereading.“³⁹⁷

Einen sehr abstrakten, aber auch sehr weitgreifenden Lösungsvorschlag für das Paradoxon bietet Carroll. Zunächst verdeutlicht Carroll, dass Emotionen (wie seiner Theorie nach eben auch Spannung) sowohl auf „thoughts“, als auch auf „beliefs“³⁹⁸ fußen können. Was er darunter genau versteht bzw. was der Unterschied zwischen ‚thoughts‘ und ‚beliefs‘ ist, zeigt der Autor anhand des folgenden Beispiels.³⁹⁹

[W]hen I stand near the edge of the roof of a high building and I entertain the thought that I am losing my footing, I can make myself feel a surge of vertigo. I need not believe that I am losing my footing; I merely entertain the thought. And the thought, or the propositional content of the thought (that I am losing my footing), can be sufficient for playing a role in causing the chill of fear in my bloodstream. For emotions may rest on thoughts, and not merely on beliefs.“⁴⁰⁰

Bei der angeführten Unterscheidung geht es also darum, dass sich emotionale Reaktionen nicht nur aufgrund von tatsächlichen, feststehenden Ereignissen einstellen können, sondern auch lediglich auf der Basis von Gedanken und Vorstellungen.

Für die Rezeption von fiktionalen Filmen stellt diese Erkenntnis eine große Bedeutung dar, da die dargestellten Ereignisse und Situationen eben nicht ‚echt‘ - im Sinne von tatsächlich oder unmittelbar gegeben - sind. Die Zuschauer wissen auch, dass das, was sich vor ihren Augen abspielt, fiktional ist und nicht wahrhaftig gerade passiert. Jedoch können sie sich vorstellen, dass es ‚echt‘ ist. Und aufgrund dessen kann eben auch auf fiktionale Situationen emotional reagiert werden.⁴⁰¹

„[I]nsofar as thoughts, as distinct from beliefs, can support emotional responses, we may have emotional responses to fictions concerning situations that we believe do not exist.“⁴⁰²

Was hat diese Erkenntnis aber eigentlich mit dem Paradoxon der Spannung bei wiederholter Rezeption zu tun?

Wie ich weiter oben bereits gezeigt habe und wie auch Carroll deutlich macht, besteht das Problem darin, dass die Ungewissheit bezüglich des Ausgangs einer potentiellen

³⁹⁷ Ebda. S. 123.

³⁹⁸ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S. 85.

³⁹⁹ Vgl.: Ebda. S. 85.

⁴⁰⁰ Ebda. S. 85.

⁴⁰¹ Vgl.: Ebda. S. 85.

⁴⁰² Ebda. S. 85.

Spannungssituation dem Rezipienten gegenüber, eine entscheidende Komponente des Spannungserlebens darstellt, jedoch bei der wiederholten Rezeption nicht mehr gegeben ist oder sein dürfte. Carroll löst dieses Paradoxon nun mithilfe der Unterscheidung zwischen ‚beliefs‘ und ‚thoughts‘:⁴⁰³

„The audience may not believe that the relevant outcome is uncertain or improbable but, nevertheless, the audience may entertain the thought that the relevant outcome is uncertain or improbable. That is, even though we know otherwise, we may entertain (as unasserted) the proposition that a certain morally good outcome is uncertain or improbable. If an emotional response can rest on thought, then there is no reason to remain mystified about the way in which audiences can be seized by suspense even though they know how everything will turn out.“⁴⁰⁴

Demnach löst sich das Paradoxon auf, sobald wir annehmen, dass es für das Spannungserleben nicht notwendig ist, dass die Lage in einer entsprechenden Situation für den Zuschauer tatsächlich ungewiss ist – dass er also wirklich nicht weiß, wie die Situation enden wird – sondern, dass der Rezipient die ungewisse Situation bloß zu imaginieren braucht.

Auf den ersten Blick scheint dies sehr abstrakt. Bezieht man Carrolls Überlegungen allerdings auf die Erkenntnisse zum System der Spiegelneuronen, so ergeben sich erstaunliche Parallelen. Wie die Funktionsweise der menschlichen Spiegelneuronen zeigt, können einerseits durch die Beobachtung, andererseits aber auch durch die alleinige Vorstellung von Handlungen und emotionalen Zuständen Nervenzellen im Gehirn aktiv werden, die auch dann aktiv werden würden, wenn wir die entsprechenden Aktionen oder Zustände tatsächlich erleben würden. Die entsprechende Vorstellung genügt daher, um auf neuronaler Ebene Handlungen vorzubereiten, Gefühlszustände zu verstehen und diese darüber hinaus nachempfinden zu können.

Wenn all dies möglich ist, warum sollte dann nicht auch das Spannungserleben auf der Basis von Vorstellungen möglich sein.

⁴⁰³ Vgl.: Ebda. S. 87.

⁴⁰⁴ Ebda. S. 87.

4. Motivation zur Spannungsrezeption – Warum sehen wir uns spannende Filme überhaupt an?

Nachdem nun versucht wurde, unterschiedliche Elemente und Faktoren aufzuzeigen und zu untersuchen, welche für das Erleben von Spannung ausschlaggebend sind, soll nun zum Abschluss ein kurzer Überblick darüber gegeben werden, warum Menschen sich eigentlich freiwillig in Situationen begeben, in denen sie mit Figuren mitbängen, um deren Wohlergehen bangen, Herzrasen bekommen, an den Fingernägeln kauen oder sich voller Furcht in ihren Kinosessel pressen und somit im wahrsten Sinne des Wortes angespannt sind.

