



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spannung

als emotionales Belohnungssystem für Filmrezipienten.
Ein Bericht zum aktuellen Stand der Literatur.

Verfasser

Gero Dennig

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Mag. Dr. Anton Fuxjäger

Vorwort

„Die Kunst Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen.“¹

Als ich begann mich mit der Themenwahl meiner Diplomarbeit auseinanderzusetzen, war meine Vorliebe für praktische Tätigkeiten im Bereich Film und Theater bereits stark ausgeprägt. Mir war damals schon klar, dass sich mein zukünftiges (Arbeits-) Leben eher um die Praxis als um die Theorie drehen würde. Und so begann ich nach Themen zu suchen, die ich in einer Diplomarbeit zwar theoretisch zum Ausdruck bringen würde, aus denen ich aber dennoch einen praktischen Nutzen ziehen könnte.

Das Thema Spannung erfüllt diese Kriterien: Einerseits handelt es sich um ein in der Theorie beschriebenes Phänomen, andererseits ist es möglich, aus diesem theoretischen Wissen einen praktischen Nutzen zu ziehen. Theorie soll meiner Auffassung nach nicht nur beschreibend sein, sondern immer auch anwendbar.

Darüber hinaus genieße ich den Effekt *gespannt* zu sein und empfinde das als gut. Der persönliche Genuss beim Empfinden von Spannung ist demzufolge der zweite Hauptgrund für meine Themenwahl.

Gespannt zu sein heißt involviert, gepackt und am Werk beteiligt zu sein. Es sind genau jene Momente, in denen man in der Illusion aufgeht und die Realität um sich herum vergisst. So gesehen ist Spannung ein ganz grundlegendes Phänomen, welches sich in allen Künsten auf - wenn auch unterschiedliche Weise - wiederfinden lässt.

Ich widme diesen Text also all jenen, die es genießen sich von einem Kunstwerk in andere Welten entführen zu lassen und sich selbst für einen kurzen Moment dabei verlieren.

Ich danke allen, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben, im Besonderen meinem Betreuer Dr. Anton Fuxjäger für seine weitgehende Hilfe, meinen Eltern für ihre lang anhaltende Geduld und meinen Freunden für die vielen Ablenkungen beim Schreiben.

¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.13.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	i
1. EINLEITUNG	1
Anlass – Warum eine Arbeit über Spannung?	2
Spannung als Motivation	2
Spannung als Bewertungskriterium	3
Forschungsstand und Arbeitsziel	4
2. BEGRIFFE: SPANNUNG/SUSPENSE	6
Etymologie	6
Psychologisch orientierte Definitionen	9
Werkorientierte Definitionen	11
3. DIE PSYCHOLOGISCHE DIMENSION VON SPANNUNG	13
3.1 DIE GRUNDLAGE DER SPANNUNG: EMOTIONEN	14
3.1.1 Interesse	16
3.1.2 Identifikation vs. Empathie	19
Identifikation	21
Empathie	24
Exkurs: Beziehung zu den Protagonisten	27
3.1.3 Angst/Hoffnung	29
3.2 DIE ENTWURFSTÄTIGKEIT DES REZIPIENTEN	31
Lösung eines Ungleichgewichts	31
Erwartung unerwünschter Ereignisse	33
3.3 ANGST-LUST PARADOX	37
3.3.1 Von der Angst zur Lust	38
Stress	39
3.3.2 Emotionale Belohnung	41
Lust an der befreienden Auflösung	42
Lust an der emotionalen Aktivität	47
3.4 WEITERE EFFEKTE VON SPANNUNG	51
Zeiterfahrung	51

Physiologische Effekte	52
3.5 RELATIVIERENDE EINFLÜSSE AUF DIE REZEPTION	54
Wahrnehmungsschemata.....	54
Erzählweisen und deren zeitliche Veränderung.....	57
Genres.....	58
Schwierigkeiten in der Analyse.....	60
Ausgangslage: eigene Rezeption/subjektive Wahrnehmung von Spannung	61
Problem des Rereading.....	63
4. DIE FILMISCHE VERMITTLUNG VON SPANNUNG	67
4.1 INHALTSEBENE.....	67
4.1.1 Grundformen der Rezipientenaktivierung	68
Grundlage Konflikt	68
Spiel mit Erwartungen: Folge von Frage und Antwort	70
Globale und lokale Beziehungen	72
Suspense/Mystery/Surprise.....	74
Zeitbehandlung.....	77
4.1.2 Die Spannungsepisode	80
Auslöseereignis	80
Entscheidungsfrage.....	84
Auflösung.....	85
4.1.3 Das Spiel mit den Informationen	87
(Un-) Sicherheit eines Verlaufs – Erfolgswahrscheinlichkeit.....	90
4.1.4 Gestaltung und Darstellung der Figuren	94
Äußeres Erscheinungsbild.....	97
Verhalten	99
Darstellung emotionaler Reaktionen.....	101
Vulnerabilität der Figuren.....	103
Protagonist/Antagonist	104
4.1.5 Filmimmanentes Moralsystem.....	106
4.1.6 Exkurs: typische narrative Motive.....	108
<i>Natürliche</i> Angstmotive.....	110
Zeit	111
Raum.....	112

Wissensvorsprung	113
Figuren	114
4.2 FORMEBENE.....	116
4.2.1 Bildebene.....	116
Mise en scène	119
Bildinhalt (<i>Was ist zu sehen?</i>)	120
Setting.....	121
Ausstattung	122
Figuren	124
Bildgestaltung (<i>Wie ist es gemacht?</i>)	125
Bildkomposition	125
Kameraarbeit.....	127
Kameraperspektiven	127
Einstellungsgrößen	129
Kamerabewegungen.....	132
Brennweiten und Schärfenverhältnisse.....	135
Licht und Farbe	136
4.2.2 Tonebene.....	138
Geräusche.....	139
Musik	141
4.2.3 Montage/Schnitt.....	143
Die Präsentation in der Zeit: Rhythmus/Schnittfrequenz	146
5. FAZIT.....	151
6. QUELLENVERZEICHNIS	154
6.1 BIBLIOGRAFIE	154
6.2 FILMOGRAFIE	161
ANHANG.....	163

1. Einleitung

“Suspense is the very essence of the cinematic spectacle.”²

Das Wesen der Spannung ist vielfältig. Es reicht von einem physikalischen Phänomen bis hin zu einem psychologischen Zustand. Darüber hinaus werden alle möglichen Bereiche des Lebens mit dem Begriff *spannend* beschrieben, sei es Erlebtes im Alltag, ein Fußballspiel, ein Forschungsgebiet oder eben ein künstlerisches Werk.

Bedingt durch diese enorme Bandbreite, die jeden Umfang einer Diplomarbeit bei Weitem sprengen würde, konzentriert sich folgende Arbeit auf die Filmrezeption. Hier hat sich seit den Anfängen der Filmgeschichte mit Lumière und Griffith ein „pattern of story telling on which a whole industry of universal entertainment was built“³ entwickelt. Bereits die Lumières spielten mit dem Effekt des Vorwissens,⁴ den Hitchcock 70 Jahre später zur Perfektion treiben sollte und auch Griffith nützte schon verschiedene Techniken wie Parallelmontage, Großaufnahmen oder spezielles Licht⁵, um die Anteilnahme an seinen Filmen zu steigern.

Wenn Leute aus dem Kino rennen, oder hinter dem Sessel Schutz suchen, ist das Beweis genug, um aufzuzeigen, welch ungeheures Machtpotenzial das Aufgehen in einer Illusion in sich hat.⁶ Das Phänomen Spannung besitzt diese Macht, ist aber weder einheitlich definiert, noch verstanden.

Die Frage, auf die diese Arbeit nun Antwort geben soll, ist folgende: Welche Faktoren bestimmen und beeinflussen das, was im Sprachgebrauch als *spannend* bezeichnet wird? Gibt es so etwas wie Bedingungen für *Spannung* und wenn ja, auf welchen Ebenen kommen diese zum Vorschein?

² Bonitzer, *It's only a film/ou La face du neant*, S.22.

³ Hammond, *Thriller Movies*, S.22.

⁴ Gemeint ist damit jene Rezeptionssituation, in der der Zuschauer mehr weiß als der Protagonist und somit in eine bestimmte Erwartungshaltung versetzt wird. In *L'Arroseur Arrosé* von Louis Lumière wundert sich ein Gärtner, warum kein Wasser aus seinem Gartenschlauch kommt. Der Zuschauer sieht den Grund - eine Junge steht darauf – und erwartet, dass sich der Gärtner nass spritzt, sobald der Junge seinen Fuss hebt.

⁵ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.25.

⁶ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.1. Laut einem Mythos der Filmgeschichte hatte die Vorführung von *L'arrivée d'un train en gare dela Ciotat* 1895 von den Brüdern Lumière genau jenen Effekt auf die Zuseher.

Ich werde versuchen, Spannung anhand zweier wesentlicher Kriterien zu erläutern: einerseits anhand ihrer psychologischen Dimension und andererseits anhand ihrer filmischen Vermittlung.

Die Gliederung der Arbeit erfolgt dabei von grundlegenden psychologischen Thesen, hin zu konkreten Beispielen ihrer filmischen Vermittlung und soll derart immer tiefer in die verschiedenen Ebenen von Spannung vordringen.

Anlass – Warum eine Arbeit über Spannung?

Spannung als Motivation

„This suspense,” Oscar Wilde once said, “is terrible. I hope it will last.”⁷

Spannung ist ein universales Phänomen. Es existiert in allen Bereichen des Lebens. Die Hoffnung auf Spannung lässt uns ins Kino gehen, Bücher kaufen, oder eine Sportveranstaltung verfolgen.

Der Wunsch bzw. das Verlangen *gespannt* zu sein, kann hierbei als ein neurophysiologischer Zustand angesehen werden, der auch Reizbedarf oder Bedarf positiver Erregung genannt wird.⁸ Nach Fill entstand dieser Bedarf aus der Notwendigkeit der Nahrungsaufnahme und wird heute durch Beruf, Beziehungen, Freizeitbeschäftigungen und Kunst und Kultur gedeckt. Er wurde sozusagen vom „wirklichen Erleben in das Reich des Symbolischen“⁹ übertragen. Der Weg vom Physisch-Animalischen zum Symbolischen erfolgt dabei über Spiel und Spekulation, d.h. wenn Spannung in der Wirklichkeit wegfällt, wird sie künstlich erschaffen.¹⁰

Auch Sport fällt in diese Kategorie. Hier werden bereits grundlegende dramatische Strukturen von Protagonist/Antagonist¹¹ und den damit verbundenen Emotionen Angst/Hoffnung sichtbar.

⁷ Hammond, *Thriller Movies*, S.8.

⁸ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.10. Mit dem Rhythmus von Steigerungen und Senkungen der Reizquantität hängen Lust und Unlust zusammen. „Der Mensch ist offenbar ebenso sehr vom Prinzip der Spannungssteigerung als von dem der Spannungsreduktion motiviert.“ (Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.10.)

⁹ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.11.

¹⁰ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.10f.

¹¹ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.31.

Spannung im privaten Leben hingegen hat immer etwas damit zu tun, dass etwas Begehrtes in Gefahr ist, sei es der Job, der Partner oder andere existenzielle Angelegenheiten.¹² Im Bereich des Fiktiven kann die Gefahr niemals real sein. Spannung bekommt dadurch einen sicheren Rahmen und wird erträglich.

Die Erwartung einer *sicheren* Spannung kann demnach als „wichtiger Mechanismus gesehen werden, die Motivation von Rezipienten zu erhalten und zu verstärken, sich Spielfilme anzusehen.“¹³

Abgesehen von der Hoffnung nach einer konsequenzlosen emotionalen Stimulanz¹⁴, kann der Wunsch nach Spannung ebenso als Wunsch nach Ablenkung beschrieben werden. Indem die Spannungen und Gefahren des echten Lebens mit den Konflikten und Gefahren des Filmes verdrängt werden, erfährt der Zuseher vorübergehende Befreiung auch auf emotionaler Ebene.¹⁵

Spannung als Bewertungskriterium

Mit dem Etikett Spannung werden in Programmvorschauen und Fernsehzeitschriften Filme beworben und klassifiziert. *Suspense* ist beliebt bei Buchhändlern und Kritikern, verkauft sich einfach und kann über Erfolg und Misserfolg entscheiden.¹⁶ Kurz gesagt: Spannung ist ein Bewertungskriterium, das sich sowohl vor als auch nach der Rezeption wiederfinden lässt:

„Spannung dürfte nicht nur ein entscheidendes Kriterium zur postrezeptiven Beurteilung eines Films sein, (‚Dieser Film hat mir gefallen, weil er spannend war‘), sondern darüber hinaus auch die prärezeptive Funktion erfüllen, die Auswahl von Filmen durch die Zuschauer zu erleichtern (‚Ich werde mir diesen Film anschauen, weil er spannend sein soll‘).“¹⁷

In der Regel führt also das Erleben von Spannung während des Filmes zu einer positiven Beurteilung nach Abschluss der Rezeption.¹⁸

¹² Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.71.

¹³ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.170; vgl. auch Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S. 37.

¹⁴ Vgl. Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.169.

¹⁵ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.8.

¹⁶ Vgl. Highsmith, *Suspense*, S.121ff.

¹⁷ Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.323.

¹⁸ Vgl. Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.103. Interessanterweise hat das *Erlebt haben* von Spannung auch einen positiven Effekt auf die Erinnerungsleistung: Szenen,

Ungeachtet dessen, dass Spannung in der Hochkultur bloß als triviales Kriterium angesehen wird,¹⁹ gehe ich davon aus, dass Spannung als wichtigstes Kriterium der Bewertung dient, denn sie trägt am meisten zu einem positiven Gefallensurteil bei.²⁰

Forschungsstand und Arbeitsziel

„The trouble with suspense is that few people know what it is.“²¹

Seitdem Noel Carroll im Jahr 1984 geschrieben hat „[...] although suspense is one of the most popular modes of film, there is very little scholarly literature devoted to explaining exactly what it is“,²² hat sich der Forschungsstand verhältnismäßig langsam weiterentwickelt. Obwohl Filmrezipienten seit 100 Jahren von Verfolgungsjagden, Fluchten, Rettungen *gethrillt* werden, gibt es wenig fundierte Literatur, die dieses Phänomen exakt beschreibt und empirisch untersucht.

Die Literatur dazu ist weder einheitlich noch besonders ausgiebig. Bis auf ein oder zwei Sammelbände, die vermehrt versuchen, empirische Studien miteinzubeziehen, sind es immer noch die selben Autoren, die wesentliche Beiträge zum Thema Spannung liefern: Wulff, Vorderer, Pütz, Borrigo und der neuere Junkerjürgen im deutschsprachigen Raum, Carroll, Zillmann, Tan und Bryant im Englischsprachigen sowie einzelne Werke, die aus der Literatur nicht wegzudenken sind, allen voran natürlich das so oft zitierte Truffaut-Hitchcock Interview. Neuere Literatur stützt sich mehr oder weniger auf deren, wenn auch immer wieder überarbeiteten Erkenntnissen. Es erscheinen kaum wirklich neue, eigenständige und fundierte Theorien, wie sie z.B. Tan mit *Film as an Emotion Machine* oder Zillmann mit seinem Empathie Konzept etabliert haben.

Darüber hinaus spaltet sich die Literatur in zwei große Lager: Einerseits gibt es diejenigen Autoren, die Spannung vor allem anhand des Werkes bzw. des Textes ausmachen, andererseits diejenigen, die Spannung rezeptionsbezogen bzw.

die dem Zuschauer Anspannung und Erholung geben, werden gut erinnert. Dies wiederum hat Einfluss auf das Beurteilungsvermögen. Vgl. Löker, *Film and Suspense*, S.3; vgl. auch Hammond, *Thriller Movies*, S.8; und Gunter, „Responding to News and Public Affairs“, S.236.

¹⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.28.

²⁰ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.119. Auch Vorderer kommt zu diesem Ergebnis. vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.326.

²¹ Mattenklott, „On the Methodology of Empirical Research on Suspense“, S.283.

²² Carroll, „Toward a theory of Film Suspense“, S.65.

psychologisch begründet sehen.²³ (Andere, diesem sehr ähnliche Systematisierungsversuche differenzieren Spannung in einem subjektiven und in einem objektiven Sinn.²⁴ Diese Unterscheidung erscheint mir aber noch problematischer.)

Aus diesem Grund plädiere ich dafür, den Spannungsbegriff etwas weiter zu fassen, und Spannung in Kombination zu betrachten: Denn schließlich folgt der emotionale Verlauf des Rezipienten dem Verlauf der Handlung.

Ziel dieser Arbeit soll es deshalb sein, die vielen Facetten der Spannung zu beleuchten und gemeinsame Nenner zu finden. Einzelne Teilbereiche von Spannung werden nach und nach vorgestellt und sollten so im Laufe der Arbeit idealerweise zu einem Gesamtverständnis führen, dass bildlich am ehesten mit einem Geflecht vergleichbar wäre: Es soll *ein* Gesamteindruck entstehen, zusammengesetzt aus den vielen Ebenen von spannenden Inhalten.

²³ Vgl. Wulff/Vorderer/Friedrichsen, *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, S. vii; vgl. auch Wuss, "Narrative Tension in Antonioni", S.51.

²⁴ Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.324f.

2. Begriffe: Spannung/Suspense

Etymologie

„Suspense in the simplest terms of compelling us to wonder what is coming next, is of the essence of story-telling, [...]“²⁵

Der Begriff *suspense* ist abgeleitet aus dem lateinischen *suspendere*, das soviel wie in *Unsicherheit schweben lassen* heißt.²⁶ *Suspense* ist schwer ins Deutsche zu übertragen: Der Begriff wird mit *Spannung*, *Ungewissheit*, *Unschlüssigkeit* und *Schwebelage* jeweils nicht ausreichend übersetzt.²⁷

„Suspense taucht als gewisses Synonym für das deutsche Allroundsubstantiv ‚Spannung‘ im englischen und französischen Sprachgebrauch auf.“²⁸

Entscheidend geprägt wurde der Begriff durch Alfred Hitchcock. Seine Definition von Suspense ist untrennbar mit Wissensunterschieden zwischen den Rezipienten und den handelnden Figuren verbunden.²⁹ Derart wird der Rezipient in „bangerfurchtvoller Erwartung um den weiteren Fortgang des Handlungssegmentes“³⁰ gehalten.

Ebenso wie Suspense hat der Begriff *Spannung* etwas mit der „Unsicherheit eines Verlaufs, einer Entwicklung einer Geschichte zu tun.“³¹ Ursprünglich wurde *spannend* als Metapher verwendet:

„Das ‚Spannen‘ betrifft nach Grimms Wörterbuch eine Beziehung, die ein Subjekt an ein Objekt bindet, wobei die Bindung durch Untertöne des Unbequemen, des Störenden und Unbehaglichen unersetzt ist. Das Bindungsmoment ist auch im ästhetischen, literatur- und kunsttheoretischen Gebrauch von ‚Spannung‘ erhalten geblieben.“³²

²⁵ Hammond, *Thriller Movies*, S.20.

²⁶ Vgl. Wulff, „Spannung/Suspense“, S.563.

²⁷ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.12.

²⁸ Boringo, *Spannung in Text und Film*, S.38.

²⁹ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.64. (In einer Fußnote weist der deutsche Übersetzer darauf hin, dass er das Wort *Suspense* unübersetzt lässt, „da sein voller Sinn in einem deutschen Wort nicht zu fassen ist.“ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.11.)

³⁰ Boringo, *Spannung in Text und Film*, S.39.

³¹ Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.12.

³² Wulff, „Spannung/Suspense“, S.563.

Im heutigen allgemeinen Sprachgebrauch dient das Adjektiv *spannend* als psychologische Größe und ist positiv konnotiert (Eu-tension), während das Substantiv *Spannung* negativ assoziiert ist (Dys-tension).³³

In der Negation wird diese Konnotation erst deutlich:

„Spannungslos ist alles Vorhersagbare, Regelmäßige, Gleichgemachte; sofort alles sagen, keine Rätsel offen lassen, Sehnsucht sofort befriedigen, vorhersagbar sprechen und agieren: Das sind Handlungsweisen, die keine Spannung erzeugen.“³⁴

Oder anders formuliert: „Sehr prototypisch“ gilt als „wenig spannend“³⁵ und umgekehrt.

In der Physik wird Spannung auch als elektrische Potenzialdifferenz bezeichnet:

„Zwei Raumpunkte eines elektrischen Feldes weisen also eine Differenz der elektrischen Potentiale auf. Diese Differenz entspricht dem Spannungswert.“³⁶

Die Parallele zur geisteswissenschaftlichen Spannung wird erst im Begriff *Spannungsfeld* durch die typische Redewendung „X im Spannungsfeld von Y und Z“ deutlich. Y und Z markieren dabei zwei Pole, innerhalb derer sich etwas in *Spannung* befindet.³⁷

In der Musik hat Spannung immer etwas mit unterschiedlichen Spannungsgraden und deren Anspannung bzw. Entspannung zu tun.³⁸ Ulf Poschardt, Dj und Autor, meint:

„[...] , dass sie [die Musik, Anm.] weniger in Songeinheiten als vielmehr in abstrakten Strukturen wie Spannung und Erlösung, Intensität und Erlösung oder Laszivität und Erlösung gedacht werden kann.“³⁹

Der musikalische Verlauf kann in Spannungszyklen beschrieben werden. Einem langsamen Aufbau bis hin zum Höhepunkt folgt der Spannungsabbau.⁴⁰ Auch hier bedarf es wenig Fantasie, eine Parallele zur Filmrezeption zu sehen.

³³ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.15.

³⁴ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.13.

³⁵ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.18.

³⁶ Mathuber/Schiestl/Steinhäusler, *Physik aktuell 3*, S.15.

³⁷ Ich erlaube mir hier den Verweis auf das Kapitel „Die Spannungsepisode“ in dem Auslöseereignis und Auflösung einer Spannungsepisode ebenso als zwei Pole gesehen werden können. Spannung ist somit Zustand eines Bereiches, der zum Zustand eines anderen Bereiches in Beziehung steht. Vgl. Borringo, *Spannung in Text und Film*, S.45.

³⁸ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.14.

³⁹ Poschardt, *Dj Culture*, S.252.

⁴⁰ Vgl. Poschardt, *Dj Culture*, S.253.

Auf dem Gebiet der Sprache hat Spannung immer etwas mit Kreativität, Abweichung, Seltenheit und Hervorhebung zu tun.⁴¹ Sie beginnt bereits im ganz Kleinen. Erwartungen nach Sinn können bereits von einzelnen Wörtern geweckt werden:

„So weckt die Präposition *an* die Erwartung nach einer Nominalphrase, der Artikel und das Adjektiv [...] nach einem Nomen, [...] usw.“⁴²

So gesehen ist jeder Satz eine Spannungseinheit.⁴³ Auch hier finden sich nicht außer Acht zu lassende Parallelen zur Filmrezeption: Erwartungen werden geweckt und wieder befriedigt. Weiters sind erste Ansätze von Interesse zu erkennen, welches sich in der Filmrezeption meist auf die Entwicklung der Narration bezieht.

In der Filmwissenschaft sind die begrifflichen Definitionen sehr unübersichtlich und *vage*.

Bis zum heutigen Tag existieren zwar partielle Übereinstimmungen, dennoch gibt es keinen einheitlichen Nenner von Spannung oder Suspense.⁴⁴

Darüber hinaus sollte darauf hingewiesen werden, dass existente Definitionen zumeist entweder zu selektiv sind und verschiedene Bereiche von Spannung ausklammern oder überhaupt keine selektiven Rahmenbedingungen beinhalten. Solche Annäherungen sind meiner Meinung nach vor allem deshalb unbefriedigend, weil sie es verabsäumen Spannung in Bezug zu ihren unterschiedlichen Ebenen stellen: Spannung als ein Phänomen aus vielen Teilbereichen – von der Erzählstruktur des Werkes bis hin zur Psychologie des Rezipienten – sollte auch als ein solches erläutert werden.

Dem entsprechen begriffliche Schwierigkeiten: Auf der Suche nach einer *eigenen* Definition scheint es eine gängige Praxis zu sein, Begriffe einfach auszutauschen, umzudefinieren und auszuweiten. Meinen eigenen Beobachtungen nach zu urteilen scheint hier bei vielen Autoren die Versuchung groß, ineinander verwobene Phänomene abzugrenzen, wo keine Abgrenzung möglich ist. Ob das aber insgesamt einem besseren Verständnis von Spannung dient, bleibt fragwürdig.⁴⁵

⁴¹ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.16.

⁴² Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.37.

⁴³ Ein anderes Beispiel dafür aus einem Zeitungsartikel: „Haider tut es, Heinz Fischer-Karwin tut es, und auch Sherlock Holmes hat es gelegentlich betrieben.“ Unbekannter Autor, zit. n. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.49. Hier will der Journalist zum weiterlesen anregen indem er Information zurückhält, bzw. ein „referentless pronoun“ als unbekannte Vertretung für dessen Referenten einsetzt.

⁴⁴ Vgl. Friedrichsen, „Problems of Measuring Suspense“, S. 329.

⁴⁵ Ein ähnliches begriffliches Problem zeigt sich im Umgang mit *Identifikation* bzw. *Empathie*. Dazu mehr im Kapitel „Identifikation vs. Empathie“.

Wie bereits erwähnt wird Spannung entweder als Eigenschaft des Kunstwerkes (d.h. als Komponente der Werkstruktur) angesehen oder als Teilnahmeaffekt (d.h. als psychische Reaktion) aufgefasst.⁴⁶ Ich unterscheide deshalb in meiner Arbeit zwischen psychologisch orientierten und werkorientierten Definitionen.

Psychologisch orientierte Definitionen

Psychologisch orientierte Definitionen versuchen Spannung als Emotion bzw. als „Prozeß des affektiven Mitleidens“⁴⁷ zu erklären. Der Begriff wird auch auf diesem Gebiet uneinheitlich verwendet. Je nach Auslegung schwankt er zwischen generellem Interesse und einem kurzen Affekthöhepunkt.⁴⁸

Der Autor Erik Rabkin beispielsweise sieht Spannung als engen Verwandten der Neugierde: „[...] when we are conscious of the waiting, we call this force that draws us through a narrative suspense.“⁴⁹ In einer ähnlich weiten Auslegung wird der Begriff *Suspense* von vielen Kunstkritikern als „any structure that involves anticipation“⁵⁰ verwendet. Auch Ed Tan rückt Spannung in die Nähe einer, wenn auch intensivierten, Form von Interesse:

„Interest is a function of proximity and value of the final representation. The closer an outcome that is important for the final representation and the higher the value of the envisioned final state of affairs in the fictional world, the higher interest intensity is. [...] Now in suspense, some important progress on the way to a valued final situation is sensed to be near.“⁵¹

Demnach wäre Spannung eine gewisse Intensität von Interesse. Hier wird erstmals auf den Grad der gefühlten Emotion hingewiesen. Die Rahmenbedingungen und Intensitäten der gefühlten Emotion sind meiner Beobachtung nach oftmals die einzig unterscheidenden Merkmale verschiedener Definitionen.

⁴⁶ „Erstens als Zustand des Lesers und Zuschauers; zweitens als dramatisches Aufbauprinzip des Werkes, d.h. als „Gespanntsein“ aller Elemente auf das Kommende.“ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.11.

⁴⁷ Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.12.

⁴⁸ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.50f.

⁴⁹ Rabkin, *Narrative Suspense*, Vorwort.

⁵⁰ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.129.

⁵¹ Tan, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 151f. Die Intensivierung erfolgt dabei durch eine diffuse oder akute Gefahr und wird zur „threat sequence“. Vgl. Tan, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S. 167.

Der Philosoph, Kulturtheoretiker und Filmwissenschaftler Carroll sieht Spannung zunächst recht nüchtern als „emotional concomitant to the narration of a course of events.“⁵² Erst, indem er weitere Bedingungen nennt, wird seine Definition konkreter.⁵³

So auch der Psychologe Dolf Zillmann, der Spannung zunächst als Erfahrung der Unsicherheit sieht,⁵⁴ diese im Weiteren aber spezifiziert:

„I now can define the experience of drama-evoked suspense [...] as a noxious affective reaction that characteristically derives from the respondents' acute, fearful apprehension about deplorable events that threaten liked protagonists, this apprehension being mediated by high but not complete subjective certainty about the occurrence of the anticipated deplorable events.“⁵⁵

Andere Autoren sehen den Kern der Spannung nicht in Unsicherheit, sondern in Angst⁵⁶ oder in der Kombination aus Angst und Hoffnung⁵⁷ begründet. Altan Löker beispielsweise sieht Spannung als Zustand, in dem Wünsche und Ängste einen innerpsychischen Konflikt auslösen.⁵⁸

Eine zusätzliche Komponente von Spannung eröffnet der Psychoanalytiker Balint. Er spricht von „Spannungsreiz“ und rückt das Phänomen damit in die Nähe von Lust,⁵⁹ welche meiner Beobachtung nach eine oft übersehene Komponente darstellt.

Dieser Umriss an Definitionen soll vorerst nur verdeutlichen, wie vielseitig psychologische Ansätze sein können, und ist bewusst kurz gehalten.⁶⁰ Es scheint als wären die Autoren sich einzig und allein darüber einig, dass Spannung durch (ein) Gefühl bestimmt wird und nicht ohne Emotion existieren kann.

⁵² Carroll, *The Paradox of Suspense*, S.78.

⁵³ Diese Bedingungen wären: „two logical opposed outcomes [...], whose opposition is made salient“, „one is morally correct, but improbable,“ „the other is morally incorrect, but probable.“ Carroll, *The Paradox of Suspense*, S.78; vgl. auch Carroll, „Toward a theory of Film Suspense“, S.71f.

⁵⁴ „[...] suspense is seen as an experience of uncertainty whose hedonic properties can vary from noxious to pleasant.“ Zillmann, „Suspense in Drama“, S.200.

⁵⁵ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S. 208.

⁵⁶ „anxiety experienced by the audience“ Monti-Pougare zit.n. Junkerjürgen, *Spannung*, S.16.

⁵⁷ „We view suspense as involving a Hope emotion and a fear emotion [...]“ Ontory, Clore, Collins zit.n. Carroll, „The Paradox of suspense“, S.78.

⁵⁸ Carroll versucht diesen komplexen Ansatz folgendermaßen zu erklären: „[...] when danger threatens a character on screen, the danger may be desired by the spectator's demonic id but unwanted by the spectator's superego.“ Carroll, „Toward a theory of Film Suspense“, S.56.

⁵⁹ Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, S.21. Weitere Begriffe bei Balint: „Angstlust“, „Thrill“, „Wagnis“ oder „Erregung.“ Darüber später mehr im Kapitel „Emotionale Belohnung.“

⁶⁰ Für weitere Definitionen unterschiedlichster Autoren siehe: Junkerjürgen, *Spannung*, S.15-26. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.107f.

Werkorientierte Definitionen

Werkorientierte Definitionen erklären Spannung anhand des Erzählprozesses. Spannung ist demnach in die Struktur des Werkes eingeschrieben und somit ein dramatisches Aufbauprinzip.

Peter Pütz spricht hier von der „Unselbstständigkeit der Teile“,⁶¹ d.h. jeder erzählte *Teil* bedarf einer Ergänzung, die ihm zufolge zeitlich strukturiert ist:

„Es ist in jedem Ausblick des Dramas schon etwas geschehen, und es steht noch etwas aus, das dem Vorhergehenden gefolgert und vorbereitet wird. Jeder Moment greift etwas Vergangenes auf und nimmt etwas Zukünftiges vorweg.“⁶²

Auch Bordwell hebt den zeitlichen Aspekt hervor. Für ihn ist Kino überhaupt eine „Kunst der Erwartung“⁶³ und Suspense eine Struktur des Aufschubs: „Closure of the causal sequence is suspended until the end and retarded by the narration’s repeated receding in time.“⁶⁴

Spannung ergibt sich also aus einer Informationslücke, die durch weiteres Rezipieren gefüllt werden will.

Roland Barthes erklärt Spannung in seiner *Structural Analysis of Narrative* auf ähnliche Weise. Hinzu kommt jedoch ein emotionales Moment der Angst:

„Suspense is clearly only a privileged-or ‘exacerbated’ form of distortion: on the one hand by keeping a sequence open [...], it reinforces the contact with the reader [...]; while on the other, it offers a threat of uncompleted sequence, of an open paradigm [...], that is to say, of a logical disturbance, it being this disturbance which is consumed with anxiety and pleasure [...].“⁶⁵

Der oft als *Meister des Suspense* bezeichnete Alfred Hitchcock gibt eine wesentlich engere Definition. In seiner Auslegung kommt Suspense nur dann auf, wenn das Publikum mehr weiß, als der eigentliche Handlungsträger und am liebsten durch Vorwarnungen ins Geschehen eingreifen würde.⁶⁶

Eine weitere enge, aber sehr anschauliche werkorientierte Erklärung von Spannung liefert Ralf Junkerjürgen. Er legt Suspense anhand von drei Schritten im

⁶¹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.11ff.

⁶² Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.11.

⁶³ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.17.

⁶⁴ Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion“, S.159.

⁶⁵ Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narrative“, S.119.

⁶⁶ Hitchcock erläutert dies anhand seiner berühmten Bomben Metapher: „Die Bombe ist unter dem Tisch, und das Publikum weiß es [...]. Es [das Publikum, Anm.] möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen [...] unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!“ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S. 64.

Erzählprozess fest: erstens „einem Auslöseereignis, das eine Gefahr imminenz werden lässt“, zweitens „der Auseinandersetzung des Protagonisten mit dieser Gefahr“ und drittens „der Auflösung der Gefahrensituation, die in der Regel aus einer erfolgreichen Bewältigung durch den Protagonisten besteht.“⁶⁷

Dieser kurze Überblick soll lediglich verdeutlichen, inwieweit sich auch werkorientierte Definitionen in ihrer Breite unterscheiden.⁶⁸ Es hat den Anschein als bestünde die Gemeinsamkeit verschiedener Ansätze in einer ungewissen bzw. offenen zukünftigen Handlung, die Erwartungen seitens des Rezipienten vorantreibt. Oder anders formuliert: Spannung ist eine Folge von möglichen Handlungsentwürfen, die das Werk durch seine Erzählstruktur vorgibt.