Eine besonders angenehme und freudvolle Erfahrung erscheint dies auf den ersten Blick nicht zu sein. Darum die berechtigte Frage, warum sich Zuschauer freiwillig Spannungssituationen aussetzen bzw. (zurückblickend auf die Einleitung meiner Arbeit) diese geradezu suchen.

„Warum – so ließe sich überspitzt formuliert fragen – ‚quält‘ sich das Publikum so gerne?“⁴⁰⁵

4.1. Spannung als Bedürfnis

Alvin Fill führt die Motivation zur Rezeption potentiell spannungserzeugender Medieninhalte auf ein menschliches Grundbedürfnis zurück. Laut Fill sucht der Mensch im Leben nach einem gewissen Maß an Spannung. Er spricht in diesem Kontext auch von „Reizbedarf, Bedarf positiver Erregung oder ‚Verlangen nach Prickeleinheiten‘“⁴⁰⁶. Diesen Bedarf an Spannung leitet der Autor „aus der Notwendigkeit der Nahrungs-(etc.)beschaffung“⁴⁰⁷ her und meint, dass Spannung über weite Teile der Menschheitsgeschichte quasi in der Lebenswirklichkeit, durch den tatsächlichen Kampf ums Überleben, gegeben war. Dies ist seiner Ansicht nach heute nicht mehr der Fall, wodurch er von einer Verlagerung der Spannung „vom wirklichen Erleben (...) in das Reich des Symbolischen“⁴⁰⁸ spricht.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Vorderer, „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß“, S. 241.

⁴⁰⁶ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S. 10.

⁴⁰⁷ Ebda. S. 10.

⁴⁰⁸ Ebda. S. 11.

⁴⁰⁹ Vgl.: Ebda. S. 9ff.

„Das Abringen der Lebensgrundlagen und der ‚Kampf gegen die Natur‘ brachten Spannung mit sich, die später, nach der ‚Eroberung‘ des Planeten durch den Menschen, nicht mehr gegeben war. Der Bedarf an Spannung aber blieb – und wurde immer mehr auf andere Weise gedeckt – durch ‚Herausforderung des eigenen Organismus‘ oder ‚Schicksalsherausforderung durch Spiel und Spekulation‘ (...).“⁴¹⁰

Fiktionale Erzählungen stellen in diesem Sinne ebenfalls Möglichkeiten dar, Spannung künstlich hervorzurufen, um dadurch den Bedarf zu befriedigen. Darauf deutet auch folgendes Zitat von Fill hin:

„Wenn Spannung in der Wirklichkeit wegfällt, wird sie künstlich geschaffen, oder – der wünschenswertere Fall – in ‚symbolischen Formen‘ gesucht: in Sprache, in Literatur und Kunst.“⁴¹¹

Fill erklärt die Motivation, warum sich Menschen ‚spannenden‘ Filmen aussetzen bzw. (im Hinblick auf die Einleitung dieser Arbeit) geradezu nach dem Erlebnis der Spannung suchen, also über ein im Wesen des Menschen angelegtes Bedürfnis nach dem Zustand des ‚Gespannt-Seins‘.

4.2. Spannung aus Lust

Lothar Mikos spricht hinsichtlich dieser Motivation hingegen von einer Lust am Vergnügen bereitenden Erleben von Spannung und den damit einhergehenden kognitiven und emotionalen Zuständen. Er beschreibt Spannung dabei in Verbindung mit einer allgemeineren Form von Erregung bzw. Aufregung (excitement) und meint, dass viele Rezipienten gerade nach diesen beiden Erlebnisqualitäten auf der Suche wären, da sie sich daraus Vergnügen versprechen. Demnach sei die Erwartungshaltung, dass man Aufregung und Spannung erleben wird, ein wichtiges Kriterium bei der Auswahl von Filmen.⁴¹²

Als zentral für das Erleben von Aufregung und Spannung beschreibt Mikos das lustvolle Empfinden von Furcht. Wie er ausführt, deckt sich dies mit der vom Psychoanalytiker Michael Balint beschriebenen Bedeutung des Begriffes ‚*thrill*‘⁴¹³, als eine Art Verlangen nach dem Nervenkitzel. Dieser ‚thrill‘ kann von einer Person sowohl dann erlebt werden,

⁴¹⁰ Ebda. S. 11.

⁴¹¹ Ebda. S. 11.

⁴¹² Vgl.: Mikos, Lothar. „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 37f.

⁴¹³ Ebda. S. 37.

wenn sich diese selbst in einer entsprechenden Situation befindet (man denke hier beispielsweise an die Fahrt in einer Achterbahn), als auch dann, wenn die Person lediglich Zuschauer ist. Auf alle Fälle erfordert dieses lustvolle Erleben von Furcht, dass gleichzeitig ein Gefühl der Sicherheit gegeben ist. Im Falle der Filmrezeption wird diese Sicherheit durch eine Art unausgesprochenen, kommunikativen Vertrag zwischen Zuschauer und Medium gewährleistet, welcher verspricht, dass die Teilhabe des Rezipienten eben nur im physisch distanzierten Zuschauen besteht. Das heißt, die Beziehung zwischen Medium und Zuschauer bietet die Sicherheit, dass die dargestellten Gefahren und Bedrohungen innerhalb des Filmes bleiben und das Leben des Rezipienten nicht wirklich bedrohen werden.⁴¹⁴

„Spectators (...) are absolutely sure that the fictional quality of fear will be upheld in the cinema or in front of a television screen. They are certain that fictionalized danger will not become real.“⁴¹⁵

Dennoch, so Mikos, zielen Filme aber auch auf die Erschaffung einer lebensechten Illusion der bedrohlichen Situation ab, sodass gleichzeitig auch ein Realitätseindruck vermittelt wird. Wenngleich dieser Realitätseindruck auch, als Bestandteil des kommunikativen Vertrages, in einer „as if“ reality⁴¹⁶ besteht, so schaffen es Filme trotzdem, Zuschauer so in das Geschehen zu involvieren, dass sie den ‚Als ob‘ – Aspekt mitunter vergessen. In diesem ambivalenten Verhältnis verortet Mikos auch das Zustandekommen von ‚thrill‘ als ein lustvolles Sich-Fürchten. Denn dies wird, seinen Ausführungen nach, gerade dann erreicht, wenn Filme es schaffen, das Sicherheitsversprechen und damit die sichere Distanz zu den Ereignissen im Film auf der Zuschauerseite infrage zu stellen.⁴¹⁷

„It is the ongoing task of the formal and dramaturgical tools to call this security into question by stimulating the spectators’ emotional and cognitive activities. This leads to a pleasurable sense of fear and a temporary loss of control.“⁴¹⁸

Auch genrebedingte Konventionen und narrative Stereotypenstrukturen beschreibt Mikos im Kontext des Sicherheit versprechenden Zuschauervertrages. Denn durch das Wissen und die Erfahrungen der Zuschauer mit solchen Konventionen kann ebenfalls eine Form von Sicherheit gegeben sein. Diese besteht darin, dass Zuschauer dadurch spezifische

⁴¹⁴ Vgl.: Ebda. S. 37-40.

⁴¹⁵ Ebda. S. 40.

⁴¹⁶ Ebda. S. 40.

⁴¹⁷ Vgl.: Ebda. S. 40f.

⁴¹⁸ Ebda. S. 41.

Erwartungen an den Film aufbauen können und sich in weitere Folge das Eintreten ihrer Erwartungen und Hoffnungen (beispielsweise in Bezug auf ein konventionell gutes Ende) im Laufe des Films versprechen. Doch auch mit diesem Genrewissen und den Erwartungen wird gespielt, um einen Kontrollverlust und dadurch ‚thrill‘ zu evozieren.⁴¹⁹

„The experience of fear becomes even more pleasurable the more the film transports the spectators to the edge of losing control with its textual strategies. In doing so, it appears to dissolve the viewing contract in order to leave the spectators alone with their anxiety and free of the conventions of the genre.”⁴²⁰

Zu den Genrekonventionen und zum kommunikativen Vertrag gehören jedoch bis zu einem gewissen Grad auch das Wissen und die Erwartung, dass mit den Erwartungen gespielt wird. Und gerade dieses Erlebnis suchen viele Zuschauer. Sie erwarten beispielsweise, dass im Rahmen der Rezeption bestimmter Filme mit ihren Emotionen wie Angst, Furcht oder Abscheu gespielt wird, und zwar wiederum durch das Spiel mit den Erwartungen und die Infragestellung der Konventionen.⁴²¹

Diesem Ansatz nach, lässt sich die Motivation zur Rezeption von Filmen mit Spannungspotential anhand der Erwartung und Hoffnung auf ein lustvolles Erleben der mit Spannung einhergehenden emotionalen Zustände erklären, welche sich, wie ich im Verlauf meiner Arbeit deutlich gemacht habe, sehr treffend durch die Schweben zwischen Furcht und Hoffnung beschreiben lassen.

Wie Mikos in seinem Text zeigt, trifft dieser Schwebestand auch genau auf die Erlebnisqualität von ‚thrill‘ zu, welche er im Sinne Balints als eine „specific mixture of fear, anxiety, and hope“⁴²² beschreibt.

Die, die erforderliche Sicherheit bietenden, Rahmenbedingungen der Filmrezeption scheinen für das Erleben von ‚thrill‘ besonders geeignet zu sein, denn sie ermöglichen, dass negative Emotionen wie Furcht und Angst mit Vergnügen erlebt werden können. Allerdings liegt dieses Erleben genau im Schwebestand zwischen Sicherheit und dessen Infragestellung in Bezug auf die Aufrechterhaltung des kommunikativen Vertrages zwischen Medium und Zuschauer, sowie zwischen Kontrolle und Verlust der Kontrolle, Gewissheit und Zweifel hinsichtlich der Einhaltung der narrativen Konventionen und des Eintretens von Erwartungen.⁴²³

⁴¹⁹ Vgl.: Ebda. S. 41 f.

⁴²⁰ Ebda. S. 42.

⁴²¹ Vgl.: Ebda. S. 42.

⁴²² Ebda. S. 48.

⁴²³ Vgl.: Ebda. S. 48.

Zuschauer erwarten sich von bestimmten Filmen das Erleben von Spannung und Aufregung und sind daher verständlicherweise enttäuscht, wenn ein solcher Film es nicht schafft, diese Erwartung zu erfüllen.⁴²⁴ Denn wie Patrick Vonderau lakonisch feststellt, zahlt das Publikum schließlich und endlich auch dafür, „auf Bestellung’ zum Lachen, Weinen oder Fürchten gebracht zu werden.“⁴²⁵

4.3. Spannung und das Glücksversprechen danach

Zillmann bietet einen etwas anderen Erklärungsansatz für die Motivation zur Spannungsrezeption. Sein Modell basiert auf dem sogenannten „excitation-transfer-pradigm“⁴²⁶. Dieses geht davon aus, dass der Rezipient den Zustand des ‚Gespannt-Seins’ selbst als etwas Dysphorisches, vereinfacht gesagt, als einen negativen Zustand der Erregung, erlebt. Zillmann bezeichnet diese dysphorischen Reaktionen als „empathic distress“⁴²⁷ und führt die Zuneigung zur betroffenen Figur als den entscheidenden Einflussfaktor auf dessen Intensität an. Sein Paradigma besagt weiters, dass durch die Auflösung der Spannung zwar wiederum eine bestimmte affektive Reaktion auf Seiten des Rezipienten ausgelöst werde, dabei allerdings Reste des vorangegangenen negativen Erregungszustandes aus der Spannungsphase noch eine Zeit lang in die Auflösungsphase hinein wirken würden. Laut Zillmann hat diese Überlappung klare Auswirkungen auf die affektive Reaktion hinsichtlich der Auflösung:⁴²⁸