⁶⁷ Junkerjürgen, *Spannung*, S. 62.

⁶⁸ Für einen Überblick über weitere Definitionen siehe auch: Junkerjürgen, *Spannung*, S. 14-30.

3. Die psychologische Dimension von Spannung

Filmrezeption ist ein aktiver⁶⁹ Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozess.⁷⁰

Was für das Leseerlebnis⁷¹ gilt, gilt auch für das Filmerlebnis:

„Filmgoers do not passively experience the stream of sounds and images reaching them. They search out those aspects that appeal to them.“⁷²

Darüber hinaus ist es genau diese *geistige* Aktivität, die für den Unterhaltungswert verantwortlich ist: “[...] active involvement in the film narrative is essential for an adequate, that is, entertaining experience.“⁷³

Meiner Auffassung nach kann diese psychologische Dimension in zwei Kategorien unterteilen werden: einerseits in einen emotionalen Verlauf, andererseits in die Entwurfstätigkeit des Rezipienten, die sich auf durch das Werk hervorgebrachte Fragen bezieht.⁷⁴

Der emotionale Verlauf kann als eine Art Begleiterscheinung im Rezeptionsprozess angesehen werden,⁷⁵ die Entwurfstätigkeit des Rezipienten als ein „Zustand des Ungleichgewichts“⁷⁶, der durch offene Fragen ausgelöst wird. Diese konfrontieren den Rezipienten mit unvereinbaren Wahrnehmungen und lösen in ihm den Drang aus, diesen Zustand zu verändern.⁷⁷

⁶⁹ Aus diesem Grund ist der Begriff *Rezipient* bzw. *Rezeption* eigentlich missverständlich, denn er suggeriert eine passive Haltung. Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S.34; vgl. auch Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht.“ S.17.

⁷⁰ Vgl. Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.11.

⁷¹ „[...] es ist die Leserin, die auf den Text reagiert und für die das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von Spannung darüber entscheidet, ob sie weiterliest oder abbricht, [...]“ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.76.

⁷² Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.15.

⁷³ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.236.

⁷⁴ Offene Fragen können, müssen sich aber nicht konkret auf die diegetische Zukunft beziehen. Luis Buñuel gibt hierfür ein amüsanter Beispiel zu seinem Film *Belle de jour*: „Mir werden zu meinen Filmen viele unnütze Fragen gestellt, aber am meisten bin ich nach dem Kästchen gefragt worden, das der asiatische Bordellbesucher bei sich hat. [...] Ich weiß nicht, wie oft besonders Frauen mich gefragt haben: ‚Was ist in dem Kästchen?‘ Da ich es nicht weiß, kann ich nur antworten: ‚Was sie wollen.‘“ Buñuel, *Objekt der Begierde*, S.67.

⁷⁵ „Suspense in fictional narratives is generated as an emotional concomitant of a narrative question.“ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.137.

⁷⁶ Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.13.

⁷⁷ „Das [aus der Psychologie stammende, Anm.] Prinzip der Homöostase besagt, alle Organismen zeigen gegenüber den sich verändernden Lebensbedingungen die Tendenz, das erreichte

„Lesen wird damit zu einem Akt des Lösens von Spannung, denn der Leser will die Unbestimmtheit ‚normalisieren‘ und Leerstellen auffüllen.“⁷⁸ Dieserart bindet Spannung den Rezipienten ans Werk.

Oder, um es mit den Worten von Peter Pütz auszudrücken: „Ihre Intention [Intention der Spannung, Anm.] richtet sich zwar auf Erkenntnis, aber sie ist selbst kein Erkennen, sondern eine voluntaristisch bestimmte seelische Haltung.“⁷⁹

3.1 Die Grundlage der Spannung: Emotionen

Da ich von der Annahme ausgehe, dass die Erlebnisqualität der Filmrezeption vom Arrangement der verschiedenen Emotionen abhängt und idealerweise „eine sich selbst stimulierende, sich selbst belohnende und unmittelbar befriedigende Erfahrung“⁸⁰ darstellt, ist es an dieser Stelle notwendig, näher auf Emotionen einzugehen:

„The word ‚emotion‘ comes from Latin ‚emovere‘ which combines the notion of ‘to move’ with the prefix for ‘out’. An emotion originally was a moving out. To be in an emotional state involves the experience of a transition or migration - a change of state, a moving out of a normal physical state to an agitated one, one marked by inner moving.“⁸¹

Ursprünglich bedeutet Emotion also ein Stadium des inneren Wandels. Neuere Auslegungen haben diese Bedeutung übernommen,⁸² verweisen aber zusätzlich auf eine funktionale Komponente, die von Charles Darwin das erste Mal zum Ausdruck gebracht, und von Tan folgendermaßen interpretiert wurde: „[...] the main task of emotion is the control of cognitive processes.“⁸³ In diesem Sinne kann eine Emotion als „a change in action readiness as a result of the subject’s appraisal of the situation

Gleichgewicht zu erhalten oder wieder herzustellen.“ Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.13f. Die Grundmotivation des Individuums ist demnach die Aufrechterhaltung eines Gleichgewichts.

⁷⁸ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.78.

⁷⁹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.14.

⁸⁰ Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.153.

⁸¹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.24.

⁸² Beispielsweise der Psychologe Ed Tan: „emotions are rooted not so much in the presence of positive or negative conditions, as in changes in the stimulus, the so-called Law of Change.“ Tan, *Emotion and the structure of Narrative Film*, S. 56.

⁸³ Tan, *Emotion and the structure of Narrative Film*, S. 43.

or event“⁸⁴ definiert werden. Je größer dieser Wechsel ist, desto stärker ist auch die hervorgebrachte Emotion.

Auf diese Weise regulieren Emotionen die Interaktion zwischen dem Individuum und seiner Umwelt, lenken Anliegen und stiften Bedeutung.⁸⁵

Überträgt man diese Gedanken auf die Filmrezeption, wird schnell klar, warum Filme eine so hohe Konzentration an emotionalen Stimuli⁸⁶ beinhalten: Der spezifische Affektverlauf⁸⁷ hat eine bedeutungsstiftende Funktion und der Film wird damit zu einem persönlichen Anliegen des Zuschauers. Er entwickelt im Laufe des Films seine eigene Geschichte, Erfolg wird zum persönlichen Erfolg und der Protagonist fungiert als Stellvertreter.⁸⁸

Emotionen wird, neben der *Wertgebung*, noch eine andere, vor allem im Bereich der Spannung wichtige Funktion zugewiesen, nämlich die der *Bewertung*:

„Emotions involve not only physical perturbations but beliefs and thoughts, beliefs and thoughts about the properties of objects and situations. Moreover, these beliefs (and thoughts) are not just factual - e.g., there is a large truck coming at me - but also evaluative - e.g., that large truck is dangerous to me.“⁸⁹

Peter Wuss sieht in diesem Zusammenhang Emotionen als Ausdruck der Kontrollveränderung: „Emotions are, in our opinion, reactions to felt or anticipated loss or reclamation of control.“⁹⁰ Seiner Ansicht nach wird mehr Kontrolle über das Geschehen von positiven Emotionen, weniger Kontrolle von negativen begleitet.⁹¹ Dem zufolge bedeutet also der herannahende LKW im obigen Beispiel Verlust von Kontrolle und dadurch die negative Emotion Furcht.

Nach Wuss reflektieren Emotionen damit in einem weiteren Sinne das Verhältnis von Wünschen und Erfolg: Je größer das Missverhältnis zwischen dem, was ich habe

⁸⁴ Tan, *Emotion and the structure of Narrative Film*, S. 46.

⁸⁵ Vgl. Tan, *Emotion and the structure of Narrative Film*, S. 44.

⁸⁶ Vgl. Tan, *Emotion and the structure of Narrative Film*, S. 50.

⁸⁷ Der Ausdruck *Affekt* wird sehr unterschiedlich verwendet, teilweise gleichbedeutend mit *Gefühl*, teilweise als besonders intensive *Emotion* („handeln im Affekt“), aber auch als Oberbegriff für verschiedene mentale Phänomene die in Triebe und Instinkte (z.B. Hunger), Empfindungen (z.B. Schwindel), Stimmungen (z.B. Traurigkeit) und Emotionen (z.B. Furcht) näher unterteilt werden können. Ich verwende den Begriff *Affekt* ebenso als einen solchen Oberbegriff. Vgl. Eder, „Noch einmal mit Gefühl“, S. 99ff.

⁸⁸ Vgl. Löker, *Film and Suspense*, S.6ff.

⁸⁹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.26.

⁹⁰ Wuss, „Narrative Tension in Antonionini“, S.54.

⁹¹ Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonionini“, S.54.

und dem, was ich möchte, desto intensiver ist die Emotion.⁹² Je näher der LKW herannaht, desto größer der Wunsch zu fliehen, desto größer die Angst.⁹³

Angst ist allerdings nur eine - wenn auch entscheidende - Emotion,⁹⁴ die durch Spannung hervorgerufen werden kann. In den folgenden Seiten werden deshalb die wichtigsten Emotionen näher spezifiziert.

Wie im echten Leben gäbe es kein *gespannt sein* ohne emotionale Involviertheit.⁹⁵ Die emotionale Aktivität wird somit zu einem unentbehrlichen Bestandteil von Spannung.⁹⁶

Die erfolgreiche Suspense-Autorin Patricia Highsmith sieht diese Notwendigkeit bereits im Entstehungsprozess des Werkes⁹⁷ und der Psychologe Karl Renner spricht gar von Dramaturgie als „Emotionsregie“⁹⁸. All das zeugt von der Wichtigkeit der emotionalen Beteiligung, denn nicht zuletzt ist Spannung auch die Kunst, Wünsche zu erzeugen.⁹⁹

3.1.1 Interesse

Interesse ist die dominante Emotion bei der Filmrezeption.¹⁰⁰ Ihr Ursprung könnte wie bei so vielen anderen menschlichen Antriebskräften in einer Begierde¹⁰¹ liegen:

⁹² Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.54.

⁹³ Für Wuss ist diese Funktion auch auf Informationsdefizite anwendbar. Emotionen kompensieren das Defizit: Je größer das Missverhältnis zwischen der Information, die ich habe und der die ich möchte, desto intensiver ist die Emotion. Damit ist über die Emotion vorhersagbar, wie nötig die Information ist. Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.54f.

⁹⁴ Nach Hitchcock ist Angst eine der mächtigsten Emotionen. Seiner Auffassung nach ist Furcht mächtiger als Sympathie oder Antipathie und somit die treibende Kraft des *suspense*. Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.63.

⁹⁵ Vgl. Carroll, „The paradox of Suspense“, S.76.

⁹⁶ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.63.

⁹⁷ „Gute Short Stories entstehen aus den Emotionen des Autors [...]“ Highsmith, *Suspense*, S.21.

⁹⁸ Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.166f.

⁹⁹ „Suspense is the art of making the reader care about whats coming next“ Rodell zit.n. Carroll, „The paradox of Suspense“, S.76.

¹⁰⁰ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.151.

¹⁰¹ Christian Metz eröffnet eine interessante Sichtweise von Begierde, die meiner Meinung nach deutliche Parallelen zum *gespannt sein* aufweist. Begierde ist ebenso wie Spannung ein Zustand der Schweben, der zwar auf ein Ziel gerichtet ist (die Auflösung der Spannung, bzw. das Erreichen des Verlangens) aber nur im Nichterreichen seines Ziels existent sein kann: „Desire [...] the lack is what it wishes to fill, and at the same time what it is always careful to leave gaping, in order to survive as desire.“ Metz, *The imaginary Signifier*, S.59.

Neugierde oder ‚das Begehren zu wissen‘¹⁰² kann als eine Art „appetite of the mind“¹⁰³ gedacht werden.

Dem liegt laut Ed Tan noch eine tiefere Ebene zugrunde: Wir haben das Verlangen nach Wissen, weil uns ein „desire for cognitive closure“¹⁰⁴ inne ist, d.h. offene Wahrnehmungen wollen abgeschlossen werden.

Während der Filmrezeption, so könnte man argumentieren, erfährt der Rezipient nun eine Fülle von offenen Wahrnehmungen, welche im Normalfall von der weiteren Rezeption wieder geschlossen werden. Die Filmrezeption macht dem Zuschauer demnach ein verlockendes Angebot: „[...] they [Filme, Anm.] offer to realize concerns.“¹⁰⁵ Das grundlegende Anliegen, Wissen¹⁰⁶ bzw. offene Erkenntnisse zu vervollständigen, wird durch die weitere Rezeption befriedigt und der Zuschauer durch diese Befriedigung wiederum belohnt.

Um nun die Beziehung zwischen Interesse und Spannung genauer zu erläutern, muss zunächst zwischen grundsätzlichem Interesse ohne konkreten Bezug zum Werk und durch das Werk hervorgerufenem Interesse unterschieden werden.¹⁰⁷ Da jeder Film zwei Mangelsituationen öffnet, ist im Falle der Spannung letzteres Interesse von größerer Bedeutung: Das eine Anliegen besteht darin, Wissenslücken in der Serie von Ereignissen zu füllen, das Andere im Problem des Protagonisten. Das Ende stellt die Lösung für beide Probleme dar.¹⁰⁸

Interesse ist eine Reaktion auf das Versprechen der Behäbung dieser Mängel,¹⁰⁹ wobei die Intensität in einem direkten Verhältnis zur zeitlichen Distanz zur herannahenden Lösung steht: „More, specifically, interest is a function of proximity and value of the final representation.“¹¹⁰ Je absehbarer und je gewichtiger also das bevorstehende Ereignis gedeutet wird, desto höher ist das Interesse. Damit ist in Spannungsphasen das Interesse hoch.¹¹¹

¹⁰² „desire to know“ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.182.

¹⁰³ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.184.

¹⁰⁴ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.97.

¹⁰⁵ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.236.

¹⁰⁶ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.246.

¹⁰⁷ Vgl. Rabkin, *Narrative Suspense*, S.4.

¹⁰⁸ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.151.

¹⁰⁹ Borrigo erläutert dies auf ähnliche Weise: „Die Gesamtstrategie des Textes liegt in der Folge darin, diesen Mangel zu beheben.“ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.46.

¹¹⁰ Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.151.

¹¹¹ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.152.

Umgekehrt bedeutet dies aber nicht, dass interessante Phasen auch spannend sein müssen.¹¹² Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie schwierig es ist, eine klare Abgrenzung zu treffen.

Einen möglichen Ansatz dafür liefert jedoch H. L. Borrigo. Er trifft die Unterscheidung anhand unterschiedlicher Bezugsrahmen: Interesse ist im Gegensatz zur Spannung ungenau und unkonkret. Es steuert weder auf eine Klimax zu, noch erwecken aufgeworfene Fragen konkrete Erwartungen beim Rezipienten.¹¹³ Oder anders ausgedrückt: Spannung verlangt durch das Wecken von Erwartungen ein aktiveres Verhalten des Rezipienten.

Sieht man von dieser vorausdeutenden Entwurfstätigkeit ab, sind sich Interesse und Spannung sehr ähnlich: In beiden Fällen wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten geweckt, gehalten und gerichtet.¹¹⁴

Das Schenken der Aufmerksamkeit ist dabei selbst ein aktiver Prozess¹¹⁵ und kann in einem wirtschaftlichen Vokabular als „investment“¹¹⁶ bezeichnet werden:

„The higher the interest, the greater the active participation of the viewer in the reception, which results in an increase in the previously-mentioned cognitive and emotional processes. [...] The more I do my best to follow the structure of the story, to anticipate new information, to link up various facts, and to watch for irony and hidden meanings, the greater will be my long-term reward in terms of structural order.“¹¹⁷

Die *Kosten* der Aufmerksamkeit werden also belohnt.¹¹⁸ Es entsteht ein sich selbst verstärkender Kreislauf, denn je größer die Belohnung ausfällt, desto geneigter ist der Rezipient, weitere Kosten in Form von Aufmerksamkeit zu investieren.¹¹⁹ Daraus

¹¹² Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.109.

¹¹³ Allerdings sei darauf hingewiesen, dass der Übergang laut Borrigo fließend ist. Spannung wäre demnach eine zielgerichtete, intensive Form von Interesse. Vgl. Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.46ff.

¹¹⁴ Vgl. Anderson, „Paying attention to Television“, S.20. Siehe dazu auch: Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.87f.

¹¹⁵ „It makes the viewer willing to make a true effort: to devote one’s attention to the film.“ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.118.

¹¹⁶ „[...] at any given point in the film interest is determined by the relationship between investment and return.“ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.100.

¹¹⁷ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.111.

¹¹⁸ „Anticipations and resolution may be seen as a form of costs and benefits.“ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.154.

¹¹⁹ Tan schreibt dazu, dass Interesse geradezu beherrscht wird durch das, was man bekommen hat, und das in Aussicht Stehende: „This means that, interest is governed both by the return already gained and the expected gain.“ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.118. Hinzu kommt ein weiterer verstärkender Faktor. Im Verlauf der Filmrezeption wird naturgemäß der Raum für Antworten immer geringer und die herannahende Auflösung steigert das Interesse:

lässt sich schließen, dass Interesse ebenso eine Erwartungshaltung beim Rezipienten weckt. Anders, als im Falle der Spannung - so könnte man weiters behaupten - scheint diese aber von viel unkonkreterer Natur zu sein und beschränkt sich weniger auf die Auflösungen von konkreten Vorausdeutungen des Rezipienten. Zusammengefasst bedeutet das, dass Spannung und Interesse zu sehr ineinander verwoben sind, als dass sie klar getrennt werden könnten. Spannung beinhaltet bzw. benötigt Interesse, geht aber darüber hinaus. Sie setzt sich aus mehreren Faktoren zusammen, von denen Interesse eine Art Grundbaustein für den emotionalen Verlauf darstellt.

3.1.2 Identifikation vs. Empathie

“The spectator starts living in the screen world.”¹²⁰

Wie kann der Zuschauer emotional auf etwas reagieren von dem er weiß, dass es nicht existiert?¹²¹ Noël Carroll erläutert dieses Paradox folgendermaßen:

„For on the one Hand, our knowledge of the institution of fiction tells us that normal, informed readers do not believe that the characters and circumstances in fiction exist. Yet in order to have emotional responses to the characters in such stories, we would - on the model of thought experiments - require beliefs that the victims over whose plights we exercise ourselves actually exist.”¹²²

Anhand der beiden Konzepte Identifikation und Empathie wird versucht, dieses auch als „paradox of fiction“¹²³ bekannte Phänomen näher zu erläutern. Obwohl in der Literatur auch in dieser Hinsicht Uneinigkeit herrscht, kann man behaupten, dass beide Konzepte in gewisser Weise auf *Kosten der eigenen Identität* beruhen.¹²⁴ Um in die Welt der Fiktion einzutauchen, muss die Realität des Films als ganze Realität akzeptiert werden:¹²⁵ „Demnach beobachten Rezipienten die Geschehnisse, die ihnen durch eine Filmhandlung präsentiert werden, so, als wenn diese tatsächlich

„Moreover, as the film progresses it seems more and more likely that the answer to one of the primary questions is going to be presented at any minute now.” Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.114.

¹²⁰ Derry, *The Suspense Thriller*, S.42.

¹²¹ Vgl. Wulff, „Film und Psychologie“, S.110.

¹²² Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.62.

¹²³ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.59.

¹²⁴ Siehe dazu auch: Kracauer, *Theorie des Films*, S.217f.

stattfinden würden.“¹²⁶ Das kann aber nur geschehen, indem sich der Zuschauer von seinem *individuellen hier und jetzt* entfernt¹²⁷ und in die fiktive Handlung eintaucht.

Inwieweit dieses Eintauchen durch Identifikation oder Empathie erfolgt, sei vorerst dahingestellt. Fest steht aber, dass die Reaktion des Zuschauers „[...] auf einem imaginierten Szenario, das erst im Verlauf der Rezeption aufgebaut wird“¹²⁸ fußt und, dass ein Wissen um den *Spielcharakter* der Situation besteht.¹²⁹

Die Zuschauer sind Zeugen und nie direkt adressiert oder betroffen.¹³⁰ Sie erklären sich bereit, „[...] für die Dauer der Rezeption fiktionale Realitäten anzuerkennen“¹³¹ und rücken damit die Rezeption in die Nähe des Spiels: „Sie spielen und das heißt: Sie tun so, als ob.“¹³² Vergleichbar mit Emotionen, die Kinder empfinden, wenn sie spielen, sind auch diese Emotionen fiktional, d.h. Teil des Spiels: Die Angst beispielsweise

„[...] um die Heldin ist keine wirkliche Angst, obwohl sie zu ähnlichen Symptomen führt. Sie ist vielmehr eine ‚Als ob Angst‘. Vergleichbar mit der ‚Angst‘, die Kinder empfinden, die im Spiel so tun als ob sie Angst hätten.“¹³³

Auf diese Weise können neue unbekannte Rollen ausprobiert, gefährliche und sozial inakzeptable Situationen erlebt und neue Erfahrungen gewonnen werden.¹³⁴ Der (*spielende*) Zuschauer lernt.

Identifikation und Empathie präzisieren dabei aus welchem Blickwinkel der Zuschauer spielt bzw. in das Gesehene eintaucht und auf welche Weise Emotionen transportiert werden. Ist er nur ein unsichtbarer Zeuge, der das Geschehen beobachtet und mitfühlt (Konzept der Empathie) oder setzt er sich gleich mit dem Helden und durchlebt dessen Emotionen (Konzept der Identifikation)?

¹²⁵ Vgl. Leonard, „Keeping ourselves in Suspense“, S.22ff.

¹²⁶ Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.104.

¹²⁷ Diese Selbstentfremdung ist meiner Meinung nach nicht als absolut anzusehen, eher als *temporäres außer Acht lassen*. Garry Leonard spricht hier von Zweifel: „The ego and identity, normally experienced as the base of reality, are put into doubt.“ Leonard, „Keeping ourselves in Suspense“, S.19.

¹²⁸ Wulff, „Film und Psychologie“, S.110.

¹²⁹ Vgl. Viehoff, „... few people know what it is“, S.132.

¹³⁰ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.282.

¹³¹ Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.337.

¹³² Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.337

¹³³ Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.337.

¹³⁴ Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.337.

Identifikation

„Ich bin nicht in meinem eigenen Leben, ich bin in dem Film, der sich vor mir abspielt.“¹³⁵

Obwohl sich Begriffe wie *Identifikation* oder *sich mit etwas identifizieren* in den allgemeinen Sprachgebrauch übertragen haben, wird das Konzept Identifikation zunehmend aus der wissenschaftlichen Literatur verdrängt. Meinen Beobachtungen nach wird es vermehrt ersetzt durch das neuere Konzept der Empathie. Nichtsdestotrotz und gerade weil es in den allgemeinen Wortschatz eingedrungen ist, ist eine genauere Erklärung notwendig. Die am weitesten verbreitete Erläuterung geht auf Friedberg zurück:

„Identification is a process which commands the subject to be displaced by an *other*, it is a procedure which refuses and recuperates the separation between self and other.“¹³⁶

Demnach verschmilzt das Selbst für einen kurzen Moment mit einem anderen Subjekt, übernimmt dessen *Sicht der Dinge* und trennt sich im weiteren Verlauf wieder auf.¹³⁷ Dadurch verliert es kurzzeitig sein „Ich im Dunklen“¹³⁸ und wird vom „Zugriff seines Bewusstseins“ erlöst.¹³⁹

Identifikation ist also ein temporäres Einswerden mit etwas Anderem.¹⁴⁰ Der Rezipient, der zunächst nur als passiver Zuschauer teilnehmen kann, vereint sich mit den Handlungsträgern und erlebt nun den *thrill* durch diese Identifikation,¹⁴¹ so *als ob* er aktiv beteiligt wäre.

¹³⁵ Kracauer, *Theorie des Films*, S.217.

¹³⁶ Friedberg zit.n. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.211.

¹³⁷ Nach C. S. Hall werden dabei auch Eigenschaften übernommen: Identifikation als „[...] the incorporation of the qualities of an external object, usually those of another person, into one's personality“ Hall zit.n. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.210.

¹³⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S.218.

¹³⁹ Nach Kracauer besteht darin der wirkliche Wunsch des Zuschauers (und nicht etwa Unterhaltung oder etwas Bestimmtes zu sehen). Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S.218.

¹⁴⁰ In der Literatur scheint nicht ganz geklärt zu sein, ob es sich dabei um eine Verschmelzung mit oder eine Verdrängung durch das Andere handelt. Mikos stellt aber fest, dass ohne die eigene Erfahrung eine andere Sichtweise niemals verstanden werden könnte: „The emotional content of the events in the film experience is also relived through scenic comprehension. The scenes in the film are thereby linked to the spectator's biography via their psychological activities.“ Mikos, „The Experience of Suspense“, S.46. Aus diesem Grunde verwende ich Identifikation im Sinne einer Verschmelzung.

¹⁴¹ Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, S.27.

Identifikationsmodelle entstammen meist psychoanalytischer Theorie, allen voran das Konzept der *cinematic identification* von Christian Metz.¹⁴² Er unterteilt Identifikation in eine *primary identification*, in der das Gesehene und Gehörte zum Stellvertreter des Auges und Ohres wird und in eine *secondary identification*, in der sich der Zuschauer mit den Charakteren, den Schauspielern aber auch sozialen Rollen identifiziert.¹⁴³

Metz wird aber, so wie das Konzept der Identifikation im Allgemeinen, nicht von Kritik verschont.¹⁴⁴

Streng genommen beruht Identifikation auf der Behauptung, dass die Wahrnehmungen des Rezipienten ident sind mit denen des Protagonisten. In einer überwältigenden Mehrheit der Fälle werden die Emotionen der Helden aber nicht repliziert.¹⁴⁵ Dadurch, dass im Normalfall in jeder spannenden Sequenz mehr bedrängende als beglückende Phasen für den Protagonisten enthalten sind, wäre das schwer mit dem Vergnügen an Spannung vereinbar.¹⁴⁶ Es wäre am angenehmsten, keine Spannung zu fühlen.

Darüber hinaus weicht die Grundhaltung der Zuschauer von der der Helden im Allgemeinen ab: “[...] the character’s emotions will always be self-regarding or egoistic, whereas the audience’s emotions are other-regarding and altruistic.”¹⁴⁷

Ebenso wenig kann das Model der Identifikation Spannung durch Wissensvorsprung erklären.¹⁴⁸ Richtungsweisend in diesem Kritikpunkt ist Zillmann. Er belegt dies, indem er auf die Kasperltheatersituation verweist. Kinder zeigen dabei ihr Vorwissen, indem sie den Helden warnen: ‚Achtung Kasperl, das Krokodil.‘ Wenn sie stellvertretend fühlen würden, würde ihr Verhalten dem des Helden entsprechen. Kinder reagieren so, nicht weil sie sich identifizieren, sondern, weil sie sich der Illusion hingeben, dort zu sein! Sie reagieren nicht wie Kasperl, sondern so als ob er

¹⁴² Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.14.

¹⁴³ *Secondary identification* dient dabei als Überbegriff für verschiedene Möglichkeiten der Identifikation: „As for identifications with characters, with their own different levels (out-of-frame character etc.), they are secondary, tertiary cinematic identifications, etc.; taken as a whole in opposition to the identification of the spectator with his own look, they constitute secondary cinematic identification in the singular.” Metz, *The Imaginary Signifier*, S.56; vgl. auch Metz, *The Imaginary Signifier*, S.49ff.

¹⁴⁴ Für explizite Kritik an Metz siehe: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.211ff. und Tan, *Emotion and Structure of Narrative Film*, S.155f.

¹⁴⁵ Vgl. Carrol, *The Philosophy of Horror*, S.90f.

¹⁴⁶ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.288.

¹⁴⁷ Carrol, *The Philosophy of Horror*, S.91.

ein Freund wäre, d.h. sie sind Zeugen und keine Beteiligten.¹⁴⁹ Sie wollen intervenieren, während Erwachsene bereits gelernt haben, das zu unterbinden.¹⁵⁰

Zusammenfassend würde das bedeuten, dass Rezipienten als „concerned third parties“¹⁵¹ anzusehen sind, die die Charaktere als Freunde behandeln.¹⁵² Sie modifizieren ihre Gefühlslage durch die gesehene Figur, können aber deren Emotionen niemals vollständig reproduzieren, weil nur aus der eigenen Erfahrung heraus Bezug genommen werden kann.¹⁵³

Das Konzept Identifikation wird oft nur sehr vage beschrieben¹⁵⁴ und trifft je nach Auslegung des Begriffs mehr oder weniger zu.¹⁵⁵ Ganz veraltet ist das Konzept der Identifikation dennoch nicht, denn zum einen wäre es schwierig, Geschlechterunterschiede¹⁵⁶ in der Rezeption zu erklären und zum anderen liegt die Attraktivität identifikatorischer Prozesse genau darin, sich selbst einmal als ‚good oder bad guy‘ erleben zu dürfen und nicht nur mitzufühlen.¹⁵⁷

Die Frage, die sich also stellt, ist, ob überhaupt eine klare Trennlinie zwischen Identifikation und Empathie gezogen werden kann.¹⁵⁸

¹⁴⁸ Vgl. Carrol, *The Philosophy of Horror*, S.143.

¹⁴⁹ „respondent-as-observer“ vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.212.

¹⁵⁰ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.289.

¹⁵¹ Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.289.

¹⁵² Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.213.

¹⁵³ Vgl. Wulff, „Das empathische Feld“, S.109f.

¹⁵⁴ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.87f.

¹⁵⁵ Sieht man Identifikation in einem sehr engen Sinn als idente Wahrnehmung, kann dies argumentativ widerlegt werden. Sieht man Identifikation aber nur als „temporäre Übernahme von Handlungszielen und -plänen“ wie es beispielsweise Oatley tut, wird die Sache schon schwieriger. Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.334.

¹⁵⁶ Eine Studie von Vorderer belegte Geschlechterunterschiede in der Reaktion auf einen spannenden Filmausschnitt. Frauen empfanden diesen weniger spannend als Männer. „Es lässt sich spekulieren, daß dies an der Handlungsdominanz der Männer im gezeigten Film liegt.“ Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.108. D.h., es gab weniger Möglichkeiten zur Anteilnahme für Frauen. Demnach konnten sich Frauen weniger in den Film *hineinversetzen*. Vgl. Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.108. Mitgefühl wird folglich also auch über Übereinstimmungen bestimmt: Je mehr Merkmale (z.B. Handlungsziele, Geschlecht, (Ab-) Neigungen, etc.) gleichgesetzt werden können, desto besser wird der fiktive Charakter verstanden, desto besser kann *mitgeföhlt* werden. Übereinstimmung als ein zentrales Element der Identifikation ist damit mitverantwortlich für Mitgefühl.

¹⁵⁷ Vgl. Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.108.

¹⁵⁸ In einer These von Oatley ist beides möglich, da man einen Film „von außen“ oder „von innen“ rezipieren kann. Ihm nach gibt es drei Möglichkeiten von empfundenen Emotionen, wenn „von innen“ rezipiert wird: 1. aktivierte persönliche Erinnerungen, 2. Sympathie für und Empathie mit Protagonisten und 3. identifikatorische Prozesse. Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.333f.

Empathie

„[...] the viewer would feel for, rather than with the character.“¹⁵⁹

Empathie wird als „zeugenhaftes Miterleben“¹⁶⁰ beschrieben. Der Begriff kommt ursprünglich aus der Psychologie und wird als derjenige Prozess beschrieben,

„[...] bei dem eine Person A (zum Beispiel der Therapeut) versucht, sich in die Rolle einer anderen Person B (zum Beispiel ein Klient) hineinzusetzen, um deren Gefühle nachzuempfinden, und so deren Situation besser verstehen zu können.“¹⁶¹

Interessanterweise umfasst diese Definition genau jene psychische Leistung, die in den film- und medienwissenschaftlichen Definitionen ausgeschlossen wird: Das Vorstellen, eine andere Person zu sein und so zu empfinden.¹⁶² Empathie in der Psychologie ist also eine Folge einer identifikatorischen Leistung.

Obwohl sehr viele unterschiedliche Definitionen existieren,¹⁶³ scheinen sich doch alle über die Ausgangslage als Beobachter einig zu sein: „Empathy is thus viewed as a feelings state that is brought on by the observation of a fellow being in a specific situation.“¹⁶⁴ Der Zuschauer beobachtet das Geschehen als eine Art Zeuge und wird durch affektauslösende Reize selbst in unterschiedliche Gefühlslagen gebracht.¹⁶⁵ Aufgrund der Ähnlichkeit von affektauslösenden Stimuli, die einen selbst oder jemand anderen betreffen, vermögen es Letztere ebenso, eigene Erinnerungen und damit verbundene Gefühle zu wecken.¹⁶⁶ (Die visuelle Wahrnehmung eines Schnittes in den eigenen Finger gleicht prinzipiell einem Schnitt in einen fremden Finger. Beobachtet man dieses Geschehen, löst dies eine Erinnerung an ein ähnliches Geschehen aus und an das damit verbundene Gefühl Schmerz.)

Meinen Recherchen nach zu urteilen ist die am weitesten entwickelte Definition die von Zillmann:

¹⁵⁹ Hoffner/Cantor, *Perceiving and Responding to Mass Media Characters*, S.88.

¹⁶⁰ Wulff/Jenzowsky, *„Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht“*, S. 14.

¹⁶¹ Vorderer, *„Spannung ist, wenn's spannend ist“*, S.333.

¹⁶² Vgl. Vorderer, *„Spannung ist, wenn's spannend ist“*, S.333.

¹⁶³ Für einen Überblick verschiedener Definitionen siehe: Zillmann, *„Empathy“*, S.135ff.

¹⁶⁴ Zillmann, *„Empathy“*, S.140. Ebenso Tamborini: „[...] empathy refers to reactions of one individual to the observed experience of others.“ Tamborini, *„Responding to Horror“*, S.312.

¹⁶⁵ Nach Zillmann hat diese Fähigkeit evolutionäre Gründe, indem „fight-or-flight reactions“ forciert werden und der Zusammenhalt in einer sozialen Gruppe gestärkt wird. Vgl. Zillmann, *„Empathy“*, S.152.

¹⁶⁶ Vgl. Zillmann, *„Empathy“*, S.143f.

“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 expressions 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.”¹⁶⁷

Wesentlich an seinem Konzept ist, dass der Beobachtung von Gefühlen eine große Bedeutung beigemessen wird.¹⁶⁸ Sie helfen die Tragweite an Bedeutungen einer Situation besser zu verstehen und dienen auf diese Weise als Katalysator für die eigene Reaktion.

Folglich ist situationales Verständnis¹⁶⁹ ein unumgängliches Fundament:

„By an empathetic emotion we mean an emotion which is characterized by the fact that the situational meaning structure of the situation for a character is part of the meaning for the viewer.“¹⁷⁰

Der große Vorteil Empathie an einem situationalen Verständnis festzumachen, liegt auf der Hand: Empathie ist im Gegensatz zu Identifikation nicht an einen spezifischen Charakter gebunden. Übertragene Emotionen müssen nicht mit einem einzelnen Charakter korrespondieren.¹⁷¹

Darüber hinaus erklärt dieses Konzept von Empathie, warum Reaktionen des Zuschauers am stärksten sind, wenn dieser die beobachtete Situation aus eigener Erfahrung kennt und wenn Reaktionen der Handlungsträger seinem eigenen

¹⁶⁷ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.215.

¹⁶⁸ „This definition allows one to consider empathic, first and foremost, any concordant reflexive or reflective emotional reaction to witnessing others express emotional reactions.“ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.215. Auch Tamborini weist darauf hin: “[...] facial expression of emotions is an integral part in the creation of empathy, these close-up pictures of human emotions will strengthen empathic reactions.” Tamborini, “Responding to Horror”, S.312.

¹⁶⁹ Der Rezipient muss die fiktive Situation durchleuchten, sie verstehen und beurteilen, um eine empathische Reaktion zu haben. „Die empathische Aufgabe besteht darin, das gegenüberstehende gesamte System zu durchdringen, es hervorzubringen, die Figuren in ihren gegenseitigen Bezügen zu verorten und auszuloten.“ Wulff, „Das empathische Feld“, S.120. (Siehe auch: Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.215.) Deshalb bestimmt auch die Art und Weise, wie dieses Bild zustande kommt, d.h. die Machart des Films die empathische Reaktion. Dazu mehr unter dem Kapitel: "Die filmische Vermittlung von Spannung".

¹⁷⁰ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.174.

¹⁷¹ So wird z.B. die Wut auf einen Antagonisten erklärbar, wenn dieser jemanden erschießt. Wir teilen nicht dessen Freude daran, sondern sehen die Handlung in einem situationalen Verständnis. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.171ff. Zillmann nennt dieses Phänomen “Counterempathy”. Es zeichnet sich dadurch aus, dass keine Übereinstimmung zwischen Beobachtetem und Beobachter herrscht. Vgl. Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.217. So löst die Strafe für den Antagonisten in der Regel ein positives Gefühl beim Rezipienten aus. Es herrscht kein Mitgefühl, sondern eben das Gegenteil. Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.140.

Repertoire an Reaktionen entsprechen.¹⁷² Kennt der Zuschauer die Situation nicht aus eigener Erfahrung, werden ähnliche in Erinnerung gerufen.¹⁷³ Je ähnlicher diese der fiktionalen Situation sind (das gilt auch für Gemeinsamkeiten mit den Charakteren)¹⁷⁴, desto stärker kann auch die empathische Reaktion ausfallen.

Darüber hinaus spielt die moralische Beurteilung eine wesentliche Rolle.¹⁷⁵ Wie im echten Leben ist der Zuschauer geneigter, mit sympathischen Charakteren mitzufühlen, als mit unsympathischen,¹⁷⁶ oder, mit den Worten von Tan ausgedrückt: „In a more general sense, the costs of sympathy during watching a film are extremely low.“¹⁷⁷ Gefühle der Sympathie (aber auch Antipathie) stiften Bedeutung und sind deshalb wesentliche Faktoren, die die Stärke der empathischen Reaktion beeinflussen.¹⁷⁸

Abgesehen vom situationalen Verständnis und der moralischen Beurteilung, forciert noch eine weitere Leistung des Rezipienten die empathische Reaktion: der Grad der Bewusstheit mit der sich der Rezipient in die Charaktere hineinversetzt. Die empathische Reaktion fällt stärker aus, wenn der Zuseher sich bewusst in die Handlungsträger hineinversetzt.¹⁷⁹

Unglücklicherweise rückt diese Tatsache meiner Auffassung nach Empathie wieder ein Stück weit in Richtung Identifikation: Das Hineinversetzen in einen fiktionalen Charakter und dessen Gefühlslage in Übereinstimmung zur eigenen zu bringen, sind zwar keine identen Wahrnehmungen im Sinne einer engen Definition von Identifikation, sehr wohl aber temporäre Versuche des Eintauchens in und Gleichsetzens mit einem anderen Charakter im Sinne eines identifikatorischen Prozesses.¹⁸⁰ Der Rezipient taucht ein in den beobachteten Bezugsrahmen, gibt

¹⁷² Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.144f.

¹⁷³ Geht eine Person beispielweise auf rutschigem Boden, ohne dass man jemals diese Erfahrung gemacht hat, wird eine ähnliche Erinnerung an ein Aus-dem-Gleichgewicht-Kommen hervorgerufen. Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.144.

¹⁷⁴ Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.88.

¹⁷⁵ Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.158.

¹⁷⁶ Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.88.

¹⁷⁷ Tan sieht den Prozess Empathie und die empathischen Emotionen als „Investment und Return“. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.190ff.

¹⁷⁸ Für eine ausführlichere Abhandlung dieser Thematik siehe das nächste Kapitel „Beziehung zu den Protagonisten“.

¹⁷⁹ Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.145ff.

¹⁸⁰ In einer Definition von Hoffner/Cantor wird die Ähnlichkeit zur Identifikation deutlich: „Empathy is used here to mean sharing another person’s expressed or presumed emotion by mentally putting

seinen eigenen aber nicht gänzlich auf (wie das bei Identifikation temporär der Fall ist).

So gesehen entsteht Mitgefühl, wenn situationales Verständnis (im Sinne des beobachteten Bezugsrahmens) gegeben ist und das Beobachtete in Beziehung zu eigenen Erfahrungen gebracht wird.

Exkurs: Beziehung zu den Protagonisten

Der Faktor, der wahrscheinlich den größten Beitrag dazu leistet, weshalb und wie stark der Zuschauer sich mit jemandem identifiziert oder mitfühlt, ist die Beziehung des Zuschauers zu den Charakteren.¹⁸¹

Um überhaupt die Prozesse der Identifikation und Empathie in Gang zu bringen, ist eine gewisse „Involviertheit“¹⁸² des Zuschauers notwendig. Aufgrund einer detaillierten Beschreibung der Ereignisse und Charaktere der fiktionalen Welt bleibt dem Rezipienten keine andere Wahl, als sich näher mit ihnen auseinanderzusetzen. Er stellt sie in Bezug zu seiner eigenen Erfahrungswelt und baut auf diese Weise im Laufe der Rezeption eine Beziehung zu den Charakteren auf.¹⁸³ Durch Gefühle, die zwischen den Polen *Sympathie* und *Antipathie*¹⁸⁴ oszillieren, bleibt der Zuschauer in Bezug auf bestimmte Protagonisten/Antagonisten engagiert.¹⁸⁵ Als Emotionen stiften sie jene Bedeutung, die Voraussetzung dafür ist, dass der Zuschauer überhaupt dazu geneigt ist, sich mit jemandem zu identifizieren oder mit jemandem mitzufühlen. Im Gegensatz zu Zillmann, der Sympathie als notwendige Bedingung für Spannung voraussetzt,¹⁸⁶ plädiere ich dafür diese Grundlage, so wie Vorderer, weiter zu fassen:

„Entscheidend ist m.E. nämlich nicht die Sympathie, sondern allgemeiner die *Beziehung* des Rezipienten zum Protagonisten: ob er ihn ‚kennt‘ (bzw. glaubt, ihn

oneself in that person's place, or taking his or her perspective.“ Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.88.

¹⁸¹ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.14.

¹⁸² Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.109.

¹⁸³ Dieser Sachverhalt lässt sich daran erkennen, dass Spannung kaum am Anfang eines Films oder Buchs entsteht, zu einem Zeitpunkt also, als noch keine solche Beziehung hergestellt werden konnte. Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.335f.

¹⁸⁴ Carroll geht von einer moralischen Beurteilung aus und verwendet hierfür das die Eigenschaften der Figuren präzisierende Begriffspaar *moralisch/unmoralisch* anstelle der Begriffe *sympathisch/unsympathisch*, welche Emotionen seitens der Rezipienten beschreiben.

¹⁸⁵ Vgl. Vorderer, „Spannung ist wenn's spannend ist“, S.336.

¹⁸⁶ Vgl. Zillmann, „Empathy“, S.135-167; vgl. auch Zillmann, „The Psychology of Suspense in dramatic Exposition“, S.199-231.

zu kennen) und ‚versteht‘. Ein solches ‚Kennen‘ und/oder ‚Verstehen‘ kann sich zum Beispiel schon dann ergeben, wenn der Zuschauer die Handlungsmotive des Protagonisten erfährt.“¹⁸⁷

Charaktere können vielschichtig sein, sich weiterentwickeln¹⁸⁸ und Spannung kann auch ohne sympathische Helden entstehen.¹⁸⁹ Außerdem erscheint ein unsympathischer Protagonist in Situationen, in denen er bedroht wird, viel sympathischer.¹⁹⁰ Dem folgernd können Rezipienten also auch Mitleid für Charaktere empfinden, die sie zuvor noch abgelehnt haben.

Nichtsdestotrotz ist Sympathie/Antipathie ausschlaggebend für die Stärke der Spannung. Als eine Art emotionale Parteinahme bilden sie die Grundlage für affektive Wünsche: Mit sympathischen Figuren fühlt man stärker mit und hofft verstärkt auf deren Ziele, während unsympathischen gegenüber eine solche Intensität an Anteilnahme ausbleibt.¹⁹¹

Darüber hinaus bestimmen Sympathie und Antipathie auch den Wert der Auflösung einer spannenden Sequenz:

„[...] sympathy increases the value of the intermediate outcome for the preferred final situation. [...] The expected return is higher, the more sympathetic one’s feelings are for the struggling hero, while the investment already made likewise increases with one’s sympathy for the protagonist.“¹⁹²

Damit erlangt die Beziehung des Rezipienten zu den Charakteren nicht nur vor und während, sondern auch nach einer Spannungsepisode große Bedeutung: Sie ist Voraussetzung für eine identifizierende Teilnahme und empathisches Mitfühlen, Indikator für die Stärke der transportierten Emotionen während der Spannungsepisode, und erhöht den Wert der Emotionen nach der Auflösung.

Die Kriterien die diese Beziehung bestimmen sind weder einheitlich noch überschaubar. Neben generellen Faktoren wie Ähnlichkeit der Figuren zu den jeweiligen Rezipienten (Geschlecht, Herkunft, soziale Klasse, Alter, Sichtweisen, Tugenden etc.) und Transparenz ihrer Handlungsmotive (Nachvollziehbarkeit),¹⁹³ ist

¹⁸⁷ Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.335.

¹⁸⁸ Weiterentwicklung impliziert, dass Gefühle der Sympathie (aber auch der Antipathie) nicht konstant sein müssen: “[...] sympathy as emotion [...] is phasic.” Tan, *Emotion and Structure of Narrative Film*, S.177.

¹⁸⁹ Vgl. Vorderer, “Toward a Psychological Theory of Suspense” S.247.

¹⁹⁰ Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.335.

¹⁹¹ Vgl. Eder, “Noch einmal mit Gefühl”, S.96.

¹⁹² Tan, *Emotion and Structure of Narrative Film*, S.102.

¹⁹³ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.38ff. Siehe auch das Kapitel „Gestaltung und Darstellung der Figuren“.

es vor allem der filmimmanente Bewertungsmaßstab, der nach Meinung von Ralf Junkerjürgen die Beziehung zu den Charakteren mitbestimmt.¹⁹⁴

3.1.3 Angst/Hoffnung

“Without fear, dangers do not look believable and serious, the struggle becomes unbelievable and unimportant, and the success fails to be satisfying.”¹⁹⁵

Nach Zillmann weitet sich empathisches Mitfühlen soweit aus bis Wünsche und Ängste daraus werden.¹⁹⁶ Diese auch unter dem Stichwort *spes et metus* (Furcht und Hoffnung) bekannten Emotionen sind wesentliche Mittel der Dramaturgie.¹⁹⁷ Entscheidend hierfür ist ihr zukunftsbezogener Charakter: Angst und Hoffnung sind „Haltungen, die noch Fragen aufwerfen und in der Zukunft entweder widerlegt oder bestätigt werden.“¹⁹⁸ Dem entspricht Spannung als ein insgesamt auf die Zukunft gerichtetes Phänomen.¹⁹⁹

„[Furcht] ist, wie am Beispiel der Suspense zu sehen, [...] eindeutig, auf die Entwicklung des Ereignisses in die Zukunft hin fixiert'. Der Antipode ist das Prinzip Hoffnung. Es bezieht sich auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen realen und erwünschten Konstellationen der Zukunft.“²⁰⁰

Beide Emotionen beschreiben die Besorgnis um ein Ereignis in der Zukunft.²⁰¹ Beide sind Emotionen der Erwartung,²⁰² beide beschreiben eine Art Schwebezustand zwischen Hoffen und Bangen.²⁰³ Der Rezipient schwebt „zwischen der Furcht vor der herannahenden Katastrophe und der Hoffnung auf eine rechtzeitige Lösung.“²⁰⁴

¹⁹⁴ Jeder Film baut sein eigenes Moralsystem auf: Ein Mafia-Film beispielsweise weist einen gänzlich anderen Bewertungsmaßstab auf, als ein Krimi. Dazu später mehr unter dem Kapitel „Filmimmanentes Moralsystem“

¹⁹⁵ Löker, *Film and Suspense*, S.13.

¹⁹⁶ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.218f.

¹⁹⁷ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.166. Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle auf die Parallele zum Begriffspaar *eleos* und *phobos* aus der aristotelischen Poetik hingewiesen werden: *Jammern* und *Schauern* sind ebenso dem affektiv emotionalen Bereich zuzuordnen und implizieren eine Reinigung (Katharsis) von den genannten Erregungszuständen durch die Auflösung. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kapitel 11-14.

¹⁹⁸ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.100.

¹⁹⁹ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.17.

²⁰⁰ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.41.

²⁰¹ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, 283.

²⁰² Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.40.

²⁰³ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.167

²⁰⁴ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.49.

Konzeptuell ist es schwierig, Hoffnung und Angst voneinander zu trennen, denn beide beschreiben auf unterschiedliche Weise das gleiche Phänomen:

„A sympathetic protagonist may be up against a hostile environment, [...]. The respondents' affective reactions to these events could be regarded as mediated by the fear that the protagonist will be injured or killed. However, they could equally well be considered to the result from the hope for the protagonist's welfare. It could be argued that, if respondents had no such hopes, they would not have the fear that things might go wrong – that is, the very fear that presumably produces the gripping experience of suspense.“²⁰⁵

Hoffnung auf das Erwünschte und Angst vor dem Unerwünschten sind Zustände der Unsicherheit und der Besorgnis über ein zukünftiges Ereignis.²⁰⁶

Im Falle der Angst ist die Begleiterscheinung Hoffnung, dass die angstauslösende Erwartung nicht eintrifft, d.h., dass sich die Gefahr nicht manifestiert.²⁰⁷ Darüber hinaus impliziert Angst in der Filmrezeption Hoffnung auf emotionaler Ebene: Die Hoffnung auf eine Beendigung bzw. Befreiung des Gefühls der Angst.²⁰⁸

Sowohl Angst als auch Hoffnung beruhen auf Unsicherheit im Prozess der Erkenntnis.²⁰⁹ In einem evolutionsbiologischen Sinne können sie als automatische Reaktionen auf derartige Unsicherheiten gesehen werden: Sie versetzen das Lebewesen in erhöhte Aufmerksamkeit und physische Bereitschaft, um mit Gefahren besser umgehen zu können.²¹⁰ Die ursprüngliche Wichtigkeit dieser Schutzfunktion ist dabei auch im Rezeptionsverhalten erhalten geblieben: Furcht ist mächtiger als Gefühle der Sympathie oder Antipathie.²¹¹

Ich gehe folglich von der Annahme aus, dass die wichtigsten klar benennbaren emotionalen Stadien des Rezipienten *während* einer Spannungsepisode mit dem

²⁰⁵ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.202.

²⁰⁶ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, 283.

²⁰⁷ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.40.

²⁰⁸ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.45.

²⁰⁹ Vgl. Carroll, „The paradox of Suspense“, S.78. Siehe dazu auch: Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.137.

²¹⁰ „Fear can be conceived of as a response involving cognitions, motor behaviour, and excitatory reactions that except under extreme conditions, prepare the individual to flee from danger.“ Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.176. Vgl. auch: Löker, *Film and Suspense*, S.20f.

²¹¹ Hitchcock erläutert dies anhand Situation, bei der die Protagonisten nichts ahnend über einer Bombe sitzen. Der Zuschauer habe ebenso Angst um die Protagonisten, wenn diese Gangster oder unsympathisch wären. Sie müssen nicht notwendigerweise sympathisch sein (obwohl das die Angst verstärken würde). Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.63.

Begriffspaar *Angst/Hoffnung* beschrieben werden können.²¹² Ähnlich der unkonkreteren emotionalen Grundlage des *Interesse*, binden sie den Zuschauer als zukunftsgerichtete Emotionen an den weiteren Verlauf des Werkes. Indem Angst und Hoffnung einen ungewissen, aber dennoch tendenziellen Ausblick auf das weitere Geschehen enthalten, treiben sie die Entwurfstätigkeit des Rezipienten maßgeblich voran.

Als Emotionen der Erwartung nötigen sie den Zuschauer geradezu, Vorausdeutungen über den weiteren Fortgang der Handlung zu machen und rücken ihn damit in eine aktivere, involviertere Position.

3.2 Die Entwurfstätigkeit des Rezipienten

Unter der Entwurfstätigkeit des Rezipienten verstehe ich jene geistigen Tätigkeiten, die besser²¹³ mit *denken* als mit *fühlen* beschrieben werden können. Der Fokus liegt hier nicht auf emotionalen Zuständen, wie z.B. Angst, sondern auf kognitiven Vorgängen. Innerhalb dieser Entwurfstätigkeit lassen sich zwei Richtungen feststellen: Die erste betrifft Lösungsversuche des Rezipienten, die vom Werk durch aufgeworfene Fragen aktiviert werden. Oder anders formuliert, der Rezipient sucht Antworten.

Die zweite betrifft Vorstellungen, wie der weitere Verlauf des Werks sein könnte. Oder anders formuliert, der Rezipient erwartet Ereignisse.

In beiden Fällen wird vom Rezipienten ein (Mit-) Denken und eine aktive geistige Auseinandersetzung gefordert.

Lösung eines Ungleichgewichts

Im Normalfall konfrontieren Filme den Rezipienten mit Konflikten, Problemen und Fragen. Diese *Ungleichgewichte* verlangen nach einer Lösung, denn (wie bereits im Kapitel *Interesse* erwähnt) offene Wahrnehmungen wollen immer abgeschlossen

²¹² Erst mit der Auflösung einer Spannungsepisode kommen weitere wichtige Emotionen ins Spiel. Siehe dazu das Kapitel „Emotionale Belohnung“.

²¹³ Naturgemäß ist es schwierig zwischen denken und fühlen klar zu unterscheiden. Denn jeder Gedanke impliziert in gewisser Weise auch ein Gefühl und anders herum.

werden. Die Erzählstruktur des Films dient dabei als Verteilungsstrategie von Informationen, die zu einer solchen Lösung führen.²¹⁴

Auf diese Weise kann das filmische Geschehen (nicht nur in Spannungsepisoden) als Problemlösungsprozess für den Rezipienten verstanden werden.²¹⁵ Um zum ersehnten Verständnis (oder zur Lösung) zu gelangen, sind drei wesentliche Schritte seines Informationsverarbeitungssystems notwendig: 1. Die Wahrnehmung, bei der Sinneseindrücke von außen eingehen, 2. die Gedächtnisarbeit, bei der Eindrücke verarbeitet, gespeichert und in Bezug zu Erinnerungen gestellt werden und 3. das Hypothesenbilden/-testen, bei dem mögliche Ergebnisse (Antworten) erstellt und geprüft werden.²¹⁶

Ungleichgewichte (bzw. zu lösende Probleme) äußern sich dabei auf ganz unterschiedlichen Ebenen (z.B. als konkrete Fragen, als dramaturgischer Konflikt, als Problem des Protagonisten, als ästhetische Stimuli, als zu füllende Lücken etc.), die aber alle immer im Gesamtkontext des Werks gedeutet werden müssen²¹⁷ und deshalb eine sehr hohe Aktivität des Informationsverarbeitungssystems erfordern.

„Wenn das kognitive System sich in einem unsicheren Zustand bezüglich des momentanen Zustands der Geschichte und ihres Fortgangs befindet, führt dies zu einem kognitiv induzierten Spannungsempfinden, das unabhängig von Empathie und Identifikation mit einem Protagonisten funktioniert.“²¹⁸

Dies bedeutet, dass der reine Informationsverarbeitungsprozess auch zu Spannung führt.²¹⁹ Die Suche nach Lösungen wird so zu einer Tätigkeit, die den Zuschauer an den weiteren Verlauf des Werkes bindet: Er begehrt, sucht, prüft und wartet *gespannt* auf die fehlende Information, die zur Lösung des Ungleichgewichts führt.

Spannung ist damit auf psychologischer Ebene nicht nur Gefühl, sondern auch Auslastung des Informationsverarbeitungssystems.

²¹⁴ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.144. Dazu mehr in dem Kapitel „Das Spiel mit den Informationen“.

²¹⁵ Vgl. Wuss, „Das Leben ist schön ...“, S.131.

²¹⁶ „*Perception* brings a person's experience and existing cognitive categories to bear upon incoming sensory data. *Memory* involves the process of encoding data, storing it, and subsequently retrieving it. And *Hypothesis testing* relates to proposing and evaluating possible solutions to a problem.“ Palmer/MacNeil, „Children's Comprehension Processes“, S.31.

²¹⁷ Vgl. Chupchik, „Suspense and Disorientation“, S.194.

²¹⁸ Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.29.

²¹⁹ Eine Studie von Ohler und Nieding (2001) belegte, dass sich bei Versuchsprobanden das subjektive Spannungsempfinden mit einer größeren Auslastung deren Informationsverarbeitungssysteme steigerte. Je mehr *Hirnarbeit* geleistet werden musste, desto mehr Spannung wurde empfunden. Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.27.

Im Gegensatz zu Problemlöseprozessen im echten Leben ist der filmische allerdings frei von jeglichem Versagen: „[...] viewer can attempt to solve, [...] but [problems, Anm.] are ultimately always solved by the film narrative itself, with no detriment to viewer's ego.“²²⁰ Die filmische Erzählung selbst bietet letztendlich eine Lösung an und ein echtes Scheitern wird deswegen unmöglich.

Der Rezipient kann also immer von einer Belohnung in Form einer Lösung ausgehen:

„The subject solves the puzzle, which results in aesthetic pleasure. The incongruity may be accompanied by tension or arousal, or any other motivational state that is not directly pleasurable, while the solution always has some positive emotion attached to it, such as ‚aha experience‘ [...]“²²¹

Denken wird auf diese Art und Weise durch *Fühlen* belohnt.

Zusammengefasst bedeutet dies, dass sich der Rezipient, angetrieben durch sein Bedürfnis offene Wahrnehmungen abzuschließen, auf die Fragen und Probleme des Werks in Form einer erhöhten Aktivität des Informationsverarbeitungssystems einlässt und schlussendlich für diese *Investition* durch eine Lösung belohnt wird.²²²

Erwartung unerwünschter Ereignisse

„Suspense is a subcategory of anticipation.“²²³

Unerwünschte Ereignisse lassen sich auch als Gefahren bestimmen.²²⁴ Was als Gefahr gedeutet wird, hängt davon ab, was das Werk als Gefahr suggeriert. Dies setzt voraus, dass der Rezipient im Vorfeld genauer informiert wird, ob ein Ereignis als unerwünscht einzustufen ist.

Im Gegensatz zur generellen Suche nach Antworten ist die Erwartung unerwünschter Ereignisse eine wesentlich konkretere (Entwurfs-) Tätigkeit des Rezipienten: Der Zuschauer zieht Schlussfolgerungen für den weiteren Fortgang der Geschichte aus

²²⁰ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.93.

²²¹ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.91.

²²² Mehr zur emotionalen Belohnungsform *Lösung* unter dem Kapitel „Lust an der befreienden Auflösung“.

²²³ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.137.

²²⁴ Da der Begriff *Gefahr* im herkömmlichen Sprachgebrauch oftmals mit physischer Gefahr verbunden wird, bevorzuge ich an dieser Stelle den Ausdruck *unerwünschte Ereignisse*. Die Erzeugung von Spannung ist damit nicht an physische Gefahren gebunden, sondern bleibt potenziell für jeden Inhalt offen.

der bis dato gesehenen Handlung.²²⁵ Er macht Vorausdeutungen,²²⁶ die Ungeduld, einen „Druck der Erwartung“²²⁷ erzeugen und deshalb gerade in Spannungssequenzen von besonderer Wichtigkeit sind.

Diese unter dem Begriff *Antizipation* bekannte Fähigkeit des Zuschauers „Ereignisse, die in der Zukunft liegen, vorherzusehen“²²⁸, steht in einem klaren Zusammenhang mit seiner emotionalen Abfolge:

„In Erwartung eines schrecklichen Geschehens verspüren wir Angst; [...] Ahnt das Publikum, dass etwas Gutes bevorsteht, so harrt es hoffnungsvoll der Dinge; [...]“²²⁹

Grundvoraussetzung, um zukünftige Entwicklungen zu erahnen, ist dabei das Regelwerk bzw. die Konsistenz des Films. Denn Vorausdeutungen können nur dann gemacht werden, wenn die Handlung bestimmten Vorgaben bzw. Regeln folgt und nicht willkürlich verläuft.²³⁰ Erwartungen beziehen sich immer auf kausale Zusammenhänge, die erst präsentiert werden müssen.²³¹ Sie können deshalb nur anhand bestimmter Schemata, wie etwa des Genres oder der jeweiligen narrativen Struktur des Films entwickelt werden.²³²

Darüber hinaus schaffen Antizipationen einen Raum für den Zuschauer, in dem er eigene Erfahrungen und Gefühle aus seiner Vergangenheit aktivieren und in seine Hypothesen integrieren kann.²³³ Aus diesem Grund können Vorausdeutungen niemals eindeutig, homogen und sicher sein. Ihnen haftet immer ein Moment der Möglichkeit und der Wahrscheinlichkeit an:

„Audience expectations are not a matter of the audience knowing what will happen next – in the sense of my expecting to go to work tomorrow - but expectations about the likely range of what can happen next.“²³⁴

²²⁵ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.166.

²²⁶ Eine Studie von Tan und Diteweg (1996) belegt, dass Vorausdeutungen gemacht werden. In Spannungssequenzen fallen diese emotionaler und strukturell wichtiger aus, als in neutralen Passagen oder in Passagen unmittelbarer Bedrohung. Das alles erfolgt spontan und unmittelbar ‚online‘. Vgl. Tan/Diteweg „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.172.

²²⁷ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.22.

²²⁸ Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.166.

²²⁹ Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.167.

²³⁰ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.167.

²³¹ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.154.

²³² Siehe dazu mehr im Kapitel „Wahrnehmungsschemata“.

²³³ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.46.

²³⁴ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.133. An dieser Stelle setzt auch das Hauptargument gegen Erwartungstheorien an: Es gäbe immer viel zu viele Möglichkeiten für den weiteren Verlauf einer Geschichte. Eine solche Menge an Möglichkeiten würde deshalb eine zu große Hirnleistung des

So gesehen ist es möglich, Antizipationen ebenfalls als Versuche zu deuten, Leerstellen und Unsicherheiten aufzufüllen.

Menschen suchen immer nach Kontrolle und Einfluss auf den Lauf der Dinge.²³⁵ Unwissenheit und Einfallslosigkeit über den Fortgang der Handlung hemmt die Möglichkeit, vorherzusagen und damit die Kontrolle. Vorausdeutungen können diese Leerstellen reduzieren, indem sie als Vorbereitung agieren:

„Sie fungieren als Aufmerksamkeitsinstruktionen für den Rezipienten, in dem sie seine Konzentration auf eine mögliche oder bestimmte Gefahr fokussieren.“²³⁶

In Erwartung eines Ereignisses zu sein, macht die Beherrschung des zukünftigen Geschehens einfacher und die Kontrolle wird damit zumindest ein Stück weit zurückerobert.²³⁷

Darüber hinaus erklärt dies, warum die bloße Andeutung von Gefahren die Rezeption intensiviert.²³⁸ Neben der größeren Aktivität seines Informationsverarbeitungssystems und Involviertheit durch das Erweitern der Andeutungen der Gefahr, hat der Rezipient weniger Möglichkeiten der Vorbereitung und Kontrolle:²³⁹ Er erwartet eine Gefahr, kann aber nicht näher präzisieren, wie sie sich äußern wird.²⁴⁰ Es bleibt ihm also die Möglichkeit der konkreten Vorbereitung verwehrt.

„It is instruction, rather than representation, that is the basic textual semantic function.“²⁴¹ Folglich ist das Wie (also wie man durch die Handlung geführt wird) für

Rezipienten erfordern. Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.154f. Eine Studie widerlegt dieses Argument aber, denn die Möglichkeiten sind begrenzt. Vgl. ebd. S.173.

²³⁵ Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.53.

²³⁶ Junkerjürgen, *Spannung*, S.59.

²³⁷ Um Missverständnisse zu vermeiden, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass diese Annahme nicht eine Verringerung der Beunruhigung impliziert. Lediglich das Moment der Überraschung wird durch die Erwartung reduziert. DeWied hat darauf hingewiesen, dass Beunruhigung („autonomic disturbance“) hauptsächlich während Phasen der Antizipation generiert wird. Vgl. DeWied, „The role of temporal expectancies in the production of film suspense“, S.110.

²³⁸ „[...] the subjectively experienced stimuli are all the more intense the more the imagination works on comprehending the text.“ Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers' Expectations“, S.15. Bei gefährlichen Sportveranstaltungen verhält es sich analog: Ebenso ist die Erwartung, also das noch nicht Gesehene ausschlaggebend für ihre Anziehungskraft und nicht die tatsächlich gezeigte Gewalt. „[...] suspense and drama are more potent in attracting individuals to viewing violent programming than violence per se.“ Crabb/Goldstein, „The Social Psychology of Watching Sports: From Ilium to Living Room“, S.364.

²³⁹ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers' Expectations“, S.15.

²⁴⁰ „The best monsters only appear in the imagination of the viewer.“ Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers' Expectations“, S.11.

²⁴¹ Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers' Expectations“, S.2.

den Effekt der Erwartung wichtiger als das tatsächlich Gezeigte: „Dangers are brought into play as possibilities but not as actual developments.”²⁴² Die Unsicherheit in der Antizipation, dem noch im Raum stehendem („not yet in the scene“²⁴³) ist somit ausschlaggebend für das *In-den-Bann-Ziehen*.

Antizipationen stehen hauptsächlich mit dem im Moment Gesehenen in Beziehung. Sie thematisieren vor allem unmittelbar Bevorstehendes:

„Inferences linked to causal relationships that are relevant in the light of the present situation take precedence over those that are not necessary in order to understand the action now taking place.”²⁴⁴

Mit jeder neuen Episode der Geschichte werden alte Vorausdeutungen in den Hintergrund gedrängt und aktuelle generiert.²⁴⁵ Trotzdem werden routinemäßig Folgerungen auch auf größerer Ebene getätigt. Die aktuelle Szene wird dabei in Bezug zur globalen Ebene des Filmes gestellt.²⁴⁶ Oder anders formuliert: „If you see a gun in the first half of a book, you can be sure, it’ll go off in the second half.“²⁴⁷

Auf diese Weise steigern Antizipationen auch das generelle Interesse am weiteren Verlauf des Films.²⁴⁸ Der Rezipient erwartet nicht nur unerwünschte Ereignisse, sondern auch eine lokale und globale Auflösung dieser Ereignisse.²⁴⁹ (Der Vollständigkeit halber sollte allerdings an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass dies eine sehr breite Definition von Antizipation darstellt. Geht es nach Carroll, so beinhaltet jegliche Erfahrung auch Antizipationen.)²⁵⁰

So viele verschiedene Facetten die Erwartung unerwünschter Ereignisse auch mit sich bringt, in ihnen allen, so möchte ich behaupten, lässt sich eine wesentliche Gemeinsamkeit finden, die Borringo folgendermaßen beschreibt:

²⁴² Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers’ Expectations”, S.7.

²⁴³ Wulff, „Suspense and the Influence Cataphora on Viewers’ Expectations”, S.8.

²⁴⁴ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.135.

²⁴⁵ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.174.

²⁴⁶ Studien belegen, dass nicht nur Folgerungen der aktuellen Szene in Hinsicht auf die globale Ebene getätigt, sondern auch Repräsentation des emotionalen Zustandes des Protagonisten konstruiert werden. Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.150.

²⁴⁷ Zitat eines Protagonisten aus *Arizona Dream* von Kusturica. Vgl. *Arizona Dream*, 1:11.

²⁴⁸ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.100f.

²⁴⁹ Zillmann beispielsweise weist darauf hin, dass sich Spannung überhaupt nur anhand der Vorausdeutungen von negativen oder positiven Auflösungen manifestieren kann. Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.201.

²⁵⁰ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.65.

„Im Verlauf der Situation besteht die Hauptaktivität des Rezipienten im Grunde genommen darin, gegen den Text und seinen Suspenseverlauf ‚handeln‘ zu wollen.“²⁵¹

Denn im Falle der Spannung hat es der Rezipienten immer auch damit zu tun, dass der für wahrscheinlich gehaltene Ausgang der Geschichte nicht seinen Wünschen entspricht.²⁵² Was bleibt ist eine Ohnmacht der Situation gegenüber: Der Rezipient will, aber kann daran nichts ändern.