„We conceptualize suspense and its resolution as a sequence of affective reactions in which residues of excitation from the antecedent condition intensify the reaction to the subsequent condition.“⁴²⁹

In Bezug auf die Motivation zur ‚Spannungsrezeption’, geht es dem Autor dabei um die euphorischen Reaktionen auf die Auflösung der Spannung. Diese kommen eben dadurch zum Ausdruck, dass eine Spannungssituation einen positiven bzw. erwünschten Ausgang

⁴²⁴ Vgl.: Ebda. S. 45.

⁴²⁵ Vonderau, Patrick. „Emotionen auf Bestellung: Zur Ökonomie des Filmerlebens.“ Bartsch, Anne/ Eder, Jens/ Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.). *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem 2007. S. 156-170.

⁴²⁶ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 225.

⁴²⁷ Ebda. S. 225.

⁴²⁸ Vgl.: Ebda. S. 225.

⁴²⁹ Ebda. S. 225.

nimmt. Wie Zillmann meint, bestehen solche positiven und zufrieden stellenden Ausgänge üblicherweise in

„the benefaction of good and liked protagonists and the just, punitive treatment of their transgressive and resented opponents.“⁴³⁰

Der entscheidende Aspekt seines Modells ist nun, dass die euphorische Reaktion auf die zufrieden stellende Auflösung der Spannung je intensiver erlebt wird, umso stärker der vorangehende ‚empathic distress‘ war und umso stärker dessen Rückstände noch in die Auflösungsphase hineinwirken.⁴³¹

Das heißt, die Stärke der Euphorie hinsichtlich der Entspannung und positiven Auflösung hängt direkt von der Stärke der belastenden Erregung in der Spannungsphase ab. Somit ergibt sich quasi ein Transfer intensiver negativer Erregung in intensive Euphorie.

Die Motivation, sich sozusagen dem Spannungserleben auszusetzen, erklärt sich demnach aus der Aussicht und Erwartung des Rezipienten auf eine mit Euphorie erlebte Auflösung der Spannung. Durch dieses Euphorieversprechen kann laut Zillmann daher begreiflich gemacht werden, warum und auf welche Weise ‚spannende Filme‘ mit Vergnügen rezipiert werden können.⁴³²

Für Zillmann ist also nicht der Zustand des Spannungserlebens selbst ausschlaggebend für die Motivation und das Vergnügen, sondern der Zustand, den man sich auf die Auflösung hinauf, erhofft.

Bestätigung findet Zillmann mit dieser These etwa bei Tan und Diteweg, die das Vergnügen am Spannungserleben ebenfalls quasi an der Aussicht auf eine Entspannung festmachen:⁴³³

„Suspense adds to the viewers’ fun because the response to it always involves a sense of promise. Even if suspense involves a negative emotion, such as intense fear, there is always some prospect of relief, a promise of improvement, or at least an ending to the suffering.“⁴³⁴

⁴³⁰ Ebda. S. 227.

⁴³¹ Vgl.: Ebda. S. 226f.

⁴³² Vgl.: Ebda. S. 225ff.

⁴³³ Vgl.: Tan/ Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 151.

⁴³⁴ Ebda. S. 151.

4.4. Spannung um ihrer selbst willen

Gegen den soeben beschriebenen, auf dem ‚excitation-transfer-paradigm‘ basierenden, Ansatz Zillmanns erhebt Vorderer einige Einwände. Die Problematik dieses Erklärungsmodells beschreibt er wie folgt:

„Diese These leuchtet allerdings schon deshalb nicht unmittelbar ein, weil sie impliziert, daß Filmrezipienten unter Umständen über 85 Minuten hinweg ‚leiden‘, nur um am Ende des Films eine (wenngleich auch euphorisch wahrgenommene) Entlastung innerhalb weniger Minuten zu erfahren. Noch problematischer wird die Vermutung, wenn man sie auf die Leserinnen spannender Bücher anwendet, die ja über Tage, vielleicht sogar über Wochen hinweg unter der Ausweglosigkeit der Lage ‚leiden‘, in denen sich der Protagonist bzw. die Protagonistin befindet, um am Ende – das heißt: vielleicht nur auf der letzten Seite – glücklich darüber sein kann [sic!], daß alles noch einmal gut ausgegangen ist.“⁴³⁵

Demgegenüber schlussfolgert Vorderer anhand einer eigenen empirischen Untersuchung, dass die Motivation zur ‚Spannungsrezeption‘ weniger in der Erwartung bzw. Vorstellung einer positiven postrezeptiven Befindlichkeit – geprägt durch euphorische Reaktionen – liegt, sondern, dass Rezipienten vielmehr die Belastung der Spannung selbst genießen. Das Vergnügen an ‚spannenden‘ Filmen erklärt sich daher nicht aus der Vorstellung und dem Versprechen der Entlastung, sondern aus der Belastung selbst.⁴³⁶