3.3 Angst-Lust Paradox

“The suspense is killing me – and I like it.”²⁵³

Wenn von der Annahme ausgegangen wird, dass das Spannungsgefühl eine Variante der Angst ist und dass dieses Gefühl als Motivationsgrund und als positives Bewertungskriterium für die Rezeption gilt, stellt sich unweigerlich die Frage, wie hier die eigentlich einander entgegenstehenden Affekte der Angst und der Lust verschmelzen können.²⁵⁴ Warum setzen sich Zuschauer spannenden Rezeptionen aus? Wie können sie etwas genießen, was sie in Realität stresst?

Noch deutlicher werden diese Fragen im Horror-Genre:

„The paradox of horror is an instance of a larger problem, viz., that of explaining the way in which the artistic presentation of normally aversive events and objects can give rise to pleasure or can compel our interests.“²⁵⁵

Dieses in der Literatur auch unter „Angstlust“²⁵⁶ bekannte Phänomen beschreibt einen Spezialfall eines *innerpsychischen Konfliktes*:²⁵⁷ „[...] the experience of the

²⁵¹ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.55.

²⁵² Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.331.

²⁵³ Hammond, *The Thriller Movies*, S.8.

²⁵⁴ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.14.

²⁵⁵ Carrol, *The Philosophy of Horror*, S.161.

²⁵⁶ Der Psychoanalytiker Michael Balint hat den englischen Begriff *thrill* mit *Angstlust* übersetzt und als eine Mischung aus „Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung“ definiert. Balint, *Angstlust und Regression*. S.21.

²⁵⁷ Mit dem Ausdruck *innerpsychischer Konflikt* soll hier lediglich die (scheinbare) Unvereinbarkeit von Angst und Lust verdeutlicht werden. Er ist nicht in einer psychoanalytischen Auslegung zu verstehen. Siehe dazu auch: Löker, Altan. *Film and Suspense*; vgl. auch Derry, *The Suspense Thriller*, S.47ff.

suspense thriller represents a working out of psychologically contradictory forces.“²⁵⁸

Wir fürchten und genießen es.

Um dieses scheinbare Paradox lösen zu können, ist es vorerst notwendig, näher auf die Angst, und insbesondere auf den *Nervenkitzel* einzugehen.

3.3.1 Von der Angst zur Lust

Die Lust an der Angst, der Nervenkitzel, hat immer etwas mit einem Zusammenspiel von Erreichen und Verbleiben in einer bestimmten Sicherheitszone zu tun: „[...] alle Nervenkitzel [haben, Anm.] das Aufgeben und Wiedererlangen der Sicherheit zum Thema [...]“.²⁵⁹ Der Zustand der Sicherheit erscheint dabei immer unkompliziert, der des Reizgenusses kompliziert. In Analogie zu vielen Sportarten oder Kinderspielen, in denen man zum Gejagten, Gesuchten oder zum Blinden („Blinde Kuh“) wird, verlässt man zunächst eine Art geschütztes Zuhause, in dem man nicht angegriffen werden kann, um dann, nach erfolgreicher Auseinandersetzung mit der Gefahr, wieder erleichtert in die Sicherheitszone einzutreten.²⁶⁰

Im Allgemeinen lassen sich in allen Nervenkitzeln drei Grundelemente der Angstlust wiederfinden:

„a.) ein gewisser Betrag an bewußter Angst, oder doch das Bewußtsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b.) der Umstand, daß man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c.) die Tatsache, daß man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden und beherrscht werden können und die Gefahr werde vorübergehen, darauf vertraut, daß man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurück kehren dürfen.“²⁶¹

Auf diese Weise funktioniert das Wiedererlangen der sicheren, unkomplizierten Geborgenheit als Bestätigung der eigenen Fähigkeiten:

²⁵⁸ Derry, *The Suspense Thriller*, S.35.

²⁵⁹ Balint, *Angstlust und Regression*, S.23.

²⁶⁰ Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, S.21ff.

²⁶¹ Balint, *Angstlust und Regression*, S.20. In weiterer Folge unterscheidet Balint zwei mögliche Reaktionen auf *thrills* bzw. Nervenkitzel: Die *oknophile* Reaktion auf Angst, frei nach dem Motto „Augen zu und durch“, in der das Gefühl der Sicherheit durch Nähe übertragen wird und die *philobatische* Reaktion, frei nach dem Motto „der Gefahr die Stirn bieten“, in der das Gefühl der Sicherheit durch eine sichere Distanz übertragen wird. Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, S.30ff.

„[...] in order to confirm, that we [...] can survive the terrifying glimpses of chaos that can be seen when the natural order (on which the structure of our identity depends) somehow gets exposed as not innate or natural.“²⁶²

Anders als die Angst im realen Leben hat die Unterhaltungsangst, wie etwa bei Spielen oder der Rezeption von Filmen eine andere Qualität. Es besteht keine reale Lebensgefahr, der Rezipient simuliert und reflektiert lediglich seine Realängste: Nicht Dracula macht Angst, sondern der Gedanke, dass es so etwas geben könnte, macht uns Angst. Nicht seine formale Realität,²⁶³ sondern seine objektive Realität macht Angst. Es ist nicht notwendig zu glauben, dass eine Vorstellung tatsächlich existiert, um Angst zu verspüren.²⁶⁴

Es reicht aus, wenn die auslösenden Stimuli Ähnlichkeiten zueinander aufweisen:

„In conditioning terms, if a stimulus evokes either an unconditioned or conditioned emotional response, other stimuli that are similar to the eliciting stimulus will evoke similar, but less intense emotional responses.“²⁶⁵

Deshalb ist auch die Stärke der Angst von dieser Ähnlichkeit abhängig: Je ähnlicher beängstigende Stimuli der echten Welt und dem selbst Erlebten sind, desto stärker fällt die Reaktion aus.²⁶⁶

Stress

Dieser Verlauf entspricht dem Auslösemechanismus eines weiteren Spannungsgefühls: dem Stress.²⁶⁷ Da der emotionale Hergang während einer spannenden Episode nicht nur anhand von *Angst* festgemacht werden kann, ist es

²⁶² Leonard, „Keeping Ourselves in Suspense“, S.33.

²⁶³ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.29. In Anlehnung an Descartes verwendet Carroll hierfür die Begriffe der formalen Realität („a thing that has a formal reality exists; that is, its idea is instantiated by something that exists“) und der objektiven Realität („the idea of the thing *sans* a commitment to its existence“).

²⁶⁴ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.81.

²⁶⁵ Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.177.

²⁶⁶ Faktoren, die die Stärke der Angst Reaktion bestimmen sind: 1. „Similarity of depicted stimuli to real life fear evokers“ 2. „viewers motivations for media exposure“ („adults can modify their emotional responses to stressful films by adopting different cognitive sets.“ 3. „Factors affecting emotionality generally“ (frühere emotionale Erregung nimmt Einfluss auf weitere und intensiviert diese -"excitation transfer theory“ von Zillmann) 4. „personality characteristics“ 5. „chronological age“ Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.181ff.

²⁶⁷ Der Begriff *Stress* kann auch als *Druck* oder *Anspannung* bezeichnet werden, mit der eine körperliche und geistige Belastung einhergeht. Mattenklott und Zillmann sprechen auch von (empathischer) Bedrängnis („empathetic distress“). Mattenklott, „On the Methodology of Empirical Research on Suspense“, S.283. Ich ziehe dennoch den recht allgemeinen Begriff *Stress* vor, da dieser dem Leser vermutlich leichter zugänglich ist, als beispielweise *empathische Bedrängnis*.

an dieser Stelle notwendig, kurz auf ihren kleinen Verwandten, den Stress einzugehen.

Der durch eine Filmrezeption bedingte Stress ist dem direkten, echten Stress sehr ähnlich.²⁶⁸ Stress lässt einen fokussierter wahrnehmen²⁶⁹ und versetzt das Individuum in erhöhte Alarmbereitschaft:

„Tension as the state of holding energy is a state to perform mental action which can lead to bodily action. The level of tension is evidently proportional to the level of difficulty of the action which necessitated the generation of tension.“²⁷⁰

So wie Angst, ist Stress negativ konnotiert. Um diese Konnotation zu tilgen bzw. umzukehren bedarf es einer Rahmenbedingung, die meiner Meinung nach zentral für die Lösung des Angst-Lust Paradox ist: „[...] viewers can tolerate distress only as long as they feel in control of their emotions.“²⁷¹ Sobald der Zuschauer die Kontrolle verliert, ist es ihm nicht mehr möglich, sich des negativen Beigeschmackes von Stress und Angst zu verwehren. Und Kontrolle bedeutet hier: ein sicherer Rahmen. Erst das Bewusstsein der Konsequenzenlosigkeit der Angst macht den Weg frei für Vergnügen. Die Angst bei einer Achterbahnfahrt beispielsweise ist deswegen aufregend und erheiternd, weil ein sicherer Rahmen gegeben ist. Wäre man im Ungewissen über den Ausgang, wie z.B. in einem schleudernden Auto, könnte auch der *thrill* nicht genossen werden. Im ersten Fall ist das Geschehen unter Kontrolle, im zweiten nicht, denn es unterliegt der eigenen Verantwortung und erfordert persönliche Intervention.

„A terrifying situation is entertaining precisely because you can do no more than watch; if you were in a position to intervene, in order to protect yourself and others, then you would feel responsible and would no longer be able to enjoy the fictional events on the screen.“²⁷²

Genau weil der Zuschauer nichts tun kann, entsteht eine Distanz zu dem Geschehen, die ihm vor Augen führt: Ich bin Zuschauer. Er ist nur als unsichtbarer Zeuge anwesend und weiß, dass dies keinerlei Konsequenzen auf die fiktionale Welt hat.²⁷³

²⁶⁸ Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.110. Siehe dazu auch: Junkerjürgen, *Spannung*, S.49ff.

²⁶⁹ Vgl. Löker, *Film and Suspense*, S.27.

²⁷⁰ Löker, *Film and Suspense*, S.109.

²⁷¹ DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.279.

²⁷² Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.76.

²⁷³ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.240.

Damit kann der Rezipient sich in doppelter Sicherheit wiegen: einerseits die reale Situation des Zu-Schauens, andererseits das damit verbundene Gefühl, Herr der Lage zu sein, obwohl dies die Textstruktur andauernd infrage stellt.²⁷⁴

Das Gefühl der Sicherheit bzw. das Gefühl von Kontrolle ist auf diese Weise stets präsenter als in gefährlichen Situationen des echten Lebens. Der Rezipient ist weder unmittelbar betroffen, noch wird von ihm akuter Handlungsbedarf gefordert. Dadurch entsteht Raum für Faszination und die Angst, der Stress wird tragbar, in manchen Fällen sogar vergnüglich.²⁷⁵

All dies erklärt nun, warum sich Rezipienten Emotionen wie Angst und Stress trotz ihres negativen Beigeschmackes freiwillig aussetzen. Dennoch reicht dieser Ansatz nicht aus, um zu klären, woher das eigentliche Vergnügen an Spannung kommt, denn negative Emotionen sind in Spannungsepisoden in Bezug auf ihre Dauer dominant.²⁷⁶

3.3.2 Emotionale Belohnung

„[...] we take those moments as significant.“²⁷⁷

Anhand von Situationen aus dem echten Leben, wenn beispielsweise das Telefon läutet, wenn Prüfungen absolviert werden oder wenn eine geliebte Person ins Krankenhaus muss, kann verdeutlicht werden, dass Spannung immer auch etwas mit einer Situation des Wandels zu tun hat: „Suspense is a time that seems to mark the impending end of one state of affairs and the beginning of a new one.“²⁷⁸ Erst durch die Emotionen, die die Spannung begleiten, nehmen wir diese Wechsel auch ernst: Sie erhalten Bedeutung. Und je größer die Anspannung war, je schwieriger der Test oder je schlimmer die Verletzung der geliebten Person, desto bedeutsamer ist die Situation und desto größer fällt die anschließende Erleichterung aus. Genauso

²⁷⁴ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.39ff.

²⁷⁵ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.189.

²⁷⁶ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.222.

²⁷⁷ Rabkin, *Narrative Suspense*, S.59.

²⁷⁸ Rabkin, *Narrative Suspense*, S.59.

verhält es sich auch mit der Rezeption und dem Rezeptionsgenuss. Distress und Euphorie sind proportional.²⁷⁹

Da in der Regel spannende Inhalte konsumiert werden, weil sie Vergnügen bereiten, steht folglich der Lustgewinn im Zentrum der Rezeption.²⁸⁰ Er wächst mit der Bedeutung der Herausforderung und kann als Belohnung für die zuvor getätigte Investition angesehen werden.²⁸¹ Das Belohnungssystem Filmrezeption funktioniert daher nach dem grundlegendem Prinzip „reward and punishment“.²⁸²

Bestrafung erfolgt über das Ausbleiben von Emotionen, also Langeweile und ist deshalb im Falle der Spannung von vornherein ausgeschlossen. Belohnung hingegen erfolgt ausschließlich über einen emotionalen Lustgewinn, der sich in zwei Sparten gruppieren lässt.²⁸³

Lust an der befreienden Auflösung

Den meiner Meinung nach größten Anteil am spannungsbedingten Lustgewinn hat die Auflösung einer Spannungsepisode. Sie stellt quasi ein Versprechen auf eine Verbesserung in zweierlei Hinsicht dar:²⁸⁴ einerseits eine Erleichterung („relief“)²⁸⁵ oder Entspannung der belastenden Emotionen davor, d.h. die Beendigung des empathischen Bedrängnisses²⁸⁶ und andererseits die Freude am Inhalt der Auflösung. Wie bereits erwähnt, besteht ein direktes Verhältnis zwischen der Stärke der gefühlten Emotion vor und dem Genuss nach der Auflösung.²⁸⁷

²⁷⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.32. Siehe dazu auch: Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.220f.

²⁸⁰ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.326.

²⁸¹ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.98.

²⁸² Löker, *Film and Suspense*, S.4.

²⁸³ Das Moment des Voyeurismus klammere ich hier bewusst aus: Mir persönlich erscheint der Lustgewinn, der dadurch entsteht etwas zu beobachten, ohne selbst gesehen zu werden als überbewertet. Freilich ergibt sich aus der Situation des nicht ins Geschehen eingreifen Könnens eine gewisse Freiheit für den Zuseher, die man als angenehm einfach bezeichnen könnte und die ich bereits als Grundvoraussetzung für den Genuss von Angst im Kapitel „Angst-Lust Paradox“ thematisiert habe. Schaulust und die Befriedigung des Blickes sind aber so grundlegende Themenbereiche in Film und Theater, dass sie an dieser Stelle zu weit führen würden.

²⁸⁴ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.151.

²⁸⁵ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.116.

²⁸⁶ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.290.

²⁸⁷ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.279. Eine Studie von Bryant hat dies ebenfalls belegt. Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.271.

Zillmann nennt dieses Modell der Übertragung von Erregungszuständen „excitation transfer paradigm.“²⁸⁸

„The more intense the negative affective reaction during suspense, the more residual arousal will there be to intensify the experience of relief and enjoyment at the resolution of suspense.“²⁸⁹

Der Rezipient erfährt ein Gefühl der Erleichterung, wenn Angst und Stress nachlassen und diese Erleichterung ist umso größer und vergnüglicher, je höher der Erregungszustand des Rezipienten in der Bedrängungsphase war.

Dieses Verhältnis geht sogar soweit, dass das bloße Wegnehmen von Gefahren Vergnügen bereiten kann:

“[...] the mere removal of the threat that produced empathic distress in the first place may be considered a minimal stimulus condition for the cognitive switch from dysphoria to euphoria.“²⁹⁰

Berlyne (1960) erklärt dieses Phänomen auf ähnliche Weise durch sein “arousal jag“ Model. Im Gegensatz zu Zillmann, der emotionale Erleichterung immer auch im Zusammenhang mit der kognitiven Beurteilung einer Situation sieht,²⁹¹ versteht Berlyne jeglichen abrupten Rückgang von Erregung als belohnend und erleichternd. Er behauptet,

„[...] that distress is arousing, that this arousal is noxious, that relief manifests itself in a sharp drop of noxious arousal, and that this arousal drop, analogous to drive reduction, is pleasantly experienced and rewarding.“²⁹²

Ein wenig Kritik ist dennoch für beide Modelle angebracht. Denn Berlyne übersieht, dass Erregung nachweislich nicht abrupt nachlässt und, dass Gefühle wie Angst bzw. Stress auch in einer reduzierenden Intensität immer noch als unangenehm empfunden werden.²⁹³ Darüberhinaus machen sowohl Berlyne als auch Zillmann das Vergnügen an Spannung ausschließlich anhand der Auflösung aus.²⁹⁴ Dies erscheint

²⁸⁸ Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery”, S.291.

²⁸⁹ Diese Tatsache hat folgende Konsequenzen für den Inhalt von Medien: Alles was erregt, profitiert davon. Sex und Gewalt schaffen das und sind deshalb so wichtige Themen im Film und TV. Zusätzlich steigt die Erregung mit dem Grad der Realität des Gezeigten. Das führt zu noch mehr von beidem. Vgl. Zillmann, Television Viewing and Physiological Arousal”, S.119f.

²⁹⁰ Tamborini, “Responding to Horror”, S.317.

²⁹¹ “More specifically, the hedonic valence of experiential states is seen to be determined by the respondents’ appraisal of the environmental stimulus conditions to which they find themselves reacting.” Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery”, S.291.

²⁹² Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery”, S.290.

²⁹³ Vgl. Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery”, S.290f.

²⁹⁴ „Seemingly paradoxically it is on the termination of suspense experience, not during its acute manifestation, that enjoyment is determined[...]“ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.209.

aber höchst unplausibel, da immer eine kurze Dauer des Vergnügens an und nach der Auflösung für die verhältnismäßig lange Zeitspanne des Bedrängnisses vor der Auflösung kompensieren müsste.²⁹⁵

Das Vergnügen an Spannung muss demnach also durch mehr bestimmt sein, als durch den bloßen Wandel von Erregungszuständen.²⁹⁶ Um die Nachvollziehbarkeit dieser Behauptung auszubauen, ist es notwendig an dieser Stelle auf den eigentlichen Erzeuger aller filmischen Erregungen einzugehen, dem Inhalt.

Das Happy End ist wahrscheinlich das deutlichste Beispiel für den Stellenwert des Inhalts. Hier wird der Wunsch des Rezipienten nach der natürlichen Ordnung erfüllt.²⁹⁷ Die Euphorie entsteht durch die Befriedigung seiner Anliegen, wenn Helden das erreichen, was sie *verdienen* und die Antagonisten bestraft werden.²⁹⁸

Diese Vorstellungen leiten sich ab aus dem Ideal der gerechten Welt: Schlechten Menschen soll Schlechtes widerfahren, guten Menschen soll Gutes widerfahren.²⁹⁹

„Pleasure derives from having our interest in the outcome of such questions satisfied.“³⁰⁰

Diese „desired outcomes“³⁰¹ entspringen allerdings nicht nur den Idealen des Rezipienten außerhalb der fiktiven Welt. Sie werden ebenfalls im Verlauf der Rezeption hervorgerufen, da jeder Film eigene Vorstellungen von Gerechtigkeit erzeugt.³⁰²

²⁹⁵ Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.336. Diese Aussage ist bewusst etwas überspitzt formuliert, denn natürlich ist die finale Auflösung nicht die Einzige. Jede Spannungsepisode hat eine Auflösung, der Film setzt sich bekanntlich aus vielen verschiedenen zusammen, die jeweils Vergnügen bereiten. Vgl. Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.176.

²⁹⁶ Eine interessante Parallele lässt sich an dieser Stelle jedoch zu der Frage nach der generellen Aufgabe von Kunst ziehen. Kreidler und Kreidler haben in ihrer Psychologie der Kunst hervorgehoben: „[...] dass eine Hauptmotivation der Kunst Spannungen sind, die in dem Betrachter bereits vor der Beschäftigung mit dem Kunstwerk bestehen. Das Kunstwerk vermittelt Erleichterung und Entspannung dieser bereits existierenden Spannung durch Schaffung neuer spezifischer Spannungen.“ Kreidler/Kreidler zit.n. Wuss, „Das Leben ist schön“, S.139. Insofern dient der Wandel von Erregungszuständen einem höheren Ziel als dem reinen Vergnügen, nämlich dem der persönlichen Entwicklung der Rezipienten.

²⁹⁷ Dem geht voraus, dass es den Wunsch nach einer solchen Ordnung gibt. Im Grunde kann dies auch als Wiedererlangen der Kontrolle bezeichnet werden. Vgl. Leonard, „Keeping ourselves in Suspense“, S.28f.

²⁹⁸ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.218ff.

²⁹⁹ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.114.

³⁰⁰ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.179.

³⁰¹ Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.282.

³⁰² Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.208. Dazu später mehr im Kapitel: „Filmimmanentes Moralsystem“.

Infolgedessen ist auch die Euphorie durch den Inhalt der Auflösung abhängig von mehreren Faktoren (vorausgesetzt ist ein Happy End mit Belohnung für den Protagonisten und Bestrafung für den Antagonisten): Sie wächst laut Zillmann mit der Sympathie mit dem Protagonisten, mit der Antipathie mit dem Antagonisten, mit der Macht des Antagonisten, mit dem Aufwand den der Protagonist zur Auflösung beiträgt und mit der Anzahl an gewinnenden Protagonisten. Im Gegensatz dazu sinkt sie, wenn sich diese Begebenheiten umkehren.³⁰³

Das Vergnügen, das mit der Auflösung einhergeht, ist folglich nicht nur ein Gefühl der Erleichterung, sondern auch eine Befriedigung von Wünschen, die der Film geweckt hat.

Die Auflösung, als die Einlösung des Versprechens der Erfüllung dieser Wunschvorstellung schafft etwas, was das alltägliche Leben oft nicht bieten kann: das Lösen tagtäglicher Probleme, gemäß den eigenen Bedürfnissen. Auf diese Weise können Rezipienten eine *Entspannung* der Spannung aus ihrem echten Leben finden, indem sie ihre Anliegen auf die fiktive Welt transferieren.³⁰⁴ Dort wird sie nicht nur gelöst, sondern den eigenen Wunschvorstellungen entsprechend befriedigt.

Fasst man den Begriff der Auflösung etwas weiter und betrachtet ihn als *Antwort* auf vom Werk aufgeworfene offene Fragen, die sowohl inhaltlicher, als auch formaler Natur sein können, so erfüllt die Auflösung ein anderes Begehren des Menschen, das man mit dem aus der Psychoanalyse stammenden Konzept der *Suture* beschreiben könnte:

„Für den Zuschauer verlangt die erste Einstellung nach der Zweiten, so die Überlegung, weil das Subjekt nach der Erfahrung der Fülle strebt und deshalb die Teilansicht des Raumes durch ihre Gegenansicht ergänzen muss. Im ersten Moment des Erblickens einer neuen Einstellung erfährt der Zuschauer ein Gefühl der Fülle, doch bald schon fehlt ihm schon etwas, und die Ergänzung muss erfolgen.“³⁰⁵

Bleibt nun diese Ergänzung aus, stellt sich, laut Hediger, ein Gefühl der Beunruhigung ein und der Rezipient verlangt nach Aufhebung durch Wiederherstellung der Fülle.³⁰⁶ Begehren steht demnach immer in einem Verhältnis mit einem Mangel: „Suture meint letztlich auch die Dialektik von Mangel und

³⁰³ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.220f.

³⁰⁴ Vgl. Derry, *The Suspense Thriller*, S.39f.

³⁰⁵ Hediger, „Des einen Fetisch ist des andern Cue“, S.50f.

³⁰⁶ Vgl. Hediger, „Des einen Fetisch ist des andern Cue“, S.52.

Befriedigung.“³⁰⁷ Wenn beispielsweise das Angst erzeugende und immer nur in Teilansichten gezeigte Namenslose endlich ein Gesicht bekommt, erfährt der Zuschauer ein Gefühl der Erleichterung.³⁰⁸ Der Mangel wird befriedigt indem die offene Frage nach dem Aussehen des Gestaltlosen formal beantwortet und aufgelöst wird.

Auf kognitiver Ebene kann das Filmbild als Träger von *cues* angesehen werden, die wiederum Schlüsselreize steuern. Die zentrale vorantreibende Kraft, die das Hirn veranlasst, Zusammenhänge herzustellen, ist ebenso ein Bedürfnis nach Gestaltschließung.³⁰⁹ „Das menschliche Hirn kalkuliert, und der zu sehende Film stellt eine Art Rechenaufgabe dar.“³¹⁰

Die Lust, die dabei entsteht, ist eine Belohnung für das Errechnete bzw. für den Versuch des menschlichen Hirns, Ordnung in die zunächst chaotische Struktur von *plot* und Stil zu bringen.³¹¹ Der Zuseher, der immer nach einem besseren Überblick und einer tieferen Einsicht in das Geschehen strebt, wird für sein Bemühen Stück für Stück belohnt, in dem ihn die weitere Rezeption in seiner Kalkulation bestätigt.³¹² Dadurch rückt der Prozess der Erfahrung der Fülle in den Mittelpunkt:

„The film experience is like a game in that the viewer, driven by cognitive curiosity, takes pleasure in discovering order for its own sake and not for any use that might be made of the knowledge thus obtained.“³¹³

Um zu dieser Befriedigung durch Gestaltschließung zu kommen, geht der Zuseher sogar soweit, auch unangenehme Emotionen in Kauf zu nehmen: „We rather choose to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire.“³¹⁴

Berücksichtigt man die Tendenz von Hollywoodfilmen, Inhalte und formale Aspekte so zu präsentieren, dass keine offenen Fragen mehr bleiben, wird schnell klar, dass Narration und Inszenierung jene immanenten Ziele, also das Streben nach Fülle bzw.

³⁰⁷ Hediger, „Des einen Fetisch ist des andern Cue“, S.55.

³⁰⁸ Vgl. Leonard, „Keeping ourselves in Suspense“, S.33.

³⁰⁹ Vgl. Hediger, „Des einen Fetisch ist des andern Cue“, S.49.

³¹⁰ Hediger, „Des einen Fetisch ist des andern Cue“, S.47.

³¹¹ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.35.

³¹² Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.33.

³¹³ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.34.

³¹⁴ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.181.

Gestaltschließung exakt strukturieren. Oder anders formuliert: Film emanzipiert sich selbst von seinen davor etablierten Mängeln.³¹⁵

Lust an der emotionalen Aktivität

Eine weitverbreitete These besagt, dass wir ins Kino gehen, um uns Emotionen auszusetzen.³¹⁶ Carroll behauptet Gefühle zu entdecken, ist für sich selbst ein Genuss:

„[...] the pleasure we take from responding with sympathy to tragic events in fiction is a pleasurable response to finding ourselves the types of people who are morally and humanly concerned this way.“³¹⁷

Auf diese Weise spüre der Mensch sich selbst. Er lernte sein eigenes Ich besser kennen.

Die Frage der Authentizität der gefühlten Emotionen sei dabei von verhältnismäßig geringem Belang, denn ein Gedanke an sich genügt bereits, Emotionen hervorzurufen:

„A mental representation, an insight, or an idea—in short, a thought—can also trigger a complete and genuine emotion.“³¹⁸

Niemand kann sich zwingen, zu glauben, ein Glaube ist entweder da oder nicht und genauso verhält es sich auch mit Gefühlen.³¹⁹

Filme seien Herausforderungen für die eigene psychische Aktivität.³²⁰ Die Lust an dieser Aktivität entsteht, weil es sich hierbei um ein Spiel mit einem universellen Anliegen der menschlichen Psyche handelt:³²¹

„The value of this emotional pretend play with fiction resides in the opportunities it provides us to make discoveries about our feelings, to accept them or to purge oneself of them, to vent repressed or socially unacceptable feelings, or to prepare

³¹⁵ „Fantasy, fiction, and art, given their very nature, are said to be automatically emancipatory by virtue of their ontological preconditions.“ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.177.

³¹⁶ Richtungsweisend in dieser Annahme ist Tan, der sie ausführlich in seinem Buch *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine* beschreibt.

³¹⁷ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.193.

³¹⁸ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.228.

³¹⁹ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.228f.

³²⁰ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.47.

³²¹ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.250.

oneself emotionally for the possibility of future situations by providing 'practice' in responding to fictional crisis."³²²

Gefühle haben als eine Art *Lenk- oder Leitsystem* auch evolutionären Nutzen. Als Vorbereitung für weitere Handlungen sind sie maßgeblich am tatsächlichen Verhalten des Menschen beteiligt.³²³

Im Bereich des Fiktiven und der Fantasie ist der evolutionäre Nutzen nicht weniger stark ausgeprägt:

Als Probe in einem sicheren Rahmen ist es dem Betroffenen möglich, emotionale Situationen durchzuspielen, bevor sie im Realen passieren:³²⁴

„Research [...] has also put forward the possibility, that certain emotional behaviour, not least aggression, can be learned via the fantasies evoked by the medium.“³²⁵

Darüber hinaus behauptet Borrigo, dass emotionale Aktivitäten, insbesondere während der Rezeption von Filmen eine kathartische Wirkung erzielen. Die „Kurzzeiterhitzung“³²⁶ des Rezipienten reinige ihn zumindest vorübergehend von möglichen unangenehmen Emotionen des echten Lebens. Hier werde eine Emotion mit einer vom Film hervorgerufenen verdrängt.

Bei emotional sehr belastenden Filmen, wie etwa *Thrillern* oder *Horrorfilmen* kommt Tan zufolge ein weiterer positiver Faktor der emotionalen Aktivität hinzu: „Experiencing intense emotion is capable of reinforcing one's self esteem.“³²⁷ Auch Carroll sieht diesen Effekt auf ähnliche Weise:

„On the co-existentialist view, the feeling of pleasure with reference to distressful fictions is a case of one feeling being strong enough to overcome the other, as in the case of 'laughter though tears'.“³²⁸

Der Zuschauer habe die durch die Rezeption ausgelösten emotionalen Strapazen überstanden³²⁹ und verspüre einen bestärkten Glauben, dass er weitere

³²² Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.72.

³²³ Für eine detaillierte Beschreibung der Funktionen von Emotionen siehe: Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.233.

³²⁴ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.235.

³²⁵ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.27.

³²⁶ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.42.

³²⁷ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.28.

³²⁸ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.191.

³²⁹ Grundbedingung für den Genuss derart intensiver Emotionen ist Tan zufolge der sichere Rahmen der *gelenkten* Fantasie und ein Abschluss der Handlung. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.39.

Herausforderungen, auch die des echten Lebens, bewältigen wird, frei nach dem Motto: „Was einen nicht umbringt, macht einen nur härter.“

Obwohl das Gefühl der Angst des Stresses während spannender Episoden auf den ersten Blick eher als unangenehm beschrieben werden kann, gibt es Theorien, die besagen, dass dieser Erregungszustand selbst genossen wird.

Die Lust am *thrill* habe ihren Ursprung in einem langweiligen realen Leben, in dem Ängste und *thrills*, wie sie unsere Vorfahren tagtäglich erlebt haben, rar geworden seien: „Being thrilled, even frightened, it might be said, relieves the emotional blandness of something called modern life.“³³⁰

Demnach werde nicht die Auflösung der Belastung, sondern das Erlebnis der Belastung selbst genossen.³³¹

Vor allem für „Philopathen“³³² bzw. „sensation seekers“³³³ sei dies eine Möglichkeit, ihre eigene Existenz intensiver wahrzunehmen.³³⁴ Das Herz klopft und alle Sinne sind geschärft:

„[...] when we are afraid, adrenaline surges through our bloodstreams, accelerating our heartbeats and giving us a rush of energy. We're left feeling more alert, our senses operating at their peak.“³³⁵

Diesem „arousal boost“³³⁶ ist bis zu einem gewissen Grad ein positiv motivierender Wert zuzuschreiben.³³⁷ Denn die sichere Ausgangslage der Filmrezeption erlaubt es dem Zuseher, seinem angeblichen Verlangen nach Angst nachzukommen,³³⁸ ohne tatsächlich in Bedrohung zu sein:

„The underlying presumption here is that being in an emotional state is invigorating and, if we don't have to pay the price of the emotional state (in the

³³⁰ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.167.

³³¹ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.71.

³³² Balint, *Angstlust und Regression*, S.30ff.

³³³ Tamborini, „Responding to Horror: Determinants of Exposure and Appeal“ S.313.

³³⁴ In meiner Abenteuer- und Extremsportdokumentation *Speedraid* habe ich selbst einen der Hauptakteure gefragt, warum er sein Leben so leichtherzig aufs Spiel setzt und worin der Reiz der Gefahr liegt. Er antwortete, dass er in jenen Situationen, in denen er in akuter Lebensgefahr ist, seine absolute Gegenwärtigkeit spürt: Wenn er aktiv etwas für sein Leben tun müsse, dann lebe er im absoluten Jetzt. Vgl. *Speedraid*, 0:34f.

³³⁵ Tamborini, „Responding to Horror: Determinants of Exposure and Appeal“, S.319f.

³³⁶ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.108.

³³⁷ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.108. Siehe dazu auch: Cupchik, „Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty“, S.192.

³³⁸ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense“, S.38f.

way, for example, that fear customarily requires danger), then we will view being in that state as worthwhile.“³³⁹

Sichere Spannung wird deswegen als angenehm empfunden, weil Konsequenzenlosigkeit auch eine spätere Relaxation impliziert und vorwegnimmt.³⁴⁰ Viele Autoren, allen voran Zillmann sehen erst durch den Inhalt der Auflösung³⁴¹ oder durch eine Reduktion des Erregungszustandes³⁴² eine lustvolle Erfahrung gegeben. Im Gegensatz zu Zillmann, der Erregung an sich für wertfrei hält und für den diese erst durch eine kognitive Erkenntnis positiv oder negativ werden kann,³⁴³ plädiere ich dafür das Gefühl der Erregung selbst als ein unter Umständen lustvolles zu betrachten.³⁴⁴ Denn wenn man davon ausgeht, dass nur die Überreste der Erregung Vergnügen bereiten, wird es schwierig zu erklären, warum manche Filme trotz unbefriedigender Auflösung genossen werden können. (Auch Achterbahnfahrten oder andere Phänomene der Angstlust wären schwierig zu erläutern.)

Zillmann hat zwar mit seinem „excitation-transfer-paradigm“ eine anschauliche Erläuterung für die Stärke der Euphorie nach der Auflösung gefunden, dennoch setzt sich die Lust an spannenden Inhalten meiner Meinung nach aus mehreren Faktoren zusammen. Und eine von ihnen ist die Lust an der Erregung selbst.

Darüber hinaus lässt „the sheer diversity of feelings“³⁴⁵ den Rezipienten Erfahrungen machen, die er sonst wahrscheinlich nie erleben würde. Die Lust an der emotionalen Aktivität kommt daher vor allem durch die große Fülle bzw. die enorme Bandbreite an Emotionen, die ein normaler Mensch in seinem Alltag nie erreichen könnte.

³³⁹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.167.

³⁴⁰ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.71.

³⁴¹ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.302.

³⁴² Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.224. Berlyne (1960) und Zuckerman (1979) sehen dies auf ähnliche Weise. Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches“, S.278.

³⁴³ Dennoch behaupte ich, dass dem Rezipienten eine solche Aussicht auf Erleichterung während einer Spannungsepisode nicht durchgehend bewusst ist: Ich genieße Spannung nicht ausschließlich deshalb, weil sie einmal aufhören wird bzw. wenn sie aufhört.Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.291f.

³⁴⁴ Diese Umstände sind ein sicherer Rahmen und ein nicht übertriebener Grad an Erregung.

³⁴⁵ Tan, *Emotion and Structure of Narrative Film*, S.2.

3.4 Weitere Effekte von Spannung

Zeiterfahrung

„Make them laugh, make them cry, make them wait.“³⁴⁶

Spannungsepisoden fallen durch eine besondere Zeiterfahrung auf.³⁴⁷ Pütz spricht hier von einem „retardierenden Moment“³⁴⁸ der Spannung und auch Borrigo weist auf eine besondere Zeitwahrnehmung hin:

„Dieses Empfinden rührt daher, weil das normale Zeitdasein in solchen Augenblicken paralytisch wird und der ‚Suspenseaugenblick‘ daher vom Näherrücken als auch vom Aufschub des Zukünftigen lebt.“³⁴⁹

Als vorwärtstreibende Kraft sei Spannung zwar auf die Zukunft gerichtet, der Autor versuche aber dennoch die herannahende Lösung herauszuzögern. Auf diese Weise erlebe der Rezipient die Zeit als „unnötigerweise unmäßig gestreckt“³⁵⁰. Der Zuseher erwarte die Auflösung, aber neue Informationen erzeugen eine noch größere Unordnung, mit dem Effekt, dass er noch motivierter sei, die Ordnung wiederherzustellen.³⁵¹

Bei der Rezeption eines Textes lasse sich dieses Verhalten Cupchik zufolge auch anhand einer Veränderung der Lesegeschwindigkeit bei spannenden und normalen Textstellen nachweisen. Je mehr sich der Leser dem Höhepunkt der Spannung nähere, desto schneller wird gelesen, oder anders formuliert: Der Leser raffe die Erzählzeit.³⁵²

Cupchik behauptet, dass die Auflösung sozusagen nicht schnell genug für den Rezipienten käme und er auf diese Weise eine subjektive Zeitdehnung erfahre.³⁵³ Auflösende Ereignisse würden systematisch später präsentiert werden, als es die

³⁴⁶ John Mortimer zit.n. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.56.

³⁴⁷ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.44.

³⁴⁸ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.13.

³⁴⁹ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.58.

³⁵⁰ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.58.

³⁵¹ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.50ff.

³⁵² Vgl. Cupchik, „Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty“, S.191.

³⁵³ Vgl. Cupchik, „Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty“, S.191f.

Erwartung des Rezipienten vermuten lässt. Der Zuseher warte auf die Lösung, werde aber immer durch Einschübe hingehalten. Folglich dauere in der subjektiven Empfindung des Rezipienten alles zu lange.

(Bei Actionfilmen wird das besonders deutlich, wenn Explosionen beispielsweise in mehreren Einstellungen gezeigt werden und so tatsächlich langsamer erzählt wird.)

Physiologische Effekte

“For an emotional state requires a felt physical dimension.”³⁵⁴

Physiologische Effekte von Spannung sind nicht einheitlich, sondern in ihrer Ausprägung von Mensch zu Mensch verschieden.³⁵⁵ Emotionen können anhand von verschiedenen Indikatoren gemessen werden, denn:

„According to the cognition-arousal theory, a subjective emotion is a product of an interaction between two components: physiological arousal (a heightened activation of the autonomous nervous system) and a cognition about the cause of that arousal.“³⁵⁶

Allerdings sind die Indikatoren für die physiologische Erregung nicht für bestimmte Emotionen spezifisch und treten immer zu mehreren in Erscheinung. Lediglich deren Intensität ist messbar.³⁵⁷ Empathische Bedrängnis ist beispielsweise eindeutig messbar, aber schwer von Angst zu unterscheiden.³⁵⁸

Zunächst sollten äußere („expressive reactions“)³⁵⁹ von inneren Effekten unterschieden werden.

Zu den äußeren kann man all jene zählen, die man mit bloßem Auge und Ohr leicht erkennen kann. Innerhalb dieser Gruppe lassen sich des Weiteren verbale und nonverbale unterscheiden. Zu den verbalen Erscheinungen zählen: schreien, seufzen, lachen, jubeln, schnaufen, stöhnen, weinen etc. aber auch Zwischenrufe

³⁵⁴ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.25.

³⁵⁵ Vgl. Mattenklott, “On the Methodology of Empirical Research on Suspense”, S.295f. vgl. auch Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.26.

³⁵⁶ Mattenklott, “On the Methodology of Empirical Research on Suspense”, S.285.

³⁵⁷ Vgl. Mattenklott, “On the Methodology of Empirical Research on Suspense”, S.284ff.

³⁵⁸ Vgl. Mattenklott, “On the Methodology of Empirical Research on Suspense”, S.296.

³⁵⁹ Mattenklott, “On the Methodology of Empirical Research on Suspense”, S.289.

und Kommentare.³⁶⁰ Nonverbale Erscheinungen beinhalten Gestik und Mimik, d.h.: Zusammenzucken, Zittern, unruhiges Wetzen, reflexartiges Greifen, Fingernägel beißen, Wegschauen, die Hände vorhalten, Applaudieren, Erblassen, Erröten, jegliche Anspannung der Gesichtsmuskulatur (Grimassen, aber auch Lächeln oder Erstarren) oder der Körpermuskulatur.³⁶¹

Zu den inneren³⁶² Reaktionen, kann man all jene Erscheinungen von Spannung zählen, die für Außenstehende nicht ohne Weiteres erkennbar sind und für deren Beobachtung spezielle Messvorrichtungen notwendig werden. Die häufigsten in der Literatur erwähnten Messungen betreffen: Herzrate, systolischer und diastolischer Blutdruck, Puls Volumen, Zusammenziehen der Haut (als Indikator für Transpiration), galvanische Hautreaktion, Augenreaktionen (Pupillenveränderung), Atmung, Blutgefäßverengung, endokrine Aktivitäten (insbesondere Ausschüttung von Catecholaminen) und Haut- bzw. Fingertemperatur.³⁶³

Zusammenfassend lässt sich somit ein lineares Verhältnis zwischen Werk und Proband feststellen: Je beängstigender ein Film ist, desto erregter wird das autonome Nervensystem eines Probanden.³⁶⁴ Je höher beispielsweise die Pulsfrequenz eines Probanden ist, desto höher ist auch seine emotionale Beteiligung.³⁶⁵ Es lässt sich weiters nachweisen, dass mit zunehmender Erregung auch die Reaktion auf nachfolgende emotionale Stimuli verhältnismäßig stärker ausfällt.³⁶⁶ Dementsprechend beeinflusst die Stärke der Erregung vor der Auflösung den Genuss nach der Auflösung: je stärker der Abfall der Herzrate, desto größer der Genuss.³⁶⁷

³⁶⁰ Vgl. DeWied/Zillmann, "The Utility of Various Research Approaches", S.270ff; vgl. auch Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.209f.

³⁶¹ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.209f; vgl. auch Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.24, DeWied/Zillmann, "The Utility of Various Research Approaches", S.270ff.

³⁶² Damit sind Reaktionen des autonomen Nervensystems gemeint.

³⁶³ Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vgl. Friedrichsen, „Problems of Measuring Suspense“, S.338f; vgl. dazu auch DeWied/Zillmann, "The Utility of Various Research Approaches", S.277, Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.172, Mattenklott, "On the Methodology of Empirical Research on Suspense", S.287.

³⁶⁴ Vgl. Mattenklott, "On the Methodology of Empirical Research on Suspense", S.296.

³⁶⁵ Vgl. Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.171; vgl. auch Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.218, Cantor, "Fright Responses to Mass Media Productions", S.178.

³⁶⁶ Vgl. Gunter, "Responding to News and Public Affairs", S.254; vgl. auch Zillmann, "Television Viewing and Physiological Arousal", S.116, Zillmann, "Empathy: Affect from Bearing Witness to the Emotions of Others", S.161.

³⁶⁷ Vgl. Mattenklott, "On the Methodology of Empirical Research on Suspense", S.289.

Darüber hinaus geht mit einer erhöhten Aktivität im kortikalen System eine erhöhte Aufmerksamkeit und Wachsamkeit sowie eine bessere Informationsverarbeitung einher.³⁶⁸

3.5 Relativierende Einflüsse auf die Rezeption

In diesem Kapitel sollen kurz relativierende Faktoren der Rezeption behandelt werden. Da die Filmrezeption eine subjektive Erfahrung darstellt und jeder Mensch Filme anders versteht und deutet, ist es notwendig diese Rahmebedingungen in die bisher vorgestellten Theorien miteinfließen zu lassen.

Erzählweisen und Wahrnehmungsschemata sind einem zeitlichen Wandel ausgesetzt und verändern sich.

Ebenso ist die Ausgangslage in der Analyse immer eine subjektive: Für den Einen ist Film spannend, für den Anderen nicht. Spannung zu messen bzw. zu beurteilen ist deshalb eine besonders schwierige Aufgabe.

Und noch ein weiteres Problem stellt sich bei der Beschäftigung mit dem Phänomen Spannung: Wie können Inhalte mehrmals rezipiert werden und trotzdem spannend bleiben?

Wahrnehmungsschemata

Schemata sind gespeicherte Strukturen und Prozeduren („clusters of knowledge“)³⁶⁹:

Schemata can generally be thought of as permanently stored structures and processes that actively provide the best ‘interpretation’ of the information perceived from the environment.”³⁷⁰

Der Begriff *Kindergeburtstag* beispielsweise ruft eine Reihe von Assoziationen hervor, ohne sie dabei konkret zu benennen: Kerzen, Luftballons, Torten etc. Diese Verbindungen sind von Mensch zu Mensch verschieden und werden permanent verändert und aufgefrischt.³⁷¹

³⁶⁸ Vgl. Zillmann, „Television Viewing and Physiological Arousal“, S.106.

³⁶⁹ Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.11.

³⁷⁰ Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.134.

³⁷¹ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.135.

Neue Informationen (aber auch Probleme³⁷²) werden auf diese Weise strukturiert und wahrgenommen: „Schemas, [...] are abstractions held in mind about concrete reality that give new information a structure around to be oriented.“³⁷³ Sie sind hierarchisch aufgebaut und können nach Aktivierung auch Assoziationen mit anderen ähnlichen Schemata auslösen. Damit erfüllen sie zwei wesentliche Aufgaben: die Einordnung neuer Information und das Erschließen von fehlender.³⁷⁴

Spezielle Passagen, wie etwa Spannungspassagen, vermögen es, solche Schemata zu aktivieren,³⁷⁵ die wiederum Ellipsen, Unausgesprochenes oder Ungezeigtes auffüllen.³⁷⁶ Filmmusik beispielsweise bereitet den Zuschauer vor, indem sie Erinnerungen hervorruft, die möglicherweise mit besonders spannenden Inhalten assoziiert werden.³⁷⁷ Die Erwartungshaltung des Rezipienten kann damit besonders gut gelenkt werden.³⁷⁸

Auch auf Gefühlslagen und Stimmungen trifft dieser Effekt zu:

„The experience of mood, emotional or motivational state primes associated constructs in memory. The primed constructs in turn, affect subsequent perceptions, judgements, and behaviour.“³⁷⁹

Nicht jede kleine Information kann extra sortiert und kontrolliert werden. Schemata laufen deshalb zu einem großen Teil automatisch ab³⁸⁰ und rufen bei bestimmten Genres auch ein bestimmtes emotionales Grundverhalten hervor.

Wahrnehmungsmuster, Denkweisen, Vorstellungen und Erwartungen bezüglich des weiteren Handlungsverlaufs werden auf diese Weise von Genrestereotypen

³⁷² Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.97.

³⁷³ Bryant/Rockwell, „Evolving Cognitive Models in Mass Communication Reception Processes“, S.220.

³⁷⁴ Vgl. Bryant/Rockwell, „Evolving Cognitive Models in Mass Communication Reception Processes“, S.220.

³⁷⁵ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.131.

³⁷⁶ Siehe dazu eine Studie über Kinder und deren Verhalten gegenüber zeitlichen Auslassungen in Erzählungen. Vgl. Nieding/Ohler/Thußbas, „The Cognitive Development of Temporal Structures: How Do Children Make Inferences With Temporal Ellipses in Films?“, S.322.

³⁷⁷ Vgl. Viehoff, „...few people know what it is“, S.129; vgl. auch Sanbonmatsu, „Construct Accessibility: Determinants, Consequences, and Implications for the Media“, S.48. und das Kapitel: „Musik“.

³⁷⁸ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.20.

³⁷⁹ Sanbonmatsu, „Construct Accessibility: Determinants, Consequences, and Implications for the Media“, S.49.

³⁸⁰ Dem Rezipienten ist somit oft gar nicht bewusst, warum er bestimmte Emotionen entwickelt. Vgl. Bryant/Rockwell, „Evolving Cognitive Models in Mass Communication Reception Processes“, S.221f.

geleitet.³⁸¹ Kommt z.B. ein Gangster ins Bild, kann dies per se zu mehr Spannung beim Rezipienten führen, weil dieser ihn mit einer potenziell spannenden Handlung verbindet.³⁸² Nicht die Wahrnehmung des Gangsters ist von Mensch zu Mensch verschieden, sondern die inneren Modelle und Assoziationen zu dieser Wahrnehmung.³⁸³

Aber nicht nur einzelne Ereignisse lösen individuelle Reaktionen aus, ebenso werden ganze Erzählungen vor einem kulturellen und biografischen Hintergrund gelesen.³⁸⁴

In der Regel werden Geschichten durch zwei Quellen verstanden: erstens *Story Schemas*, einem Wissen über die interne Struktur von Geschichten,³⁸⁵ also Setting, Thema, Plot und Auflösung und zweitens *Plan Schemas*, einem Wissen aus der alltäglichen Lebenserfahrung. Handlungen werden aufgrund dieses Wissens zeitlich strukturiert erinnert.³⁸⁶

Kulturelle und biografische Unterschiede beeinflussen also nicht nur die Wahrnehmung von Bildern,³⁸⁷ sondern ebenso das Wissen über die Struktur von Geschichten und das Wissen über kausale Zusammenhänge.³⁸⁸

Darüber hinaus *lernt* der Rezipient im Laufe des Filmes filmeigene Schemas³⁸⁹: „[...] the activity consists in the act of assimilating *into* schemata and the assimilation of schemata.“³⁹⁰

³⁸¹ Vgl. Wuss, „Das Leben ist schön ... aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren“, S.134f.

³⁸² Vgl. Cupchik, „Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty“, S.196.

³⁸³ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.129.

³⁸⁴ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.47.

³⁸⁵ Erfahrene Rezipienten konstruieren in der Regel mehr Hypothesen über den weiteren Verlauf des Filmes als unerfahrene. Spielt jedoch der Film mit vielen Stereotypen, haben erfahrene Zuseher eine genauere Vorstellung und weniger Hypothesen darüber, was geschehen wird, als unerfahrene. Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“ S.131.

³⁸⁶ Vgl. De Wied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.114f.

³⁸⁷ So ist die Wahrnehmung nicht optischer Eigenschaften von Gegenständen zumeist kulturell vermittelt. Auch die Tiefenwahrnehmung ist in zweidimensionalen Bildern in traditionellen Kulturen weniger ausgeprägt als in Industriestaaten. Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S.152f.

³⁸⁸ Kinder beispielsweise werden zunächst aufgrund auditiver und visueller Reflexe an Fernsehsendungen gefesselt. Mit zunehmendem Alter jedoch lernen sie, welche Gestaltungsmittel wichtig für das Verständnis sind: „Kinder schauen mit 7 Jahren also nicht mehr deshalb zum Bildschirm, weil sie z.B. schnelle Schnitte attraktiv finden, sondern weil sie bereits wissen, wie der konventionelle Einsatz filmischer Mittel für die selektive verstehensgerichtete Aufmerksamkeitszuwendung benutzt werden kann.“ Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.19.

Zusammenfassend lässt sich daraus folgern, dass die Bedeutungen oder *Codes* der Wahrnehmung spezifisch sind.³⁹¹

Sie alle prägen die Wahrnehmungsschemata des Rezipienten und bestimmen letztendlich, ob dieser etwas als spannend empfindet oder nicht.

Erzählweisen und deren zeitliche Veränderung

Neben kulturellen und biografischen Unterschieden unterliegen die Reaktionen des Zusehers ebenso bestimmten Genrekonventionen und (bedingt durch einen ästhetischen Innovationsdruck) den ständigen „Reformulierungen“ von Erzählweisen und Darstellungsmöglichkeiten.³⁹² Damit unterliegt Spannung ebenso einem Wandel: Im frühen Kino kam es bereits bei einem bloßen Wasserspritzen zu einer schockartigen Wirkung.³⁹³

Ohler und Nieding postulieren im Zusammenhang mit dem Informationsverarbeitungsprozess während einer Filmrezeption drei Wissensbestände, die jeweils historisch veränderlich sind: ein generelles Weltwissen, ein narratives Wissen und ein Wissen über filmische Darbietungsformen. Letzteres bezieht sich auf formale Mittel der Filmgestaltung wie Einstellungsgrößen, Kamerafahrten, Toneffekte, Musik, Montage etc..³⁹⁴ Sie alle dienen als Hinweisreize im Verstehensprozess und in der Bildung von Antizipationen zum Fortgang der Handlung. Der Rezipient ist derart in einem zeitlichen Kontext habituiert, d.h. er erwartet z.B. bestimmte Schnittmuster, Toneffekte oder Inszenierungsweisen etc. gemäß seinem aktuellen Wissensbestand. Da dieser aber kontinuierlich auf den

³⁸⁹ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.132. Ein Nebeneffekt dieses Lernens ist eine sich während der Rezeption steigende Aufmerksamkeit. Vgl. Borrings, *Spannung in Text und Film*, S.169.

³⁹⁰ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.91.

³⁹¹ Vgl. Viehoff, „... few people know what it is“, S.129.

³⁹² Meines Erachtens ist ihr Anteil an der Prägung von Wahrnehmungsschemata von besonderer Bedeutung und wird deshalb in diesem Kapitel etwas ausführlicher behandelt. Vgl. Viehoff, „... few people know what it is“, S.130ff; vgl. auch Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht.“ S.16.

³⁹³ Vgl. Maxim Gorki zit.n. Kracauer, *Theorie des Films*, S.57. Ein anderes Beispiel dafür ist der Mythos um eine Vorführung von *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat* von den Gebrüder Lumière, in der sich die Leute vor Schreck angeblich geduckt haben und teilweise aus dem Saal gerannt sind. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.234.

³⁹⁴ Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.12f.

neuesten Stand gebracht wird (*updating*),³⁹⁵ ist auch das subjektive Empfinden Spannung nicht universell und ahistorisch.³⁹⁶

Habituation bringt allerdings nicht nur eine gewisse Erwartungshaltung mit sich, sondern auch eine Forderung nach Steigerung: Es werden immer stärkere Stimuli benötigt, um den gleichen Effekt an Erregung zu erzeugen:

„It appears that stronger and stronger stimuli were called on to provide audiences with excitement and, more important here, that the use of more and more powerful material became necessary to get the job done.“³⁹⁷

Das Medienangebot muss dieser Nachfrage entsprechen, denn je konventioneller und *durchsichtiger* ihre Inhalte und Darstellungsweisen sind, desto weniger ästhetisches Vergnügen bereiten sie nach Meinung von Viehoff dem Rezipienten.³⁹⁸ Interessanterweise sind es gerade zeitlich überdauernde Strukturen, die solche Thesen einschränken, nämlich Genres.

Genres

Genres sind Übereinkünfte, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben: „Genres are narrative patterns and conventions that have unfolded during the course of history.“³⁹⁹ Sie bereiten das Verständnis und die Stimmung des Zuschauer vor und routinieren seine Wahrnehmung und sein emotionales Verhalten.⁴⁰⁰

So gesehen haben wir es mit einem Paradox zu tun: Genres konventionalisieren und bringen dennoch ästhetisches Vergnügen.⁴⁰¹

³⁹⁵ Eine Studie von Ohler/Nieding belegt das. Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.15f.

³⁹⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.13.

³⁹⁷ Zillmann, „Television Viewing and Physiological Arousal“, S.120. Studien über das Verhalten gegenüber aggressiven Filmen belegen das. Vgl. Zillmann, „Television Viewing and Physiological Arousal“, S.122f. Darüber hinaus hat eine derartige Habituation auch auf das echte Leben Einfluss: Eine Studie über Horrorfilmen zeigte, dass Personen, denen immer wieder Filme mit Gewalt an Frauen gezeigt wurden, tatsächlich vergewaltigte Frauen weniger bedeutend und verletzt beurteilten. Vgl. Tamborini, „Responding to Horror: Determinants of Exposure and Appeal“, S.316.

³⁹⁸ Vgl. Viehoff, „...few people know what it is“, S.127. Dies ist ebenso ein generelles Problem mit Regelwerken in der Kunst, denn wenn Regeln zur Norm werden, wirkt das gegen deren Spannungspotenzial. Erst die Abweichung wird dann wieder ernst genommen: „But as we become older, or more learned, or both, we get used to language, and we only notice its power when it deviates from the norm.“ Rabkin, *Narrative Suspense*, S.171.

³⁹⁹ Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.41.

⁴⁰⁰ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.44.

⁴⁰¹ Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.41f.

Worin, so stellt sich nun die Frage, liegt die Attraktivität von Genres?

Die Antwort liegt in einem Versprechen des Genres: Sein Schema verspricht dem Zuschauer, seine Erwartungen zu erfüllen. Die Produzenten auf der anderen Seite wissen, dass ihr Werk verstanden wird. Sie können sich in Sicherheit wiegen, denn ihre Erfolgsformeln entsprechen dem gewünschten Rahmen der Zuschauer. Innerhalb dieses Rahmens werden jedoch immer die aktuellen Wünsche, Nöte und Ängste der Gesellschaft eingearbeitet. Anders formuliert bedeutet das, dass zwar gleiche Schemata erscheinen, diese aber Stück für Stück variiert und angepasst werden.⁴⁰² Dadurch ergibt sich für den Rezipienten ein raffiniertes Spiel aus Kontrolle und Kontrollverlust:

“The attraction of the thrill genre lies exactly within this interplay of security and insecurity, control and loss of control, which enables the enjoyment of anxiety, fear, horror, and disgust. [...] A genre film promises the spectator knowledge and an experience, similar to that they have gained watching other films of the same genre.”⁴⁰³

Den Rezipienten ist bewusst, worauf sie sich einlassen und so bilden sie bei typischen Genretexten hinsichtlich zukünftiger Handlungsverläufe verhältnismäßig homogene Erwartungen.⁴⁰⁴

Werden diese Erwartungen auf inhaltlicher und/oder emotionaler Ebene bestätigt, kommt jener Faktor hinzu, der letztendlich die Freude am Genre ausmacht: Denn seine Erkennung sorgt für eine „radikale Verkürzung der Latenz-Phase zwischen Stimulus-Bewertung und Reaktion“.⁴⁰⁵ Mit anderen Worten bedeutet das, dass die Wirkung des Filmes viel unmittelbarer erfolgt.

Im Falle der Spannung kann man jedoch nicht von Genregebundenheit sprechen: „Suspense cuts accross numerous genres.”⁴⁰⁶ Spannung ist kein Genre, vielmehr eine Wirkungstechnik, die es verschiedenen Genres erlaubt, eine besondere Beziehung zum Publikum herzustellen.⁴⁰⁷

⁴⁰² Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.41ff.

⁴⁰³ Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.43.

⁴⁰⁴ Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.25.

⁴⁰⁵ Wuss, „Das Leben ist schön ... aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren“, S.134f.

⁴⁰⁶ DeWied/Zillmann, „The Utiily of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“ S.256; vgl. auch Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.128.

⁴⁰⁷ Vgl. Derry, *The Suspense Thriller*, S.9ff. Horror, Thriller oder Komödie sind Beispiele für Genres, die ihre emotionale Wirkung bereits in ihrem Fachausdruck kundtun. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.221.

Als solche ist sie Genres übergeordnet und als ein universelles Phänomen anzusehen, das in ihrer Inszenierungsform aktuelle Erzählweisen und -Techniken widerspiegelt.

Schwierigkeiten in der Analyse

Aufgrund der Tatsache, dass Spannung ein kommunikatives Verhältnis zwischen Rezipient und Erzähler beschreibt, ergeben sich einige Schwierigkeiten in der Analyse.⁴⁰⁸ Es müssen ästhetische, werkbezogene und psychologische Theorien in Einklang gebracht werden.

Darüber hinaus ist Spannung ein textueller Prozess. Sie verläuft immer im Jetzt und ihr weiterer Verlauf ist ungewiss. Nach ihrer Auflösung ist die Spannung schon wieder vorbei.⁴⁰⁹

Insbesondere beim Messen von Spannung stellt sich dieses Problem als ein gravierendes heraus, denn fragt man Probanden nach ihrem aktuellen Empfinden von Spannung, stört dies erheblich das Ergebnis.⁴¹⁰

Als ebenso problematisch bei der empirischen Untersuchung erweist sich der Mangel einer genauen Definition: Weder Testpersonen noch Wissenschaftler *wissen*, was spannend ist. Im normalen Sprachgebrauch wird *spannend* für vieles verwendet, eine echte Klassifikation wird dadurch unmöglich.⁴¹¹

Vor allem aber ist Spannung eine subjektive Erfahrung. Die Ausgangslage ist immer die eigene Rezeption und dadurch tendieren Theorien schnell zur Verallgemeinerung:

„Bringt einen die introspektive Darstellung subjektiver Gefühlsregungen nur zu leicht in die Lage, bei der Beschwörung eigener Eindrücke in eine Art Betroffenheitsjournalismus zu verfallen, so verführt die Erhebung empirischer Daten – etwa im neurophysiologischen Bereich – dazu, die gewonnen Teilerkenntnisse zu verabsolutieren, [...]“⁴¹²

Hier liegt der Kern der Schwierigkeiten in der Analyse: Wie kommt man von einem intuitiven Verständnis zu einer objektiven Definition? Eine exakte Antwort darauf ist meiner Meinung nach nicht vorhanden. Wohl aber kann und sollte man möglichst

⁴⁰⁸ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht.“ S.16f.

⁴⁰⁹ Vgl. Friedrichsen, S. „Problems of Measuring Suspense“, S.339.

⁴¹⁰ Vgl. Friedrichsen, S. „Problems of Measuring Suspense“, S.330ff.

⁴¹¹ Vgl. Friedrichsen, S. „Problems of Measuring Suspense“, S.338.

viele verschiedene Faktoren in das Geflecht der Spannung miteinbeziehen. Aus diesem Grund erlaube ich mir, die wichtigsten Parameter, die die subjektive Ausgangslage einer Filmrezeption bestimmen, im nächsten Kapitel kurz zusammenzufassen.

Ausgangslage: eigene Rezeption/subjektive Wahrnehmung von Spannung

Verschiedene Menschen reagieren verschieden. Diese simple Weisheit wird im Bereich der Spannungsanalyse zu einem diffizilen Problem.

Auf der einen Seite liegt Spannung im Werk und den emotionalen Reaktionen darauf begründet, auf der anderen Seite bestimmen persönliche und situationsbedingte Faktoren das Spannungsempfinden.⁴¹³ Es ist deswegen schwierig vorherzusehen, wie ein Film rezipiert wird.⁴¹⁴

Unter situationsbedingten Faktoren verstehe ich jene Faktoren, die die äußeren Umstände der Rezeption beschreiben: Es macht einen großen Unterschied, wo, wann und mit wem die Rezeption erfolgt. Im Kino, Zuhause oder gar im Labor mit Elektroden am Körper - das sind ganz unterschiedliche Grundvoraussetzungen, bei denen man davon ausgehen kann, dass die emotionale Beteiligung an ein und demselben Film stark variiert.

Ebenso hat die Uhrzeit und ob andere Rezipienten anwesend sind einen großen Einfluss.⁴¹⁵ Im Kollektiv kann sich eine Emotion verstärken oder unterdrückt werden.⁴¹⁶ Auch ob man sich einen Film bewusst ansieht oder nur bei der Suche eines beliebigen Fernsehprogrammes hängen bleibt, bestimmt die emotionale Wirkung mit.⁴¹⁷ Je nach Erwartungshaltung kann so ein Film aktiv und kritisch konsumiert werden oder passiv und bejahend.⁴¹⁸

⁴¹² Wuss, „Das Leben ist schön ...“, S.124.

⁴¹³ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.29.

⁴¹⁴ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“ S.130.

⁴¹⁵ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.261.

⁴¹⁶ Jeder, der am Theater gearbeitet hat, wird dieses Phänomen bestätigen: Es gibt so etwas wie *gutes und schlechtes Publikum*, das sich in seinem Empfinden gegenseitig stark beeinflusst.

⁴¹⁷ Vgl. Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S.243.

⁴¹⁸ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.81.

Persönliche Faktoren sind mit der jeweiligen Biografie des Rezipienten verwoben. Emotionale Höhepunkte des Lebens (*Stimmungen*), wie etwa frisch verliebt zu sein oder Trennungen, zeigen ihre Auswirkungen in einem veränderten emotionalen Ansprechverhalten.⁴¹⁹ Je nachdem kann sich der Zuschauer besser oder schlechter *hineinversetzen*, ob er will oder nicht.

Eine weitere Art der Voreingenommenheit ist von individueller Natur. Ein Zuschauer, der gewillt ist, sich auf den Film einzulassen und der seine Aufmerksamkeit von der realen Welt abzieht, wird die stärkere emotionale Reaktion zeigen:⁴²⁰ "Viewers can maximize their pleasure by not resisting the emotion, simply doing what the film expects of them."⁴²¹

Jemand, der gewillt ist, sich Angst einflößen zu lassen, wird eine solche Reaktion einfacher erzielen als jemand, der das nicht will.⁴²² Auf Dauer führt diese Grundeinstellung, d.h. das bewusste Suchen nach einer bestimmten emotionalen Reaktion, zu verschiedenen Kategorien von Rezipienten, die sich kontinuierlich selbst herausbilden, wie beispielsweise Horrorfans.⁴²³ Ihre zahlreichen Filmerfahrungen wirken sich folglich ebenso auf das Verständnis aus: Der geübte Zuseher erkennt Hinweise, die der ungeübte übersieht.⁴²⁴

Was die allgemeine Lebenserfahrung betrifft, so lässt sich feststellen, dass vor allem auf Gefahren unterschiedlich reagiert wird. Gezeigtes, das persönlich erlebt wurde veranschaulicht dies besonders plakativ: Der Seemann reagiert anders auf einen Schiffbruch als der Bergsteiger und die vergewaltigte Frau reagiert logischerweise besonders heftig auf eine Vergewaltigungsszene.⁴²⁵

Letztendlich sind es neben physischen Eigenschaften (Aussehen, Geschlecht, Hormonhaushalt, Krankheiten wie etwa zu hoher Blutdruck) oder psychischen Problemen (Neurosen, Psychosen)⁴²⁶ hauptsächlich Persönlichkeitszüge, die die Empfindung von Spannung prägen. Charakterzüge wie Einfühlungsvermögen,

⁴¹⁹ Vgl. Vorderer, "Toward a Psychological Theory of Suspense", S.244.

⁴²⁰ Vgl. Borringo, *Spannung in Text und Film*, S.168.

⁴²¹ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.81.

⁴²² DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.262.

⁴²³ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.10.

⁴²⁴ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.2.

⁴²⁵ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.261.

Ängstlichkeit, Urteilsvermögen, IQ oder Sensationslust bestimmen das individuelle Vergnügen.⁴²⁷ *Sensation seekers* beispielsweise bereitet die emotionale Stimulanz durch Horrorfilme besonderes Vergnügen, während Personen mit großem Einfühlungsvermögen diese Angst als überaus unangenehm empfinden.⁴²⁸

Dieser kurze, bei Weitem unvollständige Einblick in subjektive Faktoren soll verdeutlichen, dass das Empfinden von und Vergnügen an Spannung heterogen sind. Je nach äußeren und inneren Umständen des Rezipienten kann das Spannungserleben stark variieren. Zu einer Theorie der Spannung müssen auch jene, zugegebenermaßen sehr unkonkreten Faktoren miteinbezogen werden. Nur so ist es möglich, sich dem Bedeutungsgeflecht Spannung zu nähern.

Problem des Rereading

Ein weiteres weitreichendes Problem für die Analyse der Spannung entsteht aus der Tatsache, dass spannungsevozierendes Material offenbar mehrmals hintereinander rezipiert werden kann und die Rezipienten dennoch angeben, Spannung zu empfinden.⁴²⁹ Dieses Problem des *rereading* wird auch als „anomalous suspense“⁴³⁰ oder als *Paradox of Suspense* bezeichnet:

„1. If a fiction is experienced with suspense by an audience, then the outcome of the events that give rise to suspense must be uncertain to audiences. 2. It is a fact that audiences experience fictions with suspense in cases where they have already seen, heard, or read the fictions in question. 3. But if audiences have already seen, heard, or read a fiction, then they know (and are certain) of the relevant outcomes.“⁴³¹

Theorien, die Spannung aus einer Unsicherheit über den weiteren Verlauf der Handlung heraus erklären, können diese Widersprüchlichkeit nicht auflösen.⁴³² Ebenso wenig ist dieses Phänomen ausschließlich mit dem Genuss an der Kunst zu erfassen.⁴³³

⁴²⁶ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.261ff.