Zwar, so zeigt Vorderers Rezeptionsexperiment, beeinflusst die Frage danach, ob ein mit Spannung verfolgter Filmausschnitt einen positiven oder negativen Ausgang für einen bedrohten Protagonisten nimmt, in der Tat die postrezeptive Befindlichkeit des Zuschauers hin zu einer eben positiven oder negativen Gefühlslage. Nicht bestätigt werden konnte jedoch die mit dem ‚excitation-transfer-paradigm‘ zusammenhängende Auffassung, dass sich das Mitleiden und Mitfiebern mit dem Schicksal der betroffenen Figur positiv verstärkend auf die Befindlichkeit nach einem guten Ausgang auswirkt. Denn in Vorderers Experiment

„war es vielmehr so, daß sich (im Vergleich zur prärezeptiven Stimmung) diejenigen Personen noch am besten fühlten, die vor dem positiven Filmausgang wenig bzw. gar nicht mitgelitten hatten (...).“⁴³⁷

Was sich allerdings beobachten ließ, ist, dass das Mitleiden bzw. Mitfiebern mit dem Protagonisten in einem Filmausschnitt die Motivation den gesamten Film zu rezipieren

⁴³⁵ Vorderer, „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß“, S. 247.

⁴³⁶ Vgl.: Ebda. S. 248-251.

⁴³⁷ Ebda. S. 251.

positiv beeinflusst, ebenso wie auch die Gesamtbewertung des Filmausschnitts und vor allem dessen Unterhaltungswert. Dies ist offenbar ungeachtet der Frage nach positivem oder negativem Ausgang des Ausschnitts der Fall.⁴³⁸ Aufgrund dieser Ergebnisse kommt Vorderer, wie bereits erwähnt, zu der, Zillmanns Ansatz entgegengewandten Auffassung,

„daß die Rezipienten nicht die Auflösung der Belastung, sondern das Erlebnis der Belastung selbst genießen.“⁴³⁹

Als Alternative zu Zillmann formuliert Vorderer in diesem Sinne auch seine als „Erlebnisthese“⁴⁴⁰ bezeichnete Erklärung der Motivation zur Rezeption potentiell spannungserzeugender Filme:

„Diese These würde besagen, daß zumindest für bestimmte Teile des Publikums (...) nicht die Möglichkeit zur Stimmungsregulation (grundsätzlich in Richtung auf positiv erlebte Zustände) im Mittelpunkt steht, sondern die Gelegenheit, intensive körperliche und emotionale Erfahrungen zu machen.“⁴⁴¹

Wie sicherlich bereits bemerkt wurde, entspricht dieser Ansatz Vorderers auch dem, was in den Kapiteln 4.1. und 4.2. unter den Stichworten ‚Spannung als Bedürfnis‘ und ‚Spannung aus Lust‘ behandelt wurde. Vorderer lässt allerdings offen, ob das positive Erleben des ‚Gespannt-Seins‘ aus einem Bedürfnis des Menschen oder aus reiner Lust am besagten Zustand herrührt.

⁴³⁸ Vgl.: Ebda. S. 250f.

⁴³⁹ Ebda. S. 251.

⁴⁴⁰ Ebda. S. 252.

⁴⁴¹ Ebda. S. 252.

5. Schlusswort

Im Rahmen meiner Diplomarbeit habe ich versucht, einen möglichst eng gefassten Spannungsbegriff zu erarbeiten und Spannung als ein ganz spezielles Rezeptionserlebnis zu konstituieren. Das Spannungserleben sollte dabei gegenüber anderen Erregungszuständen, welche Zuschauer im Zuge der Rezeption von Spielfilmen einnehmen können, abgegrenzt werden – vor allem gegenüber Neugierde und gesteigertem Interesse am Mitverfolgen filmischer Erzählungen.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit lag darauf, die einzelnen beteiligten Faktoren für das Entstehen des Spannungserlebens auszuloten und zu untersuchen. Die narrativen Bedingungen auf Seiten des Films sollten dabei gleichermaßen Berücksichtigung finden wie die rezeptiven Prozesse und Mechanismen auf Seiten des Zuschauers.

Zum einen wurde also die Beschaffenheit der in Filmen angelegten Spannungspotenziale erforscht, wobei sowohl Voraussetzungen auf inhaltlicher Ebene, als auch auf derjenigen Ebene, welche die Art und Weise der Präsentation dieser Inhalte betrifft, an den Tag gelegt wurden. Hierbei lassen sich etwa folgende Aspekte nennen:

– das Potential einer Situation zu einem schadhafte Ausgang, – die Unmittelbarkeit der, den Schaden versprechenden, Bedrohung, – eine hohe Wahrscheinlichkeit zugunsten des Eintretens des negativen Ausgangs, – eine Figurendarstellung, welche die Möglichkeit zur Parteinahme bzw. Anteilnahme bietet, – eine Informationsvergabe, welche zu konkreten Erwartungen veranlasst, aber den Ausgang der Situation im Ungewissen lässt, – damit in Verbindung, eine linearchronologische Darstellung der Situation (zuerst ein auslösendes Ereignis, erst danach der Ausgang);

Zum anderen wurden die für das Einlösen der Spannungspotenziale erforderlichen kognitiven sowie emotionalen Vorgänge des Rezipienten vorgestellt, wobei versucht wurde unterschiedliche Erklärungsansätze zu behandeln und diese mitunter auch zu verbinden. In dieser Hinsicht können beispielsweise folgende Faktoren genannt werden:

– eine kognitiv unausgeglichene Reaktion auf Ungewissheit, – eine von einem Schwebestand zwischen Furcht und Hoffnung geprägte Erwartungshaltung, – ein Beziehungsverhältnis zur bedrohten Figur, welches imstande ist, zum Wunsch nach einem positiven Ausgang für diese zu führen, – ein durch Empathie, Affektübertragung oder auch das System der Spiegelneuronen erklärbares Bangen um und/ oder mit betroffenen Figuren.