⁴²⁷ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.263f.

⁴²⁸ Vgl. Tamborini, „Responding to Horror: Determinants of Exposure and Appeal“, S.313f.

⁴²⁹ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht.“ S.16.

⁴³⁰ Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.100.

⁴³¹ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.73.

⁴³² Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.119.

⁴³³ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.72.

Dennoch beschreibt es eine Tatsache: So sind Blockbuster darauf angewiesen, öfter konsumiert zu werden um als wahre Blockbuster zu gelten⁴³⁴ und auch für erfolgreiche Theaterstücke ist es notwendig, dass der gleiche Stoff mit einem bereits bekannten Ende mehrmals rezipiert wird.⁴³⁵ Auch Kindergeschichten werden immer und immer wieder erzählt und vermögen es trotzdem, die Zuhörer in den Bann der Erzählung zu ziehen.⁴³⁶

In einer *rereading* Studie belegte Brewer, dass beim zweiten Mal Lesen das Gefühl der Spannung zwar verringert wurde, aber nur unwesentlich im Vergleich zur Reduktion von Neugierde und Überraschung.⁴³⁷ Damit verändere sich die Unsicherheit bezüglich zukünftiger Ereignisse, nicht aber die Besorgnis um den Helden.⁴³⁸ Auch eine Studie von Hoffner an Kindern zeigte, dass Wissen über ein *Happy End* nur wenig Einfluss auf den emotionalen Verlauf hat:

„Results showed that the threat forewarning increased children’s anticipatory fear, but knowledge of the happy outcome had weak and inconsistent effects on emotion.“⁴³⁹

Theorien, die sich dieses Problems nun annehmen, lassen sich grob in zwei Kategorien unterscheiden: Die einen haben ihren Kern in der Momentbezogenheit von Spannung, die anderen in einem nicht abgerufenen (oder vorhandenen) Wissen. Erstere gehen von einer *expectation of uniqueness* aus:

„Because life is made up of unique experiences - we undergo repeated types, but not repeated tokens - readers do not ordinarily have reason to search memory for literal repetitions of events. [...] If our natural stance - as we are immersed in the ongoing streams of life - is always to act as if we cannot know what is going to happen next, we are likely to find our moment-by-moment existence routinely punctuated by minor and major bouts of suspense.“⁴⁴⁰

Demnach stufen wir auch sehr ähnliche Ereignisse immer als einmalig ein, weil unser Denken der Einmaligkeit der Gegenwart folgt.

In Spannungsphasen lebt der Zuschauer von Moment zu Moment. Der Fokus der Wahrnehmung liegt auf der für den Zeitpunkt relevanten Information.⁴⁴¹ Spannung

⁴³⁴ Vgl. ebd. S.72.

⁴³⁵ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.13.

⁴³⁶ Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.100f.

⁴³⁷ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.123f.

⁴³⁸ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.125.

⁴³⁹ Hoffner, „Children’s emotional reactions to a scary film“, S.324.

⁴⁴⁰ Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.102f. Vgl. dazu auch Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.89f.

⁴⁴¹ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.90.

entwickelt sich sozusagen Schritt für Schritt mit Bezug auf das Kommende, als eine Art vorwärtstreibende Kraft und ist zugleich ein situatives Phänomen: „Spannung bedeutet also primär nicht Intention auf das Unbekannte, sondern auf die näher rückende Zukunft.“⁴⁴²

So folgen wir auch der Geschichte von Moment zu Moment und es würde extra Aufwand benötigen, um diesem Schema zu entkommen:

„To extent that a narrative is engrossing, readers will not expend the extra effort to remove themselves from the narrative world to engage purposeful uses of the memory.“⁴⁴³

In dieser Annahme liegt meiner Meinung nach auch eine sinnvolle Verbindung zu der zweiten Kategorie von Theorien, die auf einen nicht abgerufenen Wissensstand abzielen. Denn so lässt sich erklären warum sich der Rezipient überhaupt auf einen „Stand der Unwissenheit“⁴⁴⁴ zurückversetzen lässt. Interessanterweise kommt ja genau jene Information aus den Tiefen des Gehirns nicht zutage, die die Spannung auflösen würde.⁴⁴⁵ So gesehen befinden sich die Zuschauer während der Rezeption in einer Art Zustand der Wissensunterdrückung, einem „Psychological state that might be described in terms of self-deception, denial, or disavowal.“⁴⁴⁶ Ein Test von Gerrig belegte diese These. So ist es während der Rezeption schwieriger, auf Wissen über das Ende zuzugreifen.⁴⁴⁷

Hinzu kommt, dass über die Zeit vergessen wurde, was geschehen ist. Nicht jedes Detail kann erinnert werden.⁴⁴⁸ Ebenso wenig vermag es der Geist alle Informationen des Werks schon bei der ersten Rezeption zu verarbeiten und zu deuten.⁴⁴⁹

⁴⁴² Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.14.

⁴⁴³ Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.103.

⁴⁴⁴ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.14.

⁴⁴⁵ Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.103f.

⁴⁴⁶ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.89.

⁴⁴⁷ Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.101f. Einschränkend wirken sich jedoch auch in diesem Fall gewisse Persönlichkeitszüge aus: Je nach Angstbewältigungstyp d.h., ob jemand seine Angst unterdrückt bzw. intellektualisiert oder ihr freien Lauf lässt, hat Vorwissen mehr oder weniger großen Einfluss. Erstere mindern ihre Angst, letztere sind trotz Vorwissen eher mit Angst auslösenden Reizen beschäftigt. Vgl. Hoffner, „Children's emotional reactions to a scary film“, S.334; vgl. auch Tamborini, „Responding to Horror: Determinants of Exposure and Appeal“, S.322.

⁴⁴⁸ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.125.

⁴⁴⁹ Mit dieser These Hand in Hand geht die Theorie, dass nur *gute* Inhalte bewusst mehrmals konsumiert werden. Der Rezipient entdeckt und konzentriert sich dabei jedes Mal auf etwas Neues. Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.120ff.

Auf einer emotionalen Ebene gibt es noch eine dritte Kategorie an Erklärungsversuchen für das Problem des *rereading*, die allerdings mehr auf das generelle *Paradox of Fiction* abzielt.⁴⁵⁰ Kern der Aussage ist der Widerspruch, dass der Zuseher emotional auf etwas reagiert, von dem er weiß, dass es nicht existiert.⁴⁵¹ Erklärungsversuche dieser Kategorie berufen sich (stark vereinfacht ausgedrückt) darauf, dass der Leser ohnehin so tue, als ob die fiktionalen Gefahren, welche die Figuren bedrohen, real seien.⁴⁵² Er tut dies über Identifikation oder Empathie. Die Tatsache seines Vorwissens wird dadurch irrelevant. Anders ausgedrückt: weil sich der Zuschauer ja mit dem Helden identifiziert und mitfühlt, ist sein Vorwissen über den Verlauf der Geschichte bedeutungslos. Er kann ohnehin nicht ins Geschehen eingreifen.⁴⁵³

Darüber hinaus muss der Zuschauer die Unsicherheit des weiteren Handlungsverlaufes nicht als real einstufen, um emotional zu reagieren, denn Emotionen können ihre Wurzeln im Glauben und in Gedanken haben.⁴⁵⁴ So gesehen erübrigt sich das Problem des Rereading in dem Moment, in dem man von der Realität als Grundvoraussetzung für Emotionen abkommt: Denn der Zuseher tut schon bei der ersten Rezeption nur so, als wäre die Fiktion real. (Vor-) Wissen hindert ihn nicht daran, auch das zweite Mal so zu tun.

So schwierig es ist, das Phänomen Spannung mit einer Theorie zu beschreiben, so schwierig ist es ebenfalls, das Problem des Rereading mit einer einzelnen Theorie auszuklären. Erst in deren Kombination entsteht eine einigermaßen befriedigende Antwort.

⁴⁵⁰ Siehe dazu auch das Kapitel: Identifikation vs. Empathie.

⁴⁵¹ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.79.

⁴⁵² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.64.

⁴⁵³ Vgl. Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", S.121f.

⁴⁵⁴ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.85f.

4. Die filmische Vermittlung von Spannung

Naturgemäß ist eine strikte Trennung zwischen den psychologischen Aktivitäten des Rezipienten und dem rezipierten Werk im Bereich der Spannung unmöglich: Das Eine bedingt das Andere. Trotzdem haben sich gewisse Strukturen und filmische Erzählweisen durchgesetzt, die dem Spannungsempfinden förderlich sind.⁴⁵⁵

Im zweiten Teil dieser Arbeit soll nun auf diese werkimmanente Aspekte der Spannung eingegangen werden. Es soll Antwort gegeben werden auf die Frage: Welche Strategien der filmischen Vermittlung erzeugen Spannung?

Gemeint sind nicht Gefühle oder Entwurfstätigkeiten des Rezipienten, sondern konkrete Strukturen auf inhaltlicher und formaler Ebene.

Unter der inhaltlichen Ebene verstehe ich Erzählstrukturen und -techniken, die dazu beitragen, den Leser zu fesseln und ihn an das Werk zu binden. Der (Drehbuch-) Autor ist der Architekt dieser Ebene. Hier wird festgelegt, wann welche Informationen preisgegeben werden, wie sich die Geschichte entwickelt und wie Figuren und Charaktere dargestellt sind.

Die formale Ebene bezieht sich auf die filmische Präsentation der inhaltlichen Ebene: Wie werden narrative Inhalte und Informationen über die Diegese vermittelt?

Im Gegensatz zu allen anderen spannungsbeeinflussenden Faktoren ist sie ausschließlich im Medium Film vertreten! Sie ist seine spezifische Sprache und Macht, verleiht sie ihm doch die Fähigkeit, die meisten anderen Medien in sich aufzunehmen.

4.1 Inhaltsebene

Im Allgemeinen lassen sich grundlegende dramaturgische Strategien feststellen, die den Rezipienten in den Bann der Geschichte ziehen sollen. Sie animieren ihn zur weiteren Rezeption, indem sie an bereits im ersten Teil der Arbeit genannte psychologische Grundlagen appellieren. Anders formuliert: Sie aktivieren den

⁴⁵⁵ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.12ff.

Rezipienten und scheinen die Differenz zwischen Zuseher und Figuren aufheben zu wollen: „Ihre Absicht scheint zu sein den Zuschauer zu Mitspielern des Geschehens auf der Leinwand zu machen.“⁴⁵⁶

Zunächst ist der Zuschauer jedoch ein außenstehender passiver Betrachter, der erst in den Bann des Filmes gezogen werden soll. Ausgehend von dieser Annahme müssen ihm also Ereignisse präsentiert werden, die sein Interesse wecken und identifikatorische und empathische Prozesse in Gang bringen.⁴⁵⁷

In den folgenden Kapiteln wird deshalb auf die wichtigsten dramaturgischen *Tricks* zur Spannungserzeugung eingegangen.

4.1.1 Grundformen der Rezipientenaktivierung

Meiner Meinung nach stellen die „Grundformen der Leseraktivierung“⁴⁵⁸ die zentralsten Säulen der Spannungsdramaturgie dar.⁴⁵⁹ Einerseits beschreiben sie grundlegende Notwendigkeiten, um Spannung zu erzeugen (z.B. Konflikte oder das Aufwerfen von Fragen) und andererseits erläutern sie unumgängliche Begriffe der verschiedenen Ebenen einer Geschichte (z.B. *global/lokal*) und deren zeitlicher Ordnung (z.B. *Diskurs-* und *Ereignisstruktur*), um die werkorientierte Spannungstheorien immer wieder kreisen.

Grundlage Konflikt

Ein Konflikt ist eine notwendige Grundlage für Spannung. Ohne Konflikt gäbe es kein Drama.⁴⁶⁰

Der Begriff *Konflikt* ist jedoch nicht in einem etymologischen Sinn als „Zusammenstoß“⁴⁶¹ zu verstehen, sondern als Ausdruck jeglicher Form von *Krise*. „Suspense in drama, in turn, is viewed as the experience of apprehension about the

⁴⁵⁶ Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.171.

⁴⁵⁷ Vgl. Carroll, „The paradox of Suspense“, S.76.

⁴⁵⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S.61.

⁴⁵⁹ Ich verwende der Begriff *Dramaturgie* gleichbedeutend mit dem Begriff Erzähltechnik und nicht als „Verfertigung und Aufführung eines Dramas“. Brauneck, *Theaterlexikon*, S.260.

⁴⁶⁰ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.283.

⁴⁶¹ Basler (Hg.), *Duden*, S.292.

resolution of conflicts and crises.“⁴⁶² Spannung ist demnach eine Erfahrung der Besorgnis um die Lösung dieser Konflikte.⁴⁶³

Smiley (1971) geht sogar noch weiter und behauptet: “[...] suspense automatically occurs during all crises.”⁴⁶⁴ Denn eine Krise als ein Zustand der Entscheidung „in dem Altes und Neues, Krankheit und Gesundheit u. ä. mit einander streiten“⁴⁶⁵ ist zugleich ein Zustand eines zerstörten Gleichgewichtes, welches wiederum nach Meinung von Tan als einfachste und grundlegendste Definition einer Geschichte gilt: „A balance is disturbed, and then restored.“⁴⁶⁶

Die zwei Seiten dieses Ungleichgewichtes sind gegnerische Kräfte, zwischen denen sich das Feld der Spannung entfaltet. Gut und Böse sind dabei die zwei Seiten des gleichen Kraftfeldes. Sie bedingen einander und beleben sich gegenseitig: „Crime cannot exist without its apparent opposite: innocence.“⁴⁶⁷ Das Besondere wird erst in Relation zum Normalen sichtbar.

In den meisten Filmen von Hitchcock beispielsweise spielt diese Tatsache bereits am Anfang eine große Rolle: Es herrscht eine (teilweise sogar irritierende) Normalität, welche aber bald gebrochen wird:

„The classic Hitchcock film begins thus: everything is proceeding normally, in mediocrity until someone (usually the protagonist) notices one element blemishes the surface. This blemish, it turns out, is the whole through which fiction enters.“⁴⁶⁸

Das Grundschema der weiteren Entwicklung nach dem etablierten Problem bleibt ebenso immer das Gleiche: „In every emotion episode, a problem presents itself, which the subject copes with until it is solved.“⁴⁶⁹

Naturgemäß ist der Weg bis zur Lösung dennoch ein langer. So entfalten sich nach der Etablierung des Konflikts weitere Komplikationen, die der Held bewältigen muss, um zu seinem eigentlichen Ziel zu gelangen. Diese Komplikationen oder „subgoals“⁴⁷⁰ wie Ed Tan sie nennt, intensivieren die Krise: „Die Verbesserung oder

⁴⁶² Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.283.

⁴⁶³ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.201.

⁴⁶⁴ Smiley zit.n. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.285.

⁴⁶⁵ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, S.2331.

⁴⁶⁶ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.58.

⁴⁶⁷ Vgl. Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.23.

⁴⁶⁸ Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.23.

⁴⁶⁹ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.58.

⁴⁷⁰ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.135.

Verdichtung des Plots besteht in der Anhäufung von Komplikationen für den Helden und vielleicht auch für seinen Gegner.“⁴⁷¹ Denn mit der schwieriger werdenden Bewältigung des Kernproblems steigert sich der Wert der Auflösung. Dieses *mehr* an Bedeutung überträgt sich auch auf den Rezipienten. Sein Spannungsempfinden wird zunächst durch den Konflikt in Gang gebracht und durch Komplikationen auf der Ebene des Plots verstärkt.⁴⁷²

Spiel mit Erwartungen: Folge von Frage und Antwort

Eine weitere grundlegende Notwendigkeit für das Spannungserleben ist das Spiel mit den Erwartungen.⁴⁷³ Dieses Spiel kann als direkte Reaktion auf durch das Werk ausgelöste Fragen angesehen werden, denn der Zuschauer *erwartet* Antworten.⁴⁷⁴

Hier liegt die wahrscheinlich fundamentalste erzähltechnische Beziehung vor:

„The basic narrative connective--the rhetorical bond between two scenes--is the question/answer. [...] Earlier narrative scenes raise questions, issues, or possibilities that are answered or actualized by later scenes.“⁴⁷⁵

Indem der Rezipient Antworten sucht, steigert er seine Aufmerksamkeit und damit den Grad der Involviertheit in das fiktive Geschehen.

Dem im letzten Kapitel vorgestellten Grundschema: 1. Konflikt 2. Komplikationen 3. Auflösung entspricht das Frage–Antwort Model: 1. Frage 2. Verzögerung der Antwort 3. Antwort.⁴⁷⁶

Ausgegangen wird dabei von einer Annahme des Zuschauers, dass *zuvor* gezeigte Szenen, Situationen und Ereignisse in einer Beziehung zu *nachher* Gezeigten stehen.⁴⁷⁷ In Folge sucht er stets nach kausalen Verbindungen zwischen

⁴⁷¹ Vgl. Highsmith, *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, S.40.

⁴⁷² Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.135f; vgl. auch Highsmith, *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, S.40f.

⁴⁷³ Die Psychologie dieser Tätigkeit habe ich bereits im Kapitel „Die Entwurfstätigkeit des Rezipienten“ zusammengefasst.

⁴⁷⁴ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense-/Spannungsforschung des Films: Bericht.“ S.13. Als Beispiel kann hier das Phänomen der „Page Turner“ Bücher in der Literatur angeführt werden: “The reader is turning pages to find out the answers to the questions that have been saliently posed to her.“ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.132.

⁴⁷⁵ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.67.

⁴⁷⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.25.

⁴⁷⁷ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.130.

Ereignissen, sowohl antizipierend als auch retrospektiv.⁴⁷⁸ Ein Bewusstsein dieser Tätigkeit, im Sinne einer konkret formulierbaren Frage ist dabei aber nicht notwendig:

„Not all mental processes can be equated with consciously performed processes; nor are all mental states - such as having a question - to be equated with performing a mental action such as that of internal question-posing.“⁴⁷⁹

Zuseher erwarten sich einfach, dass Informationslücken, die das Werk schafft, aufgefüllt werden.⁴⁸⁰ Konkrete Fragen kommen oftmals erst zum Vorschein, wenn man die Rezeption stoppt.⁴⁸¹

Des Weiteren müssen Fragen nicht unbedingt Entscheidungsfragen sein. So gibt es beispielsweise auf die Frage: „Wie geht es weiter?“ oder „Wer ist der Mörder?“ viele unterschiedliche Antwortmöglichkeiten, während die Frage: „Stirbt der angeschossene Protagonist?“ nur zwei mögliche Antworten beinhaltet.⁴⁸² Gleichgültig aber auf wie viele oder welche Antworten Fragen abzielen, ihnen allen ist gemein, dass sie einen zeitlichen Bezug herstellen. Der Ausblick auf eine oder mehrere Antworten lässt den Leser auf einen ungewissen zukünftigen Zeitpunkt warten, durch den seine Informationslücke geschlossen wird:

„Der Frage-Antwort Dialog ist eine Art Wechsel in der Wiederholung, denn er greift vor und kommt auf die Sache zurück. Die logische Bewegung von der Frage zur Antwort bestimmt die zeitliche Folge. Die Frage, die eine Antwort erheischt, ist in nuce ein Modell dramatischer Spannung; denn sie nimmt immer schon etwas vorweg, indem sie es anvisiert, und lässt noch vieles noch offen, während sie zugleich die Ungewißheit getilgt haben möchte.“⁴⁸³

Geht man davon aus, dass Fragen und Antworten im Allgemeinen eine Beziehung zwischen der Gegenwart und einer ungewissen Zukunft, auf die aber gedrängt wird,

⁴⁷⁸ Vgl. Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.10.

⁴⁷⁹ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.68.

⁴⁸⁰ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.132.

⁴⁸¹ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.68.

⁴⁸² Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.71ff. Manche Spannungstheorien versuchen Spannung jedoch anhand der Antwortmöglichkeiten festzumachen: “[...] the questions a story poses delimit the range of what can happen next, since narrative questions will generally have a delimited range of answers.” Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.132f. Geht es nach Carroll, so ist im Falle der Spannung dieser Bereich auf zwei Antwortmöglichkeiten limitiert: „The suspense question has two competitive answers. But the typical mystery question - who did it? - has as many answers as the film has suspects.” Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.81. (Mehr dazu im Kapitel: „Suspense/Mystery/Surprise“.)

⁴⁸³ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.35. Ein Streitgespräch mit Rede und Gegenrede ist ein Paradebeispiel dafür. „Das Reaktionsschema des Gegeneinander erfordert, dass auch in der Streitrede etwas wiederholt und zugleich verändert, vor allem aber – und das ist hier ausschlaggebend – gesteigert wird.“ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.36. Als Beobachter spürt man, dass dieses Gespräch zu irgendetwas führen wird, man weiß aber nicht genau zu was. Weil man diese Lücke füllen möchte, verharrt man *gespannt* auf den Ausgang.

herstellen, so lässt sich dieses Model, nicht nur auf Inhalte der Erzählung beschränken.

Die *Mise en Scene* erhält damit eine zusätzliche Funktion, vermag sie doch ebenso Fragen aufzuwerfen, die auf eine ungewisse Zukunft drängen.⁴⁸⁴ Ein Messer oder eine Axt im Bildhintergrund kann gleich mehrere Fragen erzeugen: Wofür wurde es benutzt? Weshalb braucht der Besitzer solches Werkzeug? Ist er ein Psychopath? Wird es noch benutzt? Wenn ja, wofür? usw. Objekte können also ebenso Fragen, Erwartungen und damit Spannungsempfindung erzeugen.

Auf diese Weise vermag es das Werk, sei es durch dessen Handlung oder *Mise en Scene*, Fragen aufzuwerfen, die der Zuschauer beantwortet haben will. Mit der daraus folgenden Aussicht auf Antworten geht eine Erwartungshaltung einher, die den Rezipienten auf psychologischer Ebene in Spannung versetzt.

Globale und lokale Beziehungen

Im Normalfall ist die globale Ebene bzw. „Makrostruktur“⁴⁸⁵ eines Werkes sein übergreifendes Thema bzw. seine Geschichte (z.B. Antagonisten bedrohen die Welt). Sie ist der Rahmen, innerhalb dessen kürzere Sequenzen bzw. Episoden ihren Platz finden. Jene kurzen Episoden, die mitunter gar nichts mit der Rahmenhandlung zu tun haben müssen, werden als Mikrostrukturen oder lokale Episoden bezeichnet (z.B. eine Verfolgungsjagd).⁴⁸⁶ Meistens jedoch stehen die lokalen Episoden in einer inhaltlichen Beziehung zur globalen Ebene, indem sie die globale Thematik aktualisieren.⁴⁸⁷

Was deren Wirkung betrifft,

„[...] so stellen Mikroepisoden kurze, intensive Affekthöhepunkte dar, Makroepisoden hingegen ziehen ihren Effekt aus einer langsamen Steigerung, die erst in der Schlussphase die Intensität von Mikroepisoden erreichen dürfte.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.69.

⁴⁸⁵ Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.332.

⁴⁸⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.202ff; vgl. auch Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.332.

⁴⁸⁷ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.199.

⁴⁸⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S.206.

So gesehen findet Spannung auf zwei unterschiedlichen Ebenen statt: einmal in Form einer überragenden Kernfrage der Erzählung sowie auf der Ebene kurzer eigenständiger Episoden.

Dem entsprechen zwei prinzipielle Strömungen im Spannungsverständnis: Die einen (allen voran Brewer) sehen Spannung als eine in der Makrostruktur bzw. in einer globalen Ebene verankertes Phänomen.⁴⁸⁹ Andere (allen voran Zillmann) machen Spannung anhand der Mikro- bzw. lokalen Ebene aus:

„Suspense [...] tends to be created in chains of potentially independent episodes in which endangerments are indicated, dwelled on and resolved.”⁴⁹⁰

Seiner Meinung nach sagt die globale Auflösung wenig darüber aus, wie der Film bis dahin empfunden wurde.⁴⁹¹

Studien mit Kindern belegen aber ein direktes Verhältnis zwischen der Anzahl der Spannung erzeugenden Ebenen und der Intensität des Spannungserlebens insgesamt.⁴⁹² Spannung kann demnach sowohl auf lokaler als auch auf globaler Ebene evoziert werden, wenn auch die Makrostruktur wahrscheinlich weniger dazu beiträgt als verschiedene Mikrostrukturen.⁴⁹³

Geht man von dem Frage-Antwort Model aus, wird schnell deutlich, dass Fragen sowohl auf lokaler als auch auf globaler Ebene aufgeworfen werden. Carroll sieht deswegen drei Möglichkeiten, warum etwas als spannend empfunden wird: 1. Spannende Makrofragen (z.B. eine den ganzen Film überdauernde dramaturgische Frist). 2. Ein Zusammenschluss aus vielen spannenden Sequenzen (viele Mikrofragen). 3. Eine spannende Schlussequenz, die dem Rezipienten im Gedächtnis bleibt (eine Art lokale Episode, die aber die globale Frage beantwortet).⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ Vgl. Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.332.

⁴⁹⁰ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.207. Dem entspricht ein Ergebnis von McKoon und Radcliff (1990) die herausfanden, dass Rezipienten hauptsächlich die gegenwärtige Situation wahrnehmen. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.105.

⁴⁹¹ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.227.

⁴⁹² Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.116ff.

⁴⁹³ Eine Ausnahme, die selbst Zillmann anerkennt, bildet jene Makrostruktur, die auf ein ganz bestimmtes auflösendes Ereignis hinarbeitet. In dieser Variante ist sozusagen der Blick immer auf das Ende gerichtet und der Rezipient verliert das globale Thema trotz Mikrostrukturen nicht außer Augen. Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.287.

⁴⁹⁴ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.73f; vgl. auch Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.328.

Meines Erachtens ist Spannung sowohl auf der globalen als auch auf der lokalen Ebene notwendig, um von einem spannenden Film sprechen zu können. Erstere aktiviert den Rezipienten, bringt die Handlung in Gang, schafft Orientierung und ermöglicht ihm weitläufige Antizipationen.⁴⁹⁵ Letztere sind kurze Schlüsselstellen und verschaffen dem Rezipienten intensivere emotionale Höhepunkte. Ohne eine Fragen aufwerfende Makrostruktur wäre ein Film eine bloße Aneinanderreihung von Episoden ohne jeglichen roten Faden. Umgekehrt würde ein Film ohne spannende Mikrostrukturen kaum emotionale Höhepunkte evozieren und wahrscheinlich als *langatmig* beschrieben werden.

Beide Ebenen beleben und verstärken sich gegenseitig, warum also sollte Spannung nicht auch in deren Kombination erfolgen:

„Entweder man schreibt spannende Sätze oder man macht die Geschichte spannend. Ich habe versucht, die Geschichte spannend zu machen *und* spannende Sätze zu schreiben.“⁴⁹⁶

Suspense/Mystery/Surprise

Nach Brewer kann man grundsätzlich drei Strukturen der Informationsvergabe feststellen. Erstens die Spannungsstruktur (*suspense*), die eine hohe Informiertheit über die möglichen Ausgänge und Zusammenhänge voraussetzt. Zweitens die Neugierdestruktur (*mystery*), bei der ein Mangel an benötigten Informationen vorherrscht, um einen gewissen Sachverhalt zu klären. Drittens die Überraschungsstruktur (*surprise*), die gekennzeichnet ist von dem plötzlichen Erhalt von ungeahnter Information.⁴⁹⁷

Im Falle der Spannungsstruktur wird der Rezipient informiert, dass etwas Unerwünschtes passieren könnte:

„We hypothesize that suspense is produced by including an initiating event or situation in the underlying event structure. An *initiating event* is an event that has the potential to lead to a significant outcome (good or bad) for one of the main characters in the narrative.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.199ff.

⁴⁹⁶ Georg Klein („Ingeborg-Bachmann-Preisträger“ 2000) zit.n. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.67.

⁴⁹⁷ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.61ff.

⁴⁹⁸ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.113.

Durch diese Preisgebung an Information hat der Rezipient keine vagen Vermutungen über den weiteren Verlauf der Geschichte, sondern konkrete Erwartungen.⁴⁹⁹ Er kann sich leichter orientieren und die weiteren Ereignisse besser antizipieren.

Bei der Neugierdestruktur wird das signifikante Auslöseereignis weggelassen. Der Zuseher erfährt aber, dass ihm eine wichtige Information fehlt und er wird neugierig darauf:

„In a text with curiosity structure (unlike the surprise discourse) the discourse contains enough information about the earlier events to let the reader know that the information has been omitted from the discourse.“⁵⁰⁰

Hier steht im Gegensatz zur *suspense* - Erzählstruktur nicht ein intensiver emotionaler Verlauf im Vordergrund, sondern ein intellektueller Anreiz: „Mystery relates to suspense in the sense that respondents are considered to be in suspense about the resolution.“⁵⁰¹ Spannungsepisoden spielen mit Emotionen, mit der Lust an mitfühlender Erregung, *Mystery* hingegen spielt mit der Lust am Denken, mit geistiger Erleuchtung und Aufklärung.⁵⁰²

In beiden Fällen allerdings steht die Intention im Vordergrund, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen und wachzuhalten.⁵⁰³ Die aufgeworfenen Fragen, die dieser Intention dienlich sind, unterscheiden sich jedoch grundlegend voneinander: Im Falle der Spannungsstruktur sind sie wesentlich konkreter, sogenannte Entscheidungsfragen,⁵⁰⁴ die (meistens) zwei sich ausschließende Antworten bezüglich des unmittelbar zukünftigen Verlaufs der Geschichte aufwerfen.⁵⁰⁵ Neugierdestrukturen verlangen nach theoretisch unbegrenzt vielen Antworten, die sich zumeist auf die diegetische Vergangenheit beziehen.⁵⁰⁶

Zu einem geringen Anteil ist in jeder Spannungsstruktur auch Neugierdestruktur enthalten. Es geht dabei aber nicht so sehr um die Frage des Wer und Warum,

⁴⁹⁹ Vgl. Derry, *The Suspense Thriller*, S.31.

⁵⁰⁰ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.113.

⁵⁰¹ Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.294.

⁵⁰² Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.294f. Interessanterweise erklärt der Psychoanalytiker und Filmwissenschaftler Altan Löker auch *mystery* über die Emotion Angst. Für ihn ist das Unvermögen, zu verstehen, als Misserfolg, begleitet von Versagensangst zu werten: „The plot too can be used to hide information from the spectator and thereby to induce fear of the unknown.“ Löker, *Film and Suspense*, S.21.

⁵⁰³ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.66.

⁵⁰⁴ Mehr dazu im Kapitel „Entscheidungsfrage“. Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.75f.

⁵⁰⁵ Vgl. Ohler/Nieding, „Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films“, S.133.

⁵⁰⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.66; vgl. auch Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.75.

sondern vor allem um das Wie.⁵⁰⁷ Auch eine Kombination aus Mystery/Suspense ist möglich:

„Wenn ein Informationsdefizit im Laufe eines Textes geschlossen wird, kann *mystery* geradezu natürlich in *suspense* übergehen. Umgekehrt scheint dies kaum realisierbar, da einmal präsentierte Informationen zwar wieder negiert, aber nicht mehr zurückgenommen werden können. [...] Wenn in den Kernen von *suspense* und *mystery* jeweils eine Gefahr und eine Informationslücke liegen, können sie durchaus zugleich erzeugt werden. Dies ist möglich, wenn der Text eine Gefahr signalisiert, deren Ursache vorübergehend im Dunkeln bleibt, bzw. ein Geheimnis etabliert, von dem eine Gefahr ausgeht.“⁵⁰⁸

Hier werden sozusagen analytische Fähigkeiten und Emotionen kombiniert.⁵⁰⁹

Die dritte grundlegende Erzählstruktur ist die Überraschungsstruktur, bei der „durch keinerlei Indizes [...] ein sonst wenigstens zu ahnendes Ereignis angekündigt [...]“⁵¹⁰ wird. Wie bei der Neugierdestruktur wird dem Zuseher ein signifikantes Auslöseereignis vorenthalten. Zusätzlich fehlt ihm die Information, dass ihm etwas vorenthalten wird:

„[...] in a surprise discourse structure, the author withholds the critical information from the initial portions of the text and does not let the reader know that the information has been withheld.“⁵¹¹

Daher kann er die Konsequenzen der ihm fehlenden Information auch nicht vorausahnen und ist überrascht, wenn sie eintreffen.⁵¹² Bis dahin rezipierte Ereignisse sind folglich nicht weiter innerhalb der bekannten Muster erklärbar und müssen neu interpretiert werden, um stimmig zu sein.⁵¹³

Surprise kann relativ leicht mit *mystery* oder *suspense* kombiniert werden, indem eine überraschende Auflösung (z.B. eine extreme Situation für die Protagonisten, in der deren *Erfolgswahrscheinlichkeit*⁵¹⁴ äußerst gering ist) oder ein überraschendes

⁵⁰⁷ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.301.

⁵⁰⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S.70f. In dieser Sichtweise wäre die Reihenfolge *mystery* – *suspense* wirkungsvoller als *suspense* – *mystery*. D.h., wenn zuerst die Frage „Wer ist der Böse?“ aufgeworfen wird und dann sein böses Potenzial zum Vorschein kommt. Umgekehrt würde die Identifizierung des Bösen die Mysterystruktur nehmen. Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.301.

⁵⁰⁹ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.301.

⁵¹⁰ Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.48.

⁵¹¹ Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.111f.

⁵¹² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.46.

⁵¹³ Der Witz bzw. die Pointe ist ein analoges Beispiel dafür. Vgl. Räwel, *Humor als Kommunikationsmedium*, S.44.

⁵¹⁴ Als Erfolgswahrscheinlichkeit wird die Wahrscheinlichkeit bezeichnet, mit der die Figuren ihre Ziele durchsetzen. Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.93.

Auslöseereignis (plötzliches Einführen von Gefahren kann *suspense* auslösen und/oder Fragen aufwerfen und damit *mystery* erzeugen) präsentiert wird.⁵¹⁵

Auch wenn der Begriff *Spannungsstruktur* sehr plakativ auf Spannung verweist, so bin ich doch der Überzeugung, dass jede der drei vorgestellten Erzählstrukturen positiv zum Spannungserleben beitragen kann. Nur die Kombination oder Abwechslung verschiedener Techniken vermag es, Langeweile erfolgreich zu verhindern. Auch wenn Überraschung per se keine Spannung erzeugt, so wirkt sie sich dennoch positiv auf die darauf folgenden Episoden aus. Denn sie steigert die Aufmerksamkeit des Zusehers und demonstriert ihm, dass spannungsreduzierende Vorhersehbarkeit nicht möglich ist.

Zeitbehandlung

Eng zusammen mit den Erzählstrukturen *suspense*, *surprise* und *mystery* hängt die Diskurs- und Ereignisstruktur eines Werkes: „Der Terminus ‚*event structure*‘ (Ereignisstruktur) bezieht sich dabei auf den Inhalt der erzählten Geschichte, während ‚*discourse structure*‘ (Diskursstruktur) die Art und Weise bezeichnet, in der diese Geschichte erzählt wird.“⁵¹⁶ Je nachdem wie Ereignisse durch die Diskursstruktur präsentiert werden, liegt eine *Spannungs-*, *Neugierde-* oder *Überraschungsstruktur* vor.⁵¹⁷

Ausschlaggebend für den Effekt auf den Rezipienten ist die zeitliche Ordnung der präsentierten Ereignisse.⁵¹⁸ Sie stellt eine gewaltige Freiheit für Erzählungen dar:

„The events in the underlying event structure are not always presented in the discourse structure in chronological order, in exact frequency or in accurate duration. For example, events taking place earlier in the event structure may be presented later in the discourse; the same events may be presented once, more than once, or not at all; and several minutes, hours, days, or years may be eliminated.“⁵¹⁹

Das Medium Film besitzt diesbezüglich aber noch weitere spezifische Freiheiten:

⁵¹⁵ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.72.

⁵¹⁶ Vorderer, „Spannung ist, wenn’s spannend ist“, S.325.

⁵¹⁷ Brewer hat dieses Model im Rahmen seiner „Structural Affect Theory“ vorgestellt. Ursprünglich griff er dabei auf ein Konzept der russischen Formalisten zurück. Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.110.

⁵¹⁸ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.6.

⁵¹⁹ DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.109.

„Time structures may arise, for example, from the duration of successive shots (cutting rate), the distribution in time of typical camera positions or typical junctions between shots. Moreover, editing offers the film maker the possibility for controlling the temporal relations between events, i.e., order, frequency and duration. Finally, a film usually includes time structures inherent in the musical sound track and/or nondiegetic sound effects.“⁵²⁰

Durch diese Summe an zeitlichen Freiheiten sind Erzählzeit und erzählte Zeit im seltensten Fall deckungsgleich.⁵²¹

In Spannungsepisoden kann man aber grundsätzlich von einer Annäherung von erzählter Zeit und Erzählzeit ausgehen, bei der Zeit als höchst wirklichkeitsnah empfunden wird.⁵²²

Dieser typischerweise wirklichkeitsgetreuen Dauer von Ereignissen in Spannungsepisoden entspricht eine lebensnahe Chronologie auf der Ebene der Erzählstruktur: Eine solche zeitliche Struktur erweist sich deswegen als besonders effektiv, weil chronologische Stimmigkeit die Hypothesenbildung des Rezipienten erleichtert.⁵²³ Der Zuschauer kann dem Lauf der Ereignisse leicht folgen und erhält dadurch die Möglichkeit exaktere Einschätzungen bezüglich des zukünftigen Verlaufs zu machen: Der Lauf der Dinge wird berechenbar und vorhersehbar, zwei notwendige Bedingungen für das Spannungsempfinden. Nur so befürchtet der Zuschauer in seiner zukunftsorientierten Aufmerksamkeit, dass eine negative Auflösung folgen wird.⁵²⁴

Warum aber sind zeitliche Stimmigkeit und damit einhergehendes zukunftsorientiertes Denken von derartiger Wichtigkeit?

Der Grund dafür liegt in der generellen Tatsache, dass sich Spannung immer auf einen zukünftigen Moment bezieht.⁵²⁵ Auch die dazugehörigen emotionalen Begleiterscheinungen wie Interesse, Angst und Hoffnung sind zukunftsgerichtet. Spannung lebt von der „sukzessiven Vergegenwärtigung von vorweggenommener Zukunft“⁵²⁶ bzw. von dem Vorgriff darauf und deren Verwirklichung. Es werden Fragen aufgeworfen, Ankündigen und Andeutungen gemacht, bis diese durch die

⁵²⁰ DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.114.

⁵²¹ Falls sie es aber doch sind, so kommen dem bereits konditioniertem Zuschauer die Erzählzeit als zu lange vor. Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.120.

⁵²² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.51f.

⁵²³ Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.109.

⁵²⁴ Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.111ff.

⁵²⁵ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.12.

Auflösung verwirklicht werden oder eben nicht. Die Auflösung erfolgt dabei aber immer etwas später als erwartet. Diese zentrale Aussage findet sich auch in der Literatur immer wieder: DeWied nennt dieses zweite wichtige, zeitlich bedingte Phänomen „temporal contrast“,⁵²⁷ Carroll spricht hier von „delay“,⁵²⁸ Fill von „Struktur des Aufschubs“⁵²⁹ und Pütz von „dramatischem Tempo“.⁵³⁰

Ihnen allen ist gemein, dass Spannung immer etwas mit Erwarten und Warten zu tun hat:

„If we call this concept ‚suspense‘, exactly what is it that is being suspended? Their answer is time.“⁵³¹

„[...] a film tells us what to expect and then makes us wait.“⁵³²

Es wird das unmittelbare Bevorstehen eines Ereignisses betont, gleichzeitig aber immer mit einem „jetzt noch nicht“ versehen. Dieser Aufschub der Auflösung ist ein grundlegendes Merkmal der Spannungsdramaturgie: „Es ist bezeichnend für die Struktur von Spannung, daß der Vorgriff immer nur teilweise enthüllt und ebensoviel, wenn nicht mehr, verdeckt läßt.“⁵³³ Erst nach einem langen Aufbau folgt der kurze „rhythmische Akzent“⁵³⁴ der Auflösung.

Spannung lebt damit paradoxerweise vom Näherrücken und gleichzeitigen Hinauszögern des Zukünftigen: „Spannung ist Gegensatz in Funktion der Zeit.“⁵³⁵

Im Prinzip lässt sich feststellen: je länger dieses Hinauszögern dauert, desto größer fällt die Spannungsreaktion aus.⁵³⁶ Der Aufschub erfolgt dabei durch das Hinzufügen von Handlungen bzw. weiteren Einstellungen.

Film hat damit wie kein anderes Medium die Möglichkeit, Zeit zu manipulieren. Im Falle der Spannung ist der Faktor Zeit besonders bedeutend: Nicht nur ist eine

⁵²⁶ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.17.

⁵²⁷ DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.113ff.

⁵²⁸ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.78.

⁵²⁹ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.20.

⁵³⁰ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.54.

⁵³¹ Derry, *The Suspense Thriller*, S.32.

⁵³² Derry, *The Suspense Thriller*, S.35.

⁵³³ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.69.

⁵³⁴ Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.30.

⁵³⁵ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.10.

⁵³⁶ Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.111. Natürlich gilt diese Feststellung nur bedingt: So wirken sich exorbitant lang gezogene Spannungssequenzen negativ auf die Wirkung aus. Ebenso sollten der Aufschub und die hinzugefügten Elemente der Logik des Films entsprechen. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.243.

gewisse zeitliche Ordnung von Ereignissen (Spannungsstruktur) dem Spannungsempfinden dienlich, sondern auch deren Dauer. Spannung lebt von der Erwartung und vom Aufschub der Auflösung. Das Spiel mit der Zeit ist deshalb eines der wichtigsten werkorientierten Merkmale von Spannung.

4.1.2 Die Spannungsepisode

„[...] the experience of suspense in film can be described as an anticipatory emotion, prompted by an initiating event in the discourse structure, and terminated with the actual presentation of the harmful outcome event.“⁵³⁷

Im Gegensatz zu manchen anderen Autoren (z.B. Junkerjürgen)⁵³⁸ möchte ich den Terminus *Episode* nicht auf lokale Episoden einschränken. Meiner Ansicht nach können Spannungsepisoden sowohl auf lokaler, als auch auf globaler Ebene auftreten.

Vielmehr beschreibe ich mit Spannungsepisode jene Diskursstruktur, die in jedem spannenden narrativen Inhalt, sie es in einem Buch, ein Theaterstück, oder ein Film in irgendeiner Form zu finden ist: Auslöseereignis, Entscheidungsfrage (die Frage, die das Auslöseereignis aufwirft) und Auflösung.

Auslöseereignis

Ein Auslöseereignis ist ein Ereignis, dass die Ordnung einer Erzählung verletzt. Infolgedessen wird von den Protagonisten versucht diese Ordnung nach dem Ereignis wieder in ihren Gleichgewichtszustand zurückzubringen.⁵³⁹

Die Handlung wird durch das „initiating event“⁵⁴⁰ in Gang gebracht oder vorangetrieben. Auf der Seite des Rezipienten werden Erwartungshaltungen ausgelöst, wird ihm doch durch das Ereignis klar gemacht, dass Konsequenzen

⁵³⁷ DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.111. Vgl. dazu auch Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.150.

⁵³⁸ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.202ff.

⁵³⁹ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.155.

⁵⁴⁰ Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.150ff.

folgen müssen: Ein Auslöseereignis ist demnach “an event that alerts the viewer that significant consequences could happen to one of the main characters.”⁵⁴¹

Grundsätzlich können zwei Arten von Auslöseereignissen Spannungsempfinden induzieren: Die einen stellen eine Gefahr dar, die anderen einen Anreiz. (Natürlich sind auch Kombinationen aus Gefahr und Anreiz möglich.)⁵⁴²

Beide sind begrifflich nicht eindeutig voneinander zu trennen: So geht von dem Anreiz die Gefahr des Versagens aus und umgekehrt beinhaltet die Gefahr den Anreiz des Überstehens.⁵⁴³

Abgesehen von derartigen begrifflichen Spielereien sind Gefahren bei der Spannungserzeugung jedoch von größerer Bedeutung, sind sie doch die natürlichen Erzeuger von Angst, einer grundlegenden Emotion der Spannungsempfindung.⁵⁴⁴

Als Gefahr gilt etwas, „das den gegenwärtigen Zustand des Protagonisten entscheidend verschlechtern würde. Die Gefahr steht somit im Widerspruch zu deren Wünschen oder Absichten.“⁵⁴⁵ Es drohen negative Folgen, von deren Dringlichkeit der Zuschauer überzeugt sein muss. Folglich ist es notwendig, die Gefahr immer wieder vorzuführen:

„Suspensesituationen sind dadurch geprägt, daß sie als Gesamtheit einen Moment der letzten Spannung darstellen, indem sie das „Schwert des Damokles“ zu jeder Zeit durch die Anwesenheit drohender Gefahr deutlich vor Augen führen.“⁵⁴⁶

Dieses Vorführen erfordert aber kein konkretes Abbilden. Oft reicht es, wenn die Gefahr diffus dargestellt wird:

„In Film, there is often a less acute and articulated threat. It can be foreshadowing of future, more concrete danger by way of music, sudden inserts, or ambiguity of the represented view on the scene.“⁵⁴⁷

⁵⁴¹ DeWied, “The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense”, S.109. Erweiternd sollte festgehalten werden, dass die Etablierung der Protagonisten keine Bedingung darstellt. So ist ein Auslöseereignis in globalen Fragen oftmals bereits in der Exposition eines Filmes enthalten, zu einem Zeitpunkt also, an dem die Protagonisten noch nicht vorgestellt wurden. Derart kann es die Ursache oder Vorgeschichte einer noch bevorstehenden Handlung vorführen (z.B. Aliens kommen auf die Erde zu) ohne auf jemand Speziellen einzugehen. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.112.

⁵⁴² Vgl. Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery” S.285.

⁵⁴³ Vgl. Zillmann, “The Logic of Suspense and Mystery” S.284; vgl. auch Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.202.

⁵⁴⁴ Vgl. Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.202f.

⁵⁴⁵ Junkerjürgen, *Spannung*, S.90.

⁵⁴⁶ Borringo, *Spannung in Text und Film*, S.43.

⁵⁴⁷ Tan/Diteweg, “Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.167.

Bedingung ist nur, dass ihre Konsequenzen als unmittelbar bevorstehend und sehr wahrscheinlich interpretiert werden. Sie müssen also in irgendeiner Weise immanent sein.⁵⁴⁸

Obwohl eine einzige Gefahr ausreicht, um Spannung zu erzeugen, werden nicht selten innerhalb einer Sequenz mehrere Gefahren eingesetzt. Eine derartige Akkumulation von Gefahren senkt die Erfolgswahrscheinlichkeit der Protagonisten erheblich und erhöht die Dringlichkeit der drohenden negativen Folgen.⁵⁴⁹

Neben einer geringen Erfolgswahrscheinlichkeit für den Protagonisten bestimmt ein weiterer Parameter die Größe einer Gefahr, nämlich der Einsatz der Figuren.⁵⁵⁰ Um Spannung auslösen zu können, muss dieser Einsatz bzw. das drohende Ergebnis des Auslösers signifikant sein.⁵⁵¹ Aus diesem Grunde stellt die physische Gefahr in spannenden Inhalten eine überwältigende Mehrheit dar.⁵⁵² Insbesondere die Lebensgefahr, die Gefahr mit dem höchsten Einsatz bildet ein oberes Extrem.⁵⁵³

Ebenso bestimmt die Reichweite einer Gefahr mit, was auf dem Spiel steht.⁵⁵⁴ Gleiche Einsätze von unterschiedlichen Figuren können einen unterschiedlichen Wert haben (z.B. hat der Lebenseinsatz eines unschuldigen Kindes einen wesentlich größeren Wert als der eines erwachsenen Verbrechers) und so sollte immer folgende Frage in die Überlegung miteinbezogen werden: „Wieviele und welche Figuren sind überhaupt betroffen?“⁵⁵⁵

⁵⁴⁸ Vgl. Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.43f.

⁵⁴⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.290. Natürlich können Gefahren auch wieder weggenommen werden und die Erfolgchancen wieder vergrößert werden. Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.232.

⁵⁵⁰ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.249.

⁵⁵¹ Eine Studie von Brewer belegt das. Vgl. Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", S.115ff.

⁵⁵² Patricia Highsmith beispielsweise definiert Suspense-Stories anhand ihrer Körperlichkeit: „Suspense-Stories sind Geschichten, in denen physische Gewaltanwendung und Gefahr drohen oder tatsächlich stattfinden.“ Highsmith, *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, S.9. Köhler und Wulff sehen Spannung ebenso in körperlichen Gefahren begründet: „In Spannungsszenen bilden manifeste Gefahren, Bedingungen und Komplikationen von Handlungen sowie Gegenhandlungen das Bedeutungsnetz situativ-szenischer Größen, das zunächst komponiert werden will, [...]. Die Gefahrenmomente resultieren nicht aus der psychologischen Bedeutung der Szenen, sondern aus der reinen Physis des Geschehens.“ Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.32.

⁵⁵³ Einschränkend sollte an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass der Wert des Einsatzes auch vom filmimmanenten Moralsystem mitbestimmt wird. So kann der Wert des Lebens von Film zu Film stark variieren. Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.249ff.

⁵⁵⁴ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.253.

⁵⁵⁵ Eine weitere mögliche Unterscheidung lässt sich anhand der Unausweichlichkeit der Gefahr treffen: Stellt sich die Gefahr unausweichlich in den Weg, oder nimmt der Protagonist sie freiwillig in Kauf? Handelt er aktiv dagegen, oder wartet er ab, bis das Ergebnis der Situation einfach passiert? Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.229ff.

Obwohl manche Spannungstheorien ausschließlich von einer Gefahr als notwendige Bedingung ausgehen, lässt sich ein zweites spannungsinduzierendes Auslöseereignis feststellen, der Anreiz. Im Gegensatz zur Gefahr ist der Anreiz positiv konnotiert:

„Als Anreiz hingegen gilt etwas, das den gegenwärtigen Zustand der Protagonisten entscheidend verbessern würde. Der Anreiz steht daher in Einklang mit deren Wünschen und Absichten.“⁵⁵⁶

Auch wenn er als zweitrangiges Ereignis eingestuft wird, so vermag er dennoch eindeutig Spannungsempfinden auszulösen.⁵⁵⁷

Prinzipiell lassen sich Anreize in zwei untergeordnete Gruppen aufteilen.⁵⁵⁸ Figuren können versuchen, ihren Status zu verbessern, ohne dass sie durch äußere Bedingungen dazu gezwungen werden (z.B. das Motiv der Schatzsuche oder das Erlangen einer wissenschaftlichen Erkenntnis). Jene Kategorie lässt sich als zusätzliche Anreize bezeichnen.

Andererseits können Figuren unter einer Entbehrung leiden, die sie möglichst schnell und vollständig beheben wollen oder sogar müssen (z.B. Trennung von einer geliebten Person oder der Wunsch nach Freiheit in einer Gefangenschaft). Diese Motive lassen sich als notwendige Anreize zusammenfassen.

Oftmals wird der Anreiz von einer Gefahr begleitet und so lassen sich all diese Auslöseereignisse auch kombinieren und abwechseln (z.B. kann die Suche nach etwas Verlorenem zu Gefahren führen oder die Quelle des Anreizes kann ident sein mit der Quelle der Gefahr).⁵⁵⁹

Anreiz und Gefahr sind deshalb auch auf inhaltlicher Ebene (neben begrifflichen Schwierigkeiten) nicht immer eindeutig voneinander zu unterscheiden. Entscheidend ist, dass sie als Auslöseereignis die Handlung in Gang bringen und der Zuschauer Konsequenzen erwartet.

⁵⁵⁶ Junkerjürgen, *Spannung*, S.90.

⁵⁵⁷ „[...] the potential for winning a lottery is clearly capable of producing suspense [...]“ Brewer, “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, S.115. Eine Studie belegt diese These. Vgl. Brewer, “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”, S.117. Auch Hitchcock geht davon aus, dass Suspense ohne Gefahr, nur durch einen Anreiz existieren kann, und führt hier das Beispiel des Heiratsantrages an. Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.62.

⁵⁵⁸ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.90.

⁵⁵⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.90..

Entscheidungsfrage

Der Ausdruck *Entscheidungsfrage* wird hier in Anlehnung an Junkerjürgen verwendet. Im Gegensatz zu seiner Auslegung möchte ich den Begriff etwas genereller fassen und nicht ausschließlich auf globale Inhalte anwenden.⁵⁶⁰

Ausgehend von der Annahme, dass Entscheidungsfragen von Auslöseereignissen aufgeworfen werden, können diese als Verbindungsstück zwischen Auslöseereignis und Auflösung betrachtet werden. Sie stellen diesen Bezug her, indem sie nach den Konsequenzen fragen und das Auslöseereignis miteinbeziehen. Entscheidungsfragen sind also nicht irgendwelche Fragen, die wahllos gestellt werden können, sondern müssen durch ihren Ursprung eindeutig definiert sein. Wenn das Auslöseereignis beispielsweise eine Wette ist, so lautet die Entscheidungsfrage: „Wird er die Wette einhalten?“ und nicht etwa „Wie geht der Film aus?“.

Die Entscheidungsfrage fragt nach jener Informationslücke, die die Auflösung zu füllen vermag und geht dabei von einem speziellen Ereignis aus. Der Prozess ihrer Beantwortung geht einher mit dem emotionalen Ablauf des Rezipienten:

„The actual outcome is irrelevant to the question of whether a scene or an event or series of scenes and events involves suspense. [...] Suspense, rather, is a function of the structure of the narrative question as it is raised by factors earlier in the story.“⁵⁶¹

Dieser Auffassung nach können Entscheidungsfragen auf allen Ebenen gestellt werden: global, lokal oder auf formaler Ebene. Wichtig ist nur ein konkreter Bezug zu einem speziellen Ereignis.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.80ff.

⁵⁶¹ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.137. Carroll definiert Spannung unter anderem durch ihre Entscheidungsfragen: „In Film, suspense generally obtains when the question that arises from earlier scenes has two possible, opposed answers which have specific ratings in terms of morality and probability.“ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.71.

⁵⁶² Junkerjürgen unterscheidet noch zwischen Episoden mit *statischen* Entscheidungsfragen, das sind Fragen, die die gesamte Episode über gleich bleiben und Episoden mit *dynamischen* Entscheidungsfragen, das sind Fragen, die aufgrund neuer Informationen adaptiert werden müssen. Zusätzlich trifft er Unterscheidungen anhand der Relevanz (Dringlichkeit und Gefahrenpotenzial) und des Umfangs (damit ist die Tragweite der Frage gemeint, bzw. inwieweit sie das gesamte Geschehen bestimmt). Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.80ff.

Auflösung

„Die Spannung strebt nach nichts anderem als nach der Aufhebung ihrer selbst.“⁵⁶³

Nur wenigen Aspekten wird im Bereich der Spannungsforschung so viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wie der Auflösung. Vor allem psychologische Theorien verweisen auf die Auflösung als Notwendigkeit, um das positive Gefühl der Entspannung hervorzurufen.⁵⁶⁴ Auf einer inhaltlichen Ebene geht das positive (oder negative) Gefühl zurück auf den Ausgang der Handlung (die „Richtung der Auflösung“⁵⁶⁵).

Nach Meinung von Carroll impliziert die Auflösung immer eine Bewertung aus der Sicht des Rezipienten.⁵⁶⁶ Zuvor erlangte Wünsche und Ängste spalten mögliche Auflösungen zunächst in zwei Lager von erwünschten und unerwünschten Ausgängen der Handlung.

Im Normalfall geschieht den Guten Gutes und den Bösen Böses, denn das wird gemocht.⁵⁶⁷ Diese Belohnung auf der einen und Strafe auf der anderen Seite impliziert eine moralische Bewertung. Der Zuschauer muss Partei ergreifen:

„Je sympathischer der Filmprotagonist und je wahrscheinlicher seine Schädigung, desto mehr ‚empathischen Stress‘ empfinden die Zuschauer und das heißt: desto mehr Spannung entsteht.“⁵⁶⁸

Nur indem der Zuschauer moralisch bewertet, kann er bestimmte Auflösungen wünschen oder nicht.

Darüberhinaus lassen sich Auflösungen nach Carroll auch anhand ihrer Wahrscheinlichkeit aufteilen. Je nach dem wie erfolgsversprechend der Film die Handlungen des Protagonisten vermittelt, können mögliche Ausgänge als wahrscheinlich oder unwahrscheinlich eingestuft werden.⁵⁶⁹

⁵⁶³ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.12.

⁵⁶⁴ Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.116ff; vgl. auch Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.223ff, Borringo, *Spannung in Text und Film*, S.42, Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.116.

⁵⁶⁵ Junkerjürgen, *Spannung*, S.265.

⁵⁶⁶ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.72f.

⁵⁶⁷ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.204ff.

⁵⁶⁸ Vgl. Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.104. Das belegt auch eine Studie von Zillmann. Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.204.

⁵⁶⁹ Dazu mehr im Kapitel: „(Un-) Sicherheit eines Verlaufs – Erfolgswahrscheinlichkeit.“

Aus diesen beiden Einteilungen lassen sich vier mögliche Richtungen der Auflösung ableiten: „I. Moral/likely outcome II. evil/likely outcome III. moral/unlikely outcome IV. evil/unlikely outcome.“⁵⁷⁰

In Spannungsepisoden jedoch lassen sich diese vier allgemeinen Möglichkeiten Handlungen aufzulösen auf zwei reduzieren: „Die eine ist wahrscheinlich, aber von Figuren und Lesern unerwünscht, die andere ist unwahrscheinlich, aber von Figuren und Lesern erwünscht.“⁵⁷¹

Spannungssequenzen haben demnach immer damit zu kämpfen, ihre höchst unwahrscheinlichen Auflösungen stimmig zu machen: „Der Verlust der Plausibilität ist der Preis des *suspense*.“⁵⁷²

Betrachtet man den zeitlichen Aspekt der Auflösung, so lässt sich feststellen, dass erwünschte Ausgänge von Handlungen und deren emotionale Begleiterscheinungen beim Rezipienten immer von kürzerer Dauer sind, als unerwünschte.⁵⁷³ Dies entspricht der angeblichen dramatischen Kurve der Spannungsepisode, in der nach dem Auslöserereignis ein verhältnismäßig lang anhaltender Anstieg an Spannungsempfinden folgt, der seinen Höhepunkt in den Moment der beginnenden Auflösung schiebt und sofort abfällt.⁵⁷⁴ Je näher der Handlungsverlauf der Auflösung kommt, desto mehr Spannung lässt sich feststellen.⁵⁷⁵ Die Auflösung selbst ist dabei aber für die Schaffung von empathischem Stress belanglos.⁵⁷⁶

Zusätzlich zu ihrer verhältnismäßig kurzen Dauer ist der Auflösung eine weitere zeitliche Sonderstellung vorbehalten. Als eine von wenigen Aspekten des Phänomens Spannung ist die Auflösung nicht zukunftsgerichtet. Ihr Bezug ist die Gegenwart oder Vergangenheit und so dient sie auch als Aufhebung der

⁵⁷⁰ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.72.

⁵⁷¹ Junkerjürgen, *Spannung*, S.258. Diese Auffassung ist ebenso auf Carroll zurückzuführen: „Suspense in popular fiction is a.) an affective or emotional concomitant of a narrative answering scene or event which b.) has two logically opposed outcomes such that c.) one is morally correct but unlikely and the other is evil and likely.“ Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.138.

⁵⁷² Junkerjürgen, *Spannung*, S.258. An dieser Stelle wird deutlich, wie wichtig das Moment der Überraschung auch für Spannungsstrukturen ist. Nahezu jede Auflösung von spannenden Episoden beinhaltet ein mehr oder weniger überraschendes Moment, wie der Held doch noch, entgegen den Erwartungen, bestehen kann.

⁵⁷³ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.222.

⁵⁷⁴ Vgl. Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.42f.

⁵⁷⁵ Vgl. DeWied, „Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.112f.

⁵⁷⁶ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.137. Es sei denn, sie fungiert zusätzlich als Auslöserereignis, das neue Probleme schafft. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.211.

zukunftsorientierten Intentionen des Rezipienten: „Nach Strecken stärkster Spannung folgt die totale Zukunftslosigkeit [...].“⁵⁷⁷

Daraus lässt sich ableiten, dass die Auflösung, abgesehen von emotionalen Begleiterscheinungen nicht nur Informationslücken füllt, sondern dem Rezipienten auch seine wiedererlangte Gegenwärtigkeit vor Augen führt: Seine Fragen sind geklärt, sein Erregungszustand sinkt und er kommt wieder an im Hier und Jetzt.

4.1.3 Das Spiel mit den Informationen

„Und nun, was passiert jetzt?“⁵⁷⁸

Die bisher angeführten Grundformen der Rezipientenaktivierung können alle als Spiel mit Informationen bezeichnet werden. Ihr gemeinsamer Nenner ist in folgender Analysefrage zu finden: Zur welcher Zeit erhält der Rezipient welche Information?

Wie bereits erwähnt, lebt die Spannungsstruktur von einem hohen Grad der Informiertheit, die Neugierdestruktur von einem dem Zuschauer bewussten Mangel an Information und die Überraschungsstruktur von einem dem Zuschauer unbewussten Mangel an Information.

Die Informationsvergabe eines Films sollte aber nicht nur auf das, was gezeigt wird, hin untersucht werden, sondern auch auf das, was nicht gezeigt oder gesagt wird. Ausgesparte Information ist im Falle der Spannung keinesfalls von geringerer Bedeutung. Im Gegenteil, Spannung erfordert Informationszurückhaltung ebenso wie sie nach Informiertheit verlangt.

Bereits Voltaire meinte: „Das Geheimnis langweilig zu sein, besteht darin, dass man alles sagt.“⁵⁷⁹ Diese Erkenntnis spielt heutzutage nicht nur in Filmen eine große Rolle, sondern wird vermehrt auch in der Werbepsychologie genutzt. Neugier wird hier oftmals durch die bewusste Informationszurückhaltung erzeugt, indem beispielsweise Plakate ohne das Produkt oder den Firmennamen zu sehen sind. Wie bei der filmischen Vermittlung von Spannung fehlt dem Rezipienten die *entscheidende* Information der Auflösung: „Die Auflösung der Spannung durch

⁵⁷⁷ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.225.

⁵⁷⁸ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.62.

⁵⁷⁹ Voltaire zit.n. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.105.

Nennung des Produktes wird – so hoffen die Werber – umso mehr Aufmerksamkeit erregen und einen Erinnerungseffekt erzielen.“⁵⁸⁰ Hinzu kommt, dass die Auflösung wie eine Belohnung auf das Warten angesehen wird und dadurch positiv konnotiert ist.

Dieses Prinzip der Informationsvergabe mit gleichzeitiger Zurückhaltung der *entscheidenden* Information lässt sich auch in der Spannungsdramaturgie wiederfinden: „Kein einziger Teil ist sich selber genug; jeder bedarf der Ergänzung. Der folgende genügt wieder nicht usw. bis zum Ende des Stückes.“⁵⁸¹

Entsprechend dem Frage-Antwort-Modell beruht diese Unselbstständigkeit der Teile auf einem Teilwissen. Die Frage ist demnach die vergebene Information, die Antwort die zurückgehaltene.

In einer zeitlichen Auslegung bedeutet die vergebene Information Vergangenheit, die zurückgehaltene Zukunft:

„Es ist in jedem Augenblick des Dramas schon etwas geschehen, und es steht noch etwas aus, das aus dem Vorhergehenden gefolgert und vorbereitet wird. Jeder Moment greift Vergangenes auf und nimmt Zukünftiges vorweg.“⁵⁸²

Ebenso lässt sich dieses Modell der Unselbstständigkeit der Teile auf die Grundlage des Konflikts anwenden: Konflikt wäre dabei die erhaltene Information, die Lösung des Konflikts die ausgesparte.

Erst aber in Hinsicht auf die Mikro- und Makrostruktur eines Werkes wird die Bedeutung der Unselbstständigkeit der Teile ersichtlich. Denn wären lokale Ebenen *selbstständig* d.h. in sich abgeschlossene Einheiten, wäre kein weiterer Handlungsverlauf notwendig. Der Zuseher hätte die ausgesparte Information erhalten, keine Fragen wären offen. Er wäre befriedigt und verspürte keinen Drang mehr, Lücken zu füllen.

Trotz ihrer Bedeutung als kurze emotionale Höhepunkte scheinen lokale Spannungsepisoden also niemals abgeschlossen zu sein. Um das Interesse des Zuseher an den folgenden Episoden aufrechtzuerhalten, ist es notwendig Informationen auszusparen, sei es Informationen bezüglich der nächsten lokalen Episode oder Informationen bezüglich der globalen Ebene.

Wie aber lassen sich *unbekannte* Informationen transportieren?

⁵⁸⁰ Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.62.

⁵⁸¹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.11.

⁵⁸² Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.11.

Die Antwort liegt in einem scheinbaren Paradox: Zurückgehaltene Informationen lassen sich durch Vorinformation bemerkbar machen. Vorinformationen sind nichts anderes als Verweise auf zukünftige Entwicklungen:

„Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu extrapolieren.“⁵⁸³

Durch sie können die Gedanken des Zuschauers so gelenkt werden, dass er einen Handlungsentwurf konstruiert. Oder anders formuliert: Vorinformationen informieren ihn darüber, dass seine Informationslücke noch nicht geschlossen ist. Er erwartet durch sie etwas Bestimmtes und muss trotzdem erst auf die bestätigende Information der Auflösung warten, um sicher zu sein.

Vorinformationen oder Kataphern⁵⁸⁴ erlauben es dem Rezipienten, relativ eindeutige Vorstellungen über den weiteren Verlauf zu bilden.

„Prinzipiell kann [...] jedes Element eines Textes eine Katapher sein. Schon die Sprache an sich steckt voller Vorverweise. Eine Lautfolge allein weckt Erwartungen auf ihren weiteren Verlauf [...].“⁵⁸⁵

Diese Vielzahl an Möglichkeiten, Vorinformationen zu transportieren lassen sich natürlich auch im Film anwenden und so kommt nahezu jedes Gestaltungsmittel, sei es aus dem Bereich des Tons oder Bildes infrage.⁵⁸⁶

Auch Hitchcock wusste um die Bedeutung der Vorbereitung des Zuschauers: „Diese Konditionierung ist die Voraussetzung für jeden Suspense.“⁵⁸⁷

Womit Louis Lumière in seinem Film *L'arroseur Arrosé* begonnen hat,⁵⁸⁸ nämlich einem hohen Grad an Vorinformationen für den Zuschauer, das hat Hitchcock bis zur Perfektion vorangetrieben: „Daraus folgt, dass das Publikum informiert werden muss, wann immer es möglich ist.“⁵⁸⁹

Nichtsdestotrotz sind Vorinformationen immer nur Hinweise auf und keine tatsächlichen Repräsentationen von Ereignissen.⁵⁹⁰ Der Rezipient wird durch sie

⁵⁸³ Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.17.

⁵⁸⁴ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.56.

⁵⁸⁵ Junkerjürgen, *Spannung*, S.56.

⁵⁸⁶ Siehe dazu das Kapitel „Formebene“.

⁵⁸⁷ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.81.

⁵⁸⁸ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.20.

⁵⁸⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.64.

⁵⁹⁰ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.2.

regelrecht manipuliert, denn normalerweise gehen die aufgrund solcher Hinweise gebildeten Handlungsentwürfe des Rezipienten nicht in Erfüllung:

„It is characteristic for cataphoric elements in suspense constructions to stay ‚unfulfilled‘ here and to show themselves to be an advance reference for a course of events that does not happen.“⁵⁹¹

Das Spiel mit den Informationen *lockt* den Rezipienten also auf eine illusorische Suche nach *vom Werk zurückgehaltenen Bestätigungen von Vorinformationen*.