Darüber hinaus sollten aber auch Lösungsvorschläge für das paradoxe Spannungserleben bei wiederholter Rezeption ein und desselben Spielfilmes erläutert werden. Dabei wurde die Vermutung geäußert, dass es für das Erleben von Spannung bereits ausreichen könnte, dass Rezipienten die bedrohliche Situation mit ungewissem, aber wahrscheinlich negativem Ausgang imaginieren. Wie ich gezeigt habe, könnte diese Vermutung mittels der Erkenntnisse zum Thema Spiegelneuronen auch bestätigt werden.

Abschließend wurden in Kapitel vier mehrere Erklärungsversuche für die Frage vorgestellt, warum sich Menschen eigentlich freiwillig ‚spannenden‘ Filmen aussetzen, darauf einlassen und das Spannungserlebnis scheinbar sogar genießen. Im Hinblick auf die in den behandelten Ansätzen überwiegende Auffassung, ist diesbezüglich davon auszugehen, dass das belastende Erlebnis der Spannung vielen Zuschauern tatsächlich Vergnügen bereitet.

Wenngleich ich auch versucht habe, einen möglichst weitgehenden Einblick in die narrativen Voraussetzungen für das Spannungserleben zu geben, sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass diese keinesfalls zwangsläufig auch im Erleben von Spannung münden müssen. Mit der in dieser Arbeit gleichermaßen erfolgten Untersuchung der zugehörigen zuschauerseitigen Rahmenbedingungen und Prozesse sollte unter anderem gezeigt werden, dass das Zustandekommen sowie die Intensität des Spannungserlebens zu einem hohen Maß vom Rezipienten abhängt.

6. Verzeichnisse

6.1. Literatur

Allen, R. T.. „The Reality of Responses to Fiction.“ *British Journal of Aesthetics*. H 1, Jg. 26 (1986). S. 64-68.

Bauer, Joachim. *Warum ich fühle, was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*. Taschenbucherstausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

Bordwell, David. „Kognition und Verstehen.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 1 (1992). S. 5-24.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2008.

Borringer, Heinz-Lothar. *Spannung in Text und Film: Spannung u. Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann 1980.

Brewer, William F.. „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 107-127.

Brinckmann, Christine N.. „Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 333-360.

Brinckmann, Christine N.. „Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze.“ Heller, Heinz-Bernd/ Prümm, Karl/ Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren 1999 (=Schriften der Gesellschaft für Film und Fernsehwissenschaft; 7). S. 111-120.

Carroll, Noël. „The Paradox of Suspense.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 71-91.

Coplan, Amy. „Catching Characters’ Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film.“ *Film Studies*. H 8 (2006). Online Publikation: www.manchesteruniversitypress.co.uk/uploads/docs/FS803.pdf. S. 26-38.

Curtis, Robin. „Erweiterte Empathie: Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung.“ Schick, Thomas/ Ebbrecht, Tobias. *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas 2008 (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft BFF; 62). S. 49-59.

Danilo89. „spannender film, tipps?“ (08. 12. 2007, 22:28). *gulli: board*.
<http://board.gulli.com/thread/941548-spannender-film-tipps/>.

Dörner, Dietrich/ Reither, Franz/ Stäudel, Thea. „Emotion und problemlösendes Denken.“
Mandl, Heinz/ Huber, Günter L. (Hg.). *Emotion und Kognition*. München, Wien,
Baltimore: Urban & Schwarzenberg 1983. S. 61-84.

Droese, Kerstin. *Thrill und suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*. Coppengrave:
Coppi 1995.

Eder, Jens. „Die Wege der Gefühle: Ein integratives Modell der Anteilnahme an
Filmfiguren.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.).
Kinogefühle: Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien;
12). S. 225-242.

Eder, Jens. „Imaginative Nähe zu Figuren.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und
Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 15 (2006). S. 135-160.

Eder, Jens. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*.
Hamburg: Lit 2007. Online Publikation: [http://www.slm.uni-
hamburg.de/imk/Personal/eder/dramaturgie_neuaufgabe.pdf](http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/Personal/eder/dramaturgie_neuaufgabe.pdf), 2007.

Eick, Dennis. *Drehbuchtheorien: Eine vergleichende Analyse*. Konstanz: UVK 2006.

Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem
universalen Phänomen*. Tübingen: Gunter Narr 2003.

Früh, Werner. *Unterhaltung durch das Fernsehen: Eine molare Theorie*. Konstanz: UVK
2002.

Fuchs, Andreas. *Dramatische Spannung: moderner Begriff - antikes Konzept*. Stuttgart,
Weimar: Metzler 2000. (Drama: Beiheft; 11)/ (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft
und Forschung).

Fuxjäger, Anton. „Deadlines in Verfolgungsjagden: Der dramaturgische Fristbegriff als
erzählanalytisches Instrument.“ *Theater Kunst Wissenschaft: Festschrift für Wolfgang
Greisenegger zum 66. Geburtstag*. Hg. v. Edda Fuhrich u. Hilde Haider. Wien: Böhlau
2004. S. 175-187. Online-Publikation:
<http://homepage.univie.ac.at/anton.fuxjaeger/texte/verfolgungsjagden.pdf>, 2006.

Fuxjäger, Anton. *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur
Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*. Diss. Universität Wien:
Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002. Online-Publikation:
<http://homepage.univie.ac.at/anton.fuxjaeger/texte/dissertation.pdf>, 2005.

Gauggel, Siegfried. „Was ist Kognition? Grundlagen und Methoden.“ Kircher, Tilo/
Gauggel, Siegfried. *Neuropsychologie der Schizophrenie: Symptome, Kognition, Gehirn*.
Heidelberg: Springer 2008. S. 12 – 18.

Gerrig, Richard J. "The Resiliency of Suspense." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 93-105.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1994.

kruemli. „Spannende Filme?“ (26.12.2003, 14:12). [xpBulletin Board](http://www.xpbulletin.de/t14661-0.html).
<http://www.xpbulletin.de/t14661-0.html>.

Lopez, Daniel. *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*. Jefferson, North Carolina und London: McFarland & Company 1993.

Mellmann, Katja. "Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von 'Spannung'." Eibl, Karl/ Mellmann, Katja/ Zymner, Rüdiger (Hg.). *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis 2007. S. 241-268. Online Publikation:
http://www.mellmann.org/sonderdrucke/Mellmann2007_Spannung.pdf.

Mikos, Lothar. „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 37-49.

Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008.

Mikunda, Christian. *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV 2002.

Mühlbeyer, Harald. „Firewall.“ *ray: Filmmagazin*. H 4 (2006). <http://www.ray-magazin.at/0604/firewall.htm>. 08.10.2009.

Öhding, Britta-Karolin. *Thriller der 90-er Jahre: Über den Zusammenhang von Struktur, Spannung und Bedeutung an ausgewählten Spielfilmen*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl. 1998.

Ohler, Peter. „Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 3 (1994). S. 133-141.

Ohler, Peter/ Nieding, Gerhild. "Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 129-147.

Pettauer, Ritchie. „Underworld: Evolution.“ *ray: Filmmagazin*. H 3 (2006).
<http://www.ray-magazin.at/0603/underworld.htm>. 08.10.2009.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink 2001.

Pütz, Peter. *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.

Rizzolatti, Giacomo/ Sinigaglia, Corrado. *Empathie und Spiegelneurone: Die biologische Basis des Mitgefühls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1997.

Schneider, Hans Joachim. „Politische Kriminalität.“ Sieverts, Rudolf/ Schneider, Hans Joachim (Hg.). *Handwörterbuch der Kriminologie*. Begr. von Alexander Elster und Heinrich Lingemann. Berlin, New York: de Gruyter 1998. S. 589-624.

Schulze, Anne-Katrin. *Spannung in Film und Fernsehen: Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos 2006.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995.

Tan, Ed/ Diteweg, Gijsbert. „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 149-188.

Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. Übs. v. Frieda Grafe. München: Heyne 1995.

tvmedia. *TV-Programm*. <http://programm.tv-media.at/#08.10.09-ORF1>. 08.10.2009.

Vaage, Margrethe Bruun. „Empathie: Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 16 (2007). S. 101-120.

Vonderau, Patrick. „Emotionen auf Bestellung: Zur Ökonomie des Filmerlebens.“ Bartsch, Anne/ Eder, Jens/ Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.). *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem 2007. S. 156-170.

Vorderer, Peter. „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß.“ Charlton, Michael/ Schneider, Silvia (Hg.). *Rezeptionsforschung: Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997. S. 241-253.

Vorderer, Peter. „Toward a Psychological Theory of Suspense.“ Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 233-254.

Voss, Hans-Georg. „Neugier und Exploration.“ Euler, Harald A./ Mandl, Heinz (Hg.). *Emotionspsychologie: Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg 1983. S. 220-226.

Weibel, Adrian. *Spannung bei Hitchcock: Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Wied, Minet de (Marie Annette de Wied). *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*. Diss. University Amsterdam, Dep. of Theatre Studies 1991.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2001.

Wulff, Hans J. "Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier." *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 12 (2003). S. 136-161.

Wulff, Hans J. "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 1-17.

Wulff, Hans J. „Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption.“ Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 377-394.

Wulff, Hans J. „Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 2 (1993). S. 97-100.

Wuss, Peter. "Konflikt und Emotion im Filmerleben." Brütsch, Matthias/ Hediger, Vinzenz/ Keitz, Ursula von u.a. (Hg.). *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005 (=Zürcher Filmstudien; 12). S. 205-222.

Wuss, Peter. „Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 1, Jg. 1 (1992). S. 25-35.

Wuss, Peter. „Grundformen filmischer Spannung.“ *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. H 2, Jg. 2 (1993). S. 101-116.

Zillmann, Dolf. "The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition." Vorderer, Peter/ Wulff, Hans J./ Friedrichsen, Mike. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996. S. 199-231.

6.2. Filme

Assassins – Die Killer (Originaltitel: *Assassins*). Regie: Richard Donner. Drehbuch: Andy Wachowski, Lana Wachowski und Brian Helgeland. USA und Frankreich: Canal+, Donner/Shuler-Donner Productions, Evansgideon/Lazar, Les Productions Lazennec, Silver Pictures und Warner Bros. Pictures, 1995. Fassung: DVD. Warner Home Video, 1998. 127’.

Crank. Regie: Mark Neveldine und Brian Taylor. Drehbuch: Mark Neveldine und Brian Taylor. USA: Lakeshore Entertainment, Lions Gate Films, Radical Media und GreeneStreet Films, 2006. Fassung: DVD. Universum Film GmbH, 2007. 83’.

Das Vermächtnis der Tempelritter (Originaltitel: *National Treasure*). Regie: Jon Turteltaub. Drehbuch: Jim Kouf, Oren Aviv, Charles Segars, Jim Kouf, Cormac Wibberley und Marianne Wibberley. USA: Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Junction Entertainment und Saturn Films, 2004. Fassung: DVD. Walt Disney Home Entertainment, 2005. 126’.

Disturbia – Auch Killer haben Nachbarn (Originaltitel: *Disturbia*). Regie: D.J. Caruso. Drehbuch: Christopher B. Landon und Carl Ellsworth. USA: DreamWorks SKG, Cold Spring Pictures und The Montecito Picture Company, 2007. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment, 2008. 100’.

Eagle Eye – Außer Kontrolle (Originaltitel: *Eagle Eye*). Regie: D.J. Caruso. Drehbuch: John Glenn, Travis Wright, Hillary Seitz, Dan McDermott und Dan McDermott. USA und Deutschland: DreamWorks SKG, Goldcrest Pictures und KMP Film Invest, 2008. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment, 2009. 113’.

Match Point. Regie: Woody Allen. Drehbuch: Woody Allen. Großbritannien, USA, Irland und Russland: BBC Films, Thema Production, Jada Productions, Kudu Films, Bank of Ireland und Invicta Capital, 2005. Fassung: DVD. Paramount Home Entertainment, 2006. 119’.

Minority Report. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Scott Frank, Jon Cohen und Philip K. Dick. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusett/Gary Goldman und Amblin Entertainment, 2002. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2003. 139’.

Mission: Impossible III. Regie: J.J. Abrams. Drehbuch: Alex Kurtzman, Roberto Orci und J.J. Abrams. Deutschland und USA: Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, MI 3 Film und Road Rebel, 2006. Fassung: DVD. CIC Video/ Paramount Home Entertainment, 2006. 121’.

Scream 3. Regie: Wes Craven. Drehbuch: Ehren Kruger und Kevin Williamson. USA: Craven-Maddalena Films, Dimension Films und Konrad Pictures, 2000. Fassung: VHS. Kinowelt Home Entertainment, 2001. 112’.

Sixth Sense (Originaltitel: *The Sixth Sense*). Regie: M. Night Shyamalan. Drehbuch: M. Night Shyamalan. USA: Barry Mendel Productions, Hollywood Pictures, Kennedy/Marshall Company, The und Spyglass Entertainment, 1999. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 103'.

Snakes on a Plane. Regie: David R. Ellis und Lex Halaby. Drehbuch: John Heffernan, Sebastian Gutierrez und David Dalessandro. Deutschland, USA, Kanada: New Line Cinema, Mutual Film Company, Meradin Zweite Productions und Eyetronics USA, 2006. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2007. 101'.

State of Play – Stand der Dinge (Originlatitel: *State of Play*). Regie: Kevin Macdonald. Drehbuch: Matthew Michael Carnahan, Tony Gilroy, Billy Ray und Paul Abbott. USA, Großbritannien und Frankreich: Andell Entertainment, Bevan-Fellner, Relativity Media, Studio Canal, Universal Pictures und Working Title Films, 2009. Fassung: DVD. Universal Pictures Video, 2009. 122'.

The Dark Knight. Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Jonathan Nolan, Christopher Nolan, David S. Goyer und Bob Kane. USA und Großbritannien: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, DC Comics und Syncopy, 2008. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2008. 146'.

The Day After Tomorrow. Regie: Roland Emmerich. Drehbuch: Roland Emmerich und Jeffrey Nachmanoff. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, Centropolis Entertainment, Lions Gate Films und Mark Gordon Productions, 2004. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004. 119'.

Vergessene Welt: Jurassic Park (Originaltitel: *The Lost World: Jurassic Park*). Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: David Koepp und Michael Crichton. USA: Universal Pictures und Amblin Entertainment, 1997. Fassung: DVD (*Jurassic Park Trilogy*). Universal Pictures Video, 2007. 124'.

Abstract

Diese Diplomarbeit untersucht das Thema Spannung als ein spezifisches Zuschauererlebnis im Rahmen der Rezeption von Spielfilmen. Das Ziel der Arbeit besteht in der schrittweisen Erarbeitung der einzelnen Elemente und Faktoren, die für das Entstehen von Spannung von maßgeblicher Bedeutung sind. Im Wesentlichen lassen sich diese Faktoren zwei Ebenen zuordnen, einerseits der Ebene der zuschauerseitigen Verarbeitung und Reaktion auf filmische Inhalte und deren Darstellungsweisen, andererseits der Ebene der Involviertheit des Zuschauers in das filmische Geschehen und der emotionalen Bindung an Figuren.

Neben den narrativen Voraussetzungen und Strategien um ein Spannungserleben zu evozieren, sind auch die entsprechenden Rezeptionsmechanismen und –prozesse, mit denen Zuschauer auf die in Spielfilmen angelegten Spannungspotenziale reagieren, Gegenstand der Untersuchung.

Spannung kann nur dann erlebt werden, wenn seitens des Filmes ein Angebot dafür bereit gestellt wird. Ob und mit welcher Intensität dieses Angebot tatsächlich eingelöst wird, hängt aber zu einem hohen Maß vom jeweiligen Zuschauer ab bzw. davon, inwieweit dieser bereit ist, sich auf das Angebot einzulassen.

Lebenslauf

Andreas Anker
Eggendorf am Walde 16
3712 Maissau, NÖ
andreas.anker@gmx.at

Persönliche Angaben

Geburtstag	24. 02. 1986
Geburtsort	Horn
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

1992-1996	Volkschule in Maissau
1996-2000	Hauptschule in Ravelsbach
2000-2004	Bundes-Oberstufen-Real-Gymnasium (BORG) in Krems
Seit 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien

Beruflicher Werdegang

2007	Praktikum Österreichische Post AG
2008	Produktionsleitungsassistenz Opern Air Festspiele Gars am Kamp („Aida“- G. Verdi)
2009-2010	Produktionsleitung Opern Air Festspiele Gars am Kamp („Die verkaufte Braut“ – B. Smetana, „La Traviata“ – G. Verdi), Zusammenstellung des Programmheftes zu „Die verkaufte Braut“