(Un-) Sicherheit eines Verlaufs – Erfolgswahrscheinlichkeit

„Suspense, however, need not create a necessity, though it must create a potentiality, a charge.“⁵⁹²

Wie im letzten Kapitel bereits angedeutet, suggeriert das Spiel mit den Informationen dem Rezipienten eine Wahrscheinlichkeit, mit der die Figuren ihre Ziele durchsetzen werden. Diese Wahrscheinlichkeit wird auch als Erfolgswahrscheinlichkeit bezeichnet.⁵⁹³

Um sie einschätzen zu können, bedarf es jedoch keiner Rechnung:

„For a spectator to believe x is probable or improbable is not for the spectator to assign x some ranking or value in terms of probability calculus. Rather it is for the spectator to believe that if x is probable then x is likely to occur, or can be reasonably expected to occur given all the available, permissible evidence on the screen.“⁵⁹⁴

Erfolgswahrscheinlichkeiten beruhen sozusagen immer auf dem Hausverstand des Rezipienten und müssen dementsprechend veranschaulicht sein.⁵⁹⁵ Nur so sind alle Informationen leicht verfügbar und emotionale Reaktionen aufgrund einer *einfachen* Beurteilung möglich.⁵⁹⁶ Demnach wäre die Erfolgswahrscheinlichkeit sogar eine Bedingung für Spannungsempfinden: Es muss dem Zuschauer immer vor Augen geführt werden, wie es um den Protagonisten bestellt ist.

⁵⁹¹ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.3.

⁵⁹² Rabkin, *Narrative Suspense*, S.65.

⁵⁹³ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.93.

⁵⁹⁴ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.77.

⁵⁹⁵ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.82.

⁵⁹⁶ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.289. Wuss meint dazu „The emotional tension is bound up as much with the content of the pending resolution as with the knowledge of the chances of realization“. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.54.

Folglich sind Spannungssequenzen immer von wandelnden Erfolgswahrscheinlichkeiten gekennzeichnet: "The suspense sequence itself is most often primarily concerned with adding and re-emphasizing probability factors."⁵⁹⁷

Der Zuschauer konzentriert sich dabei immer auf den aktuellen Stand bzw. den gegenwärtigen Verlauf der Geschichte. Er konstruiert seine Einschätzung aus dem Jetzt mit dem Effekt, dass die Kenntnis über die Tendenz des (Hollywood-) Films zum Happy End nicht mit einfließt.⁵⁹⁸ Seine Erfolgsaussichten werden also, obwohl er letztendlich immer als Sieger hervorgeht, nicht auf Makroebene und intertextuell, sondern episodenhaft konstruiert.⁵⁹⁹

Des Weiteren gelten Erfolgswahrscheinlichkeiten immer nur intern, d.h. nach den Regeln und Gesetzen des jeweiligen Werkes.⁶⁰⁰ Nach Junkerjürgen werden sie innerhalb dieses Systems durch drei wesentliche Ebenen suggeriert: erstens durch den Erzähler (dies schließt meiner Meinung nach auch formale Aspekte der Filmgestaltung mit ein), zweitens durch die fiktionsimmanente Öffentlichkeit (damit sind von der Gefahr nicht unmittelbar betroffene Personen gemeint) und drittens durch die Figuren selbst. Allerdings ist die subjektive Einschätzung der Figuren stärker geprägt von deren Hoffnungen und Wünschen als von den realen Chancen.⁶⁰¹

Entscheidend ist dabei, dass jede dieser Ebenen die Erfolgswahrscheinlichkeiten der Protagonisten unterschiedlich bzw. oft sogar kontrovers einschätzt und es schlussendlich am Rezipienten selbst liegt, welche der Ebenen er nun in seine Beurteilung mit einfließen lässt: Sie wirken daher als wichtige rezipientenaktivierende Stimuli.⁶⁰²

Prinzipiell lässt sich ein direktes Verhältnis zwischen zunehmender Stärke des Spannungsempfindens und gleichzeitiger Reduktion der Erfolgsmöglichkeiten feststellen: Je geringer die vom Rezipienten befundene Erfolgswahrscheinlichkeit für den Protagonisten ist, desto stärker ist er *gespannt*.⁶⁰³ Diese Aussage bekräftigen

⁵⁹⁷ Carroll, "Toward a Theory of Film Suspense", S.77.

⁵⁹⁸ Vgl. Carroll, "The Paradox of Suspense", S.81f.

⁵⁹⁹ Vgl. Zillmann, "The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition", S.207.

⁶⁰⁰ Vgl. Carroll, "The Paradox of Suspense", S.81. Mehr dazu im Kapitel "Filmimmanentes Moralsystem".

⁶⁰¹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.93ff.

⁶⁰² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.95.

⁶⁰³ Vgl. Comisky/Bryant, "Factors involved in generating suspense", S.49ff; vgl. auch Brewer, "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", S.115. Gerrig hat diese These in einer

Studien, die den Anstieg an subjektiv empfundener Spannung belegen, der mit der Verminderung der Erfolgchancen des Helden einhergeht:

„Rated suspense was at a maximum when the hero’s chances of success/survival were perceived to be about one in 100 and minimal when either success or failure seemed absolutely certain.”⁶⁰⁴

Je überzeugter (hundertprozentige Überzeugung ausgenommen) die Studienbeteiligten von einem Misserfolg der Protagonisten waren, desto spannender bewerteten sie die Rezeption. Sie waren sich also weniger *unsicher* über den weiteren Verlauf, sondern eher *sicher* über eine negative Auflösung.⁶⁰⁵ Oder anders formuliert, je sicherer das schlechte Ergebnis scheint, desto mehr Spannung wird erzeugt, bis zu dem Punkt an dem etwas als hundertprozentig sicher eingeschätzt wird.⁶⁰⁶

Dieses Prinzip lässt sich so lange steigern, bis kurz vor dem Punkt, an dem *absolute* Sicherheit herrscht. Denn wenn der Zuschauer mit 100-prozentiger Sicherheit weiß, was passieren wird, d.h. Wissen über den weiteren Fortgang der Geschichte ohne jegliche Unsicherheit besitzt, hebt sich das Spannungsempfinden wieder auf:

„The conditions in which the protagonist was said to have ‚absolutely nil‘ (0/100) and ‚totally certain‘ (100/100) chances of succeeding in his escape attempt generated the lowest average ratings of suspense. Conditions of total subjective certainty are apparently alien to suspense.”⁶⁰⁷

Wenn also die Erfolgswahrscheinlichkeit null oder maximal ist, herrscht Sicherheit über negative bzw. positive Konsequenzen und die Spannung verschwindet.⁶⁰⁸ Der Grund hierfür liegt in der vorbereitenden Funktion von Sicherheit:

„There is a reason to believe that certainty about a forthcoming deplorable event will serve a preparatory appraisal function, which protects against overly intense noxious arousal in response to the depiction of the event once it materializes.”⁶⁰⁹

So gesehen hemmt Sicherheit unangenehme emotionale Reaktionen wie Stress oder Angst.

Studie mit Studenten belegt, in der er ihnen bei ein und demselben Film durch einen unterschiedlichen Schnitt eine unterschiedliche Anzahl von Erfolgsmöglichkeiten des Helden vorsetzte. Je weniger Erfolgsmöglichkeiten gegeben waren, desto stärker wurde Spannung von den Studenten empfunden. Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.94ff.

⁶⁰⁴ Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.49.

⁶⁰⁵ Vgl. Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.57.

⁶⁰⁶ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.220; vgl. auch Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.286.

⁶⁰⁷ Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.56.

⁶⁰⁸ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.207.

⁶⁰⁹ Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.286.

Daraus ergibt sich ein oftmals angewendetes Muster des spannenden Erzählens:

„[...] die Erfolgchancen entwickeln sich nach dem Prinzip des Crescendo. Dies bedeutet, dass die anfänglichen Erfolgswahrscheinlichkeiten kontinuierlich gesenkt werden bis zum Finale, an dem sie idealtypisch gegen Null tendieren.“⁶¹⁰

Inhaltlich entspricht dieses Crescendo einer „Demontage der Verteidigungskräfte“:⁶¹¹

Es können die potenziellen Lösungsstrategien des Helden reduziert und/oder seine Vulnerabilität erhöht werden.⁶¹² Die Aussicht auf eine Rettung bzw. eine gewollte Auflösung wird damit immer aussichtsloser und der Zuseher begleitet diesen Verlauf durch eine erhöhte Intensität der empfundenen Spannung.⁶¹³

Trotz der weitläufigen Einigkeit bezüglich der Wirkung von Erfolgswahrscheinlichkeiten herrscht in der Literatur große Uneinigkeit darüber, wie diese nun begrifflich definiert werden sollte: Ist es besser von der *Unsicherheit* eines Verlaufs zu sprechen, oder sollte man von der *Sicherheit* eines bevorstehenden Ereignisses ausgehen?⁶¹⁴

Carroll beispielsweise geht davon aus, dass Unsicherheit über die Auflösung eine notwendige Bedingung für Spannung ist: „As long as the question is vital, and the outcome is uncertain, we are in a state of suspense. Once the outcome is fixed, however, the state is no longer suspense.“⁶¹⁵ Auch Cupchik geht von Unsicherheit („states of uncertainty“⁶¹⁶) aus, ebenso wie Wulff,⁶¹⁷ Wuss,⁶¹⁸ Tan und Diteweg⁶¹⁹ oder das *The Oxford English Dictionary*.⁶²⁰

Nimmt man den Begriff *Unsicherheit* jedoch wörtlich, so zeigt sich, dass die größtmögliche Unsicherheit über den Ausgang eines Ereignisses dann gegeben ist,

⁶¹⁰ Junkerjürgen, *Spannung*, S.96.

⁶¹¹ Junkerjürgen, *Spannung*, S.97.

⁶¹² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.254.

⁶¹³ Vgl. Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.51f.

⁶¹⁴ Vgl. Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.49ff.

⁶¹⁵ Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.74.

⁶¹⁶ Cupchik, „Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty“, S.189. Er trennt diese Stadien in zwei große Bereiche von Unsicherheit: Ein Bereich betrifft das Vorhersagen von Auflösungen, der Zweite das generelle Verstehen der Geschichte.

⁶¹⁷ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.15.

⁶¹⁸ Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.51ff.

⁶¹⁹ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.150.

⁶²⁰ Suspense is [Anm.] „a state of mental uncertainty, with expectation of or desire for decision, and usually some apprehension or anxiety as well as doubt.“ Murray (Hg.), *The Oxford English Dictionary*, S.320.

wenn die Chancen 50 – 50 zwischen Erfolg und Misserfolg stehen.⁶²¹ Um Missverständnisse zu vermeiden sollte deshalb meiner Meinung nach der begriffliche Fokus auf Erfolgswahrscheinlichkeiten liegen und nicht so sehr auf Sicherheit bzw. Unsicherheit.

Denn erst mit einer geringen Erfolgswahrscheinlichkeit der Protagonisten geht eine hohe Überzeugung der Rezipienten von einer negativen Auflösung einher. Je sicherer sich die Zuseher in dieser Erwartung sind, desto stärker involvieren sie sich emotional. Dies geschieht bis zu jenem Punkt, wo Sicherheit zu Wissen wird und die geistige Entwurfstätigkeit über den möglichen weiteren Verlauf eliminiert.

4.1.4 Gestaltung und Darstellung der Figuren

„Je gelungener der Schurke ist, desto gelungener ist der Film.“⁶²²

Im letzten Kapitel und im Kapitel „Beziehung zu den Protagonisten“ wurde die Bedeutung der moralischen Bewertung bereits angedeutet. Sie ist Voraussetzung für emotionale Reaktionen wie Wünsche oder Ängste und wird zum größten Teil über die Gestaltung und Darstellung der Figuren konstruiert.⁶²³

Charaktereigenschaften bzw. Tugenden formen den Hauptanteil dieser bewertenden Wahrnehmung: „Characters, in other words, is the most integral factor in establishing the spectator’s moral perspective on the action.“⁶²⁴ Und so wird ein vorbildlicher Charakter grundsätzlich als sympathisch eingestuft, während negative Eigenschaften einer Figur als unsympathisch wahrgenommen werden.⁶²⁵

Entscheidend ist hierbei jedoch, dass moralische Bewertungen keine universelle Gültigkeit besitzen: Tugenden oder Laster werden immer über einen Vergleich im jeweiligen moralischen System des Filmes festgestellt.⁶²⁶ Indem der Eine weniger Laster hat als der Andere, wird er automatisch tugendhaft oder umgekehrt. Nur so ist

⁶²¹ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.282; vgl. auch Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.200.

⁶²² Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.187.

⁶²³ Vgl. Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.283.

⁶²⁴ Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.76. Carroll verwendet hier den Begriff „character“ nicht als „Figur“, sondern als Oberbegriff für Charaktereigenschaften.

⁶²⁵ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.75f.

⁶²⁶ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.79.

zu erklären warum man manche Charaktere als anständig oder moralisch korrekt beurteilt, obwohl sich deren Handlungen bzw. Moralvorstellungen niemals mit den eigenen decken würden.⁶²⁷ Charaktere können demnach liebenswert sein, obwohl sie entschieden gegen die eigenen Vorstellungen von Gut und schlecht handeln (z.B. ein sympathischer Mörder).

Des Weiteren ist über die Vergleichstätigkeit im moralischen System erklärbar, warum auch mit tugendlosen Figuren mitgefiebert werden kann. Indem ihnen von noch lasterhafteren Figuren oder Antagonisten Leid zugefügt wird, steigen sie auf in der Gunst des Zuschauers. Derart kann der Rezipient also auch mit sündenhaften Charakteren mitfühlen.

Als vorwiegende Instanz für die moralische Bewertung sollte deswegen nicht Sympathie oder Antipathie gelten, sondern die *Nähe* zum Leser:

„Bestimmte Figuren werden dem Leser ‚näher gelegt‘ als andere, so dass es nicht darum geht zu entscheiden, ob sie nun moralischer oder sympathischer sind als andere, sondern über welche Strategien Nähe bzw. Distanz gesteuert werden.“⁶²⁸

Die Termini Nähe bzw. Distanz beziehen nicht nur auf die moralische Beurteilung des Rezipienten, sondern beschreiben die Beziehung des Rezipienten zu der jeweiligen Figur insgesamt. Dazu gehören auch Faktoren wie Ähnlichkeit, Häufigkeit und Dauer des Auftretens einer Figur, Verhalten und die Darstellung ihrer emotionalen Reaktionen.⁶²⁹ Nähe und Distanz implizieren also sämtliche Strategien der Vermittlung die zu einem tieferen Verständnis der Figuren führen.

Nichtsdestotrotz kann davon ausgegangen werden, dass eine positive Gesinnung gegenüber den Protagonisten dem Spannungsempfinden überaus förderlich ist.⁶³⁰

Zahlreiche Studien⁶³¹ belegen den Zusammenhang zwischen erhöhter Sympathie zu den Figuren und erhöhter Spannung:

⁶²⁷ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.76.

⁶²⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S.151. Nähe ist zwar ein allgemeinerer und dadurch ungenauerer Begriff, dafür schließt er aber als ein Oberbegriff weniger aus. Vgl. auch Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S.249.

⁶²⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.151ff; vgl. auch Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.66, Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.165.

⁶³⁰ Umgekehrt passiert der gegenteilige Effekt. Spannung verschwindet, wenn Leid aufgrund der moralischen Beurteilung als gerecht eingestuft wird: „Suspense vanishes the moment the tiny thought enters your mind: ‚He deserves what he gets.‘“ Hammond, *Thriller Movies*, S.88.

⁶³¹ Vgl. Brewer, „Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.116f; vgl. auch Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.49, DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.110.

„Auch wenn der Einfluss der Sympathie (gegenüber den Protagonisten) nicht kausal überprüft werden konnte, so zeigt sich doch, daß ein erhöhtes Maß an Spannung in signifikantem Zusammenhang mit der positiven Einschätzung der Filmfiguren (durch die Zuschauer) steht.“⁶³²

So gesehen trägt Sympathie maßgeblich zur *Nähe* zu den Figuren bei. Es lassen sich jedoch noch zahlreiche weitere Faktoren feststellen, die diese Nähe mitbestimmen.

Dadurch, dass Figuren auf gleiche Art und Weise wie im echten Leben wahrgenommen werden (d.h. sie werden nicht auf einmal verstanden, sondern über einen längeren Zeitraum hinweg kennengelernt), wird ihr Verständnis andauernd adaptiert oder bestätigt.⁶³³ Außerdem werden bestimmte Eigenschaften mit anderen Eigenschaften assoziiert und im Weiteren der jeweiligen Person unterstellt.⁶³⁴ Folglich trägt nicht nur ihre Figurenkonzeption (sympathisch/unsympathisch) zur Nähe zu den Rezipienten bei, sondern die Entwicklung der Figuren über den gesamten Film hinweg.

Weitere wichtige Aspekte der Charaktergestaltung sind deswegen die Komplexität eines Charakters (Anzahl seiner Charakterzüge und Ideen),⁶³⁵ seine Transparenz (Nachvollziehbarkeit seiner Motivationen und Emotionen),⁶³⁶ seine Dynamik (Offenheit für Entwicklung),⁶³⁷ seine Stilisierung (Grad der Abweichung von einer realistischen Darstellung),⁶³⁸ seine Konsistenz (Widersprüchlichkeit),⁶³⁹ seine Fähigkeiten,⁶⁴⁰ seine soziale Stellung innerhalb der Geschichte (Beliebtheit in der fiktionsimmanenten Öffentlichkeit),⁶⁴¹ seine Ähnlichkeit⁶⁴² und seine Vorbildfunktion (Wunsch so zu sein).⁶⁴³ Darüber hinaus spielt sein äußeres Erscheinungsbild eine

⁶³² Vorderer, „Was macht die Rezeption von Filmen spannend?“, S.108.

⁶³³ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.156ff.

⁶³⁴ „[...] the content of impressions is organized around a few underlying dimensions. In other words, a person who possesses one specific attribute is assumed to possess a variety of related characteristics as well.“ Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.64.

⁶³⁵ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.133.

⁶³⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.135.

⁶³⁷ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.155.

⁶³⁸ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.134.

⁶³⁹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.133.

⁶⁴⁰ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.140ff.

⁶⁴¹ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.144f.

⁶⁴² Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.84f.

⁶⁴³ Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.85f.

große Rolle.⁶⁴⁴ Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Folgenden die effektivsten und populärsten Aspekte der Gestaltung und Darstellung der Figuren noch einmal zusammengefasst.

Äußeres Erscheinungsbild

Es bestimmt den ersten Eindruck von einer Figur und verführt den Rezipienten dazu, andere Eigenschaften damit zu assoziieren: „Research has shown that physically attractive people are perceived as possessing more socially desirable personality traits than unattractive individuals.“⁶⁴⁵ Gleiches Handeln wird auf diese Weise unterschiedlich bewertet.

Nicht nur Alter, Geschlecht und soziale Rolle lösen spezifische Erwartungen aus,⁶⁴⁶ sondern auch Körperbau, Gesicht und Kleidung werden dabei als Spiegelbild des Inneren gewertet.⁶⁴⁷ Vor allem für Kinder erscheint die Physis der Figur als Ausdruck seines Charakters.⁶⁴⁸

Assoziationsketten variieren natürlich von Individuum zu Individuum. Es können sowohl positive als auch negative Eigenschaften mit einer bestimmten Physiognomie verbunden werden. Beim Körperbau einer Figur zeigt sich das besonders deutlich:

„[...] those with endomorphic (overweight) body builds were seen lazier, more talkative, and more warm-hearted and generous; mesomorphs (muscular, athletic) were perceived as stronger more self-reliant, and more likley to be leaders; and ectomorphs (tall, thin) were rated as more ambitious, more suspicious of others, more tense, nervous, and stubborn.“⁶⁴⁹

Was das Gesicht anbelangt, so lässt sich, vor allem im populären Film, folgender Grundsatz annehmen: „Je moralisch besser; desto schöner, / Je moralisch schlimmer; desto häßlicher.“⁶⁵⁰

Schauspieler scheinen, neben ihrem schauspielerischen Können, hauptsächlich nach der Kompatibilität ihrer Gesichtszüge gecastet zu werden.⁶⁵¹ Insbesondere

⁶⁴⁴ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.145.

⁶⁴⁵ Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.66.

⁶⁴⁶ Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.66.

⁶⁴⁷ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259.

⁶⁴⁸ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.145f.

⁶⁴⁹ Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.67.

⁶⁵⁰ Junkerjürgen, *Spannung*, S.148. Es wäre allerdings sehr verkürzt, diese Regel einfach so stehen zu lassen. Natürlich bemühen sich auch Hollywoodfilme ihre Charaktere diffiziler zu zeichnen.

⁶⁵¹ Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.65f.

Merkmale, die Ähnlichkeiten zu bestimmten emotionalen Reaktionen aufweisen, sind vorrangig. Jemand mit niedrig und eng aneinander liegenden Augenbrauen beispielsweise wird von vornherein als erzürnter und unfreundlicher wahrgenommen, als jemand ohne diese Eigenschaft.⁶⁵²

Auch genereller Hauttyp, Haarfarbe und Kleidung beeinflussen die Beurteilung. Letztere zwei Merkmale sind aber aufgrund ihre Bedeutung in Modeerscheinungen im Vergleich zu Gesicht und Körperbau stärker dem gesellschaftlichen Wandel unterlegen.⁶⁵³ Insbesondere Kleidung zeigt den sozialen Wandel deutlich, ist sie doch dem schnellen Wechsel der Mode unterstellt.

Kleidung, Make-up und sonstige Accessoires werden dazu verwendet, Persönlichkeit und Beruf zu illustrieren: Neben eindeutigen Hinweisen, wie beispielsweise einer Polizeiuniform als Arbeitskleidung, haben auch uneindeutige Attribute Effekte auf die Charakterisierung. So wirken Brillenträger z.B. intelligent, dreckige ungepflegte Kleidung ist meist den Bösen vorbehalten und große Augenringe zeigen eine unausbalancierte innere Befindlichkeit.⁶⁵⁴

Eine weitere Eigenschaft, die zwar kein visueller Hinweis ist, ich aber dennoch zu dem äußeren Erscheinungsbild einer Figur zähle, betrifft seine Sprechweise. Meiner Meinung nach stellt sie eine Art auditives äußeres Erscheinungsbild dar.

Auch hier ist die Wirkung auf den Rezipienten stereotyp geleitet. Eigenschaften wie Rhythmus, Redegeschwindigkeit, Tonlage oder Lautstärke werden als Hinweise auf ihre Kompetenz und ihren sozialen Status gewertet:

“Characteristics such as speech rate, pausing, pitch variation, and loudness have been related to a variety of personality traits, including dominance, assertiveness, politeness, competence, and benevolence.”⁶⁵⁵

So wird z.B. angenommen, dass eine kompetente Person mit einem gewissen Bildungsstatus laut und schnell spricht.⁶⁵⁶

⁶⁵² Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.67.

⁶⁵³ Scherer (1971) fand in einer Untersuchung heraus, dass in den späten 60ern blonde TV Schauspieler positiver bewertet worden sind, als dunkelhaarige. Diese Beurteilung hat sich durch Filme, in denen Dunkelhaarige als sympathische Helden inszeniert wurden, geändert. Heutzutage ist ein umgekehrtes Cliché der Fall. Blonde werden als dümmer wahrgenommen. Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.67.

⁶⁵⁴ Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.67. Ein gutes Beispiel für das Verhältnis zwischen Kleidung und Attributen ist *Superman*: Clark Kents (auch charakterliche) Transformation in Superman wird durch seine Kleidung und das Weglassen der Brille illustriert. Vgl. dazu auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259.

⁶⁵⁵ Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.68.

Außerdem lassen sich stereotype geschlechtliche Unterschiede in Satzlänge, Wortwahl und Grammatik feststellen, sowie in Akzent und Dialekt, die darüber hinaus als direkte Hinweise auf die soziale Herkunft und den sozialen Status interpretiert werden.⁶⁵⁷

Insgesamt, so lässt sich behaupten, bemühen sich Filmemacher um eine Stimmigkeit zwischen äußerem Erscheinungsbild und inneren Attributen der Figur. Diese Übereinstimmung hat vor allem einen Effekt als Grundlage:

„Die Kongruenz von Innerem und Äußerem vereinfacht die Figurendarstellung und damit auch die Figurenwahrnehmung seitens des Lesers, da er eine Figur prinzipiell schon nach ihrem Äußeren bewerten kann.“⁶⁵⁸

Gute oder böse Absichten können auf diese Weise verständlicher vorgeführt werden und tragen zu einer erhöhten Konsistenz und Transparenz eines Charakters bei.⁶⁵⁹

Verhalten

Genauso wie aus dem äußeren Erscheinungsbild, werden aus dem Verhalten von Figuren Rückschlüsse über ihren Charakter gezogen.

Nicht nur können soziale Stereotype bestimmte Erwartungen generieren (z.B. wird das Verhalten eines Mafiaangehörigen als gewalttätig eingestuft),⁶⁶⁰ sondern auch umgekehrt vermag das Verhalten einer Figur Aufschlüsse über ihre persönlichen Eigenschaften zu geben:

“Research in the area of social cognition has shown that the behaviours an actor performs lead observers to make inferences about the actor’s personality traits, abilities, and behavioural tendencies.”⁶⁶¹

Dies geschieht auf zwei Arten: Verhalten kann per se charakterliche Informationen enthalten, viele Eigenschaften der Figuren werden aber nur vermutet.

⁶⁵⁶ Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.68.

⁶⁵⁷ Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.68f.

⁶⁵⁸ Junkerjürgen, *Spannung*, S.148. Inkongruenz kann aber ebenso zu einem interessanten Phänomen führen und zwar dann, wenn stereotype Eigenschaften in Konflikt zueinander stehen. Ein einbeiniger Marathonläufer, ein linksgerichteter Geschäftsmann oder ein intelligenter Handwerker wird aufgrund dessen besonders sympathisch wahrgenommen. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.170.

⁶⁵⁹ Voraussetzung ist natürlich, dass gewisse Prototypen von Persönlichkeiten und ihrem Verhalten beim Rezipienten existieren. Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.79.

⁶⁶⁰ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.165.

⁶⁶¹ Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.69.

Dementsprechend viele Beispiele lassen sich ausmachen, die solche Voraussetzungen generieren können:

„[...] physical, and verbal aggression, prosocial behaviour, intimacy and sexual behaviour, methods of problem solving, compliance-gaining strategies, giving and receiving emotional support, giving and receiving orders and advice, alcohol drug use, failing and succeeding, engaging in gender-stereotyped or counter stereotyped activities.“⁶⁶²

Durch eine Beobachtung über eine gewisse Zeit hinweg (d.h. nicht nur durch einen Blick oder einmal Hinhören) schließt der Rezipient auch auf ein ähnliches Verhalten in der Zukunft.⁶⁶³

Normalerweise werden Protagonisten und Antagonisten aufgrund ihres Verhaltens unterschieden: Typischerweise ist der Gute hilfsbereit, höflich usw. und der Böse verhält sich sozial inakzeptabel.⁶⁶⁴ Negative Informationen haben jedoch einen größeren Einfluss auf die Bewertung seitens der Rezipienten, als positive.⁶⁶⁵

Wichtigste Grundlage für die Einschätzung des Verhaltens der Figuren ist deren Wertvorstellung. Entspricht das Verhalten der Figur den Wertvorstellungen des Rezipienten, so erzeugt dies Attraktivität: “Above all, correspondence between the character’s view on justice to those of the viewer presumably determines the latter’s sympathy for the character.“⁶⁶⁶

Aus diesem Grund ist die Transparenz der Ziele und Motive der Figuren so bedeutsam für die Nähe zum Rezipienten. Nur so erfährt der Zuschauer, ob ein Charakter gemäß seinen Wertvorstellung handelt oder nicht.⁶⁶⁷

Obwohl es normalerweise vermieden wird, Charaktereindrücke zu revidieren,⁶⁶⁸ kann dies am besten durch ihrer Motive erfolgen: Es sind die Intentionen einer Figur, die es vermögen, Eindrücke zu modifizieren (z.B. ob eine Handlung absichtlich oder

⁶⁶² Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.70.

⁶⁶³ Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.70.

⁶⁶⁴ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259f.

⁶⁶⁵ Vgl. Hoffner/Cantor, “Perceiving and Responding to Mass Media Characters”, S.73.

⁶⁶⁶ Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.169.

⁶⁶⁷ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.169; vgl. auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.260.

⁶⁶⁸ Hier liegt ein großer Unterschied zwischen dem „traditional feature film“ und dem „art film“. Letzterer besticht dadurch, dass er viel psychologischer, weniger platt und schwieriger zu verstehen ist. Die Tiefe der Charaktere kann veranschaulicht werden, indem die Rezipienten gezwungen werden, ihre (charakterlichen) Eindrücke zu modifizieren. Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.165ff.

unabsichtlich erfolgt).⁶⁶⁹ Sie sind damit maßgeblich für Änderungen in der Intensität der Beziehung zu den Rezipienten verantwortlich.⁶⁷⁰

Anders ausgedrückt: Die Nähe zum Rezipienten und damit auch das Spannungsempfinden unterliegt der Dynamik der Figuren, d.h. der Änderung ihrer Handlungsmotive.⁶⁷¹

Darstellung emotionaler Reaktionen

„[...] people experience fear as a direct response to the fear expressed by others.“⁶⁷²

Ein Aspekt, der meiner Ansicht nach für die Nähe zum Zuseher besonders bedeutsam ist, betrifft die Darstellung der emotionalen Reaktionen der Figuren. Die Ausgangshypothese besagt dabei, dass das Erkennen von Angst bei anderen Personen, stellvertretend Angst beim Beobachter auslösen kann.⁶⁷³ Je verständlicher die Angst dabei ausgedrückt wird, desto wahrscheinlicher ist, dass dieses Phänomen auftritt.

Mittlerweile ist belegt, dass Rezipienten auch die Emotionen der Protagonisten verarbeiten.⁶⁷⁴

Diese können auf verschiedene Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden: einerseits als unmissverständliche Darstellung, in der Emotionen wortwörtlich benannt werden und andererseits als angedeutete Darstellung, bei der Emotionen über körperliche Reaktionen veranschaulicht werden.⁶⁷⁵

„The emotions of media characters may be conveyed verbally, through the characters' own statements or the responses of others, and nonverbally, through

⁶⁶⁹ Figuren die beispielsweise Verletzungen in Notwehr oder unabsichtlich verursachen, werden nicht so unmoralisch wahrgenommen, wie Figuren die vorsätzlich Verletzungen verursachen. Vgl. Hoffner/Cantor, „Perceiving and Responding to Mass Media Characters“, S.71.

⁶⁷⁰ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.155f.

⁶⁷¹ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.169; vgl. auch Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S.249, Junkerjürgen, *Spannung*, S.155f.

⁶⁷² Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.180.

⁶⁷³ Vgl. Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.180.

⁶⁷⁴ Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.33.

⁶⁷⁵ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.286.

facial expressions, vocal tone, gestures and overt behaviors. In addition, may be inferred from situations or narrative events.”⁶⁷⁶

In allen Fällen erleichtert ihre Darstellung dem Rezipienten die Einfühlung in den Film und scheint selbst in geschriebenen Varianten geradezu suggestiv zu wirken: „Indem die angezielten Leserreaktionen im Text selbst vorgeführt werden, könnte sich die eigentliche Lesereaktion in diesem Sinne verstärken.“⁶⁷⁷

Sie müssen jedoch nicht unbedingt explizit angesprochen werden, um als emotionaler Leitfaden durch den Film zu führen. Gebärden und Gesten können ebenso als bloße Andeutungen wahrgenommen werden (ein unruhiges Sitzen beispielsweise kann genügen, um Angst darzustellen), wie erwartungsbildende Verweise auf die Zukunft (z.B. indem immer stärker, ich steigernde emotionale Befindlichkeiten dargestellt werden)⁶⁷⁸ oder bewusst inszenierte falsche Fährten.

Letztere stellen einen Spezialfall dar, sind doch hierbei unterschiedliche Emotionen mit unterschiedlichen Botschaften ineinander vereint: Wenn sich verbale und nonverbale Inhalte widersprechen, führt das zu einer Art visuellen Dramatisierung, die unterschiedliche Emotionen ineinander vereinigt und so *Lügen* zu identifizieren hilft oder aber eine komische Wirkung entfaltet: Der Mann, der mit der geballten Faust den Frieden fordert, oder der Mann, der scheinbar geduldig zuhört, lächelt und gleichzeitig dabei mit dem Fuß wippt, sind nur zwei Beispiele von vielen für eine derartige mehrdeutige Darstellung von Emotionen.⁶⁷⁹

Interessanterweise war Hitchcock ein Meister in der Darstellung solcher subtilen emotionalen Beziehungen. Mit bloßen Blicken von Figuren schaffte er es, Atmosphären aufzubauen oder Szenen zu verdeutlichen, „in denen Bild und Dialog einander widersprechen und durch diese Gleichzeitigkeit einer ersten (offensichtlichen) und einer zweiten (heimlichen) Situation rein visuell eine dramatische Wirkung zustande kommt.“⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.74f.

⁶⁷⁷ Junkerjürgen, *Spannung*, S.124. Auch Mikos geht von einer derartigen Verstärkung aus: „The staging of the experience of fear is amplified when the camera focuses on people who are obviously scared.“ Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.44.

⁶⁷⁸ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.102.

⁶⁷⁹ Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.130ff. Ein weiteres Beispiel dafür ist die amerikanische TV Serie *Dexter*, in der der Zuschauer andauernd mit solchen Situationen konfrontiert wird. Der Held Dexter ist ein Serienmörder und ist immer wieder gezwungen seine wahren Emotionen, die er in einem inneren Monolog zum Ausdruck bringt zu überspielen.

⁶⁸⁰ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.15.

Die Darstellung der emotionalen Befindlichkeit der Figuren kann damit also nicht nur empathische oder identifikatorische Prozesse in Gang bringen, erleichtern und Vorahnungen entstehen lassen, sondern besitzt selbst die Möglichkeit, Spannung zu erzeugen.

Vulnerabilität der Figuren

„Es ist, glaube ich, sehr problematisch, in einem Film ein Kind sterben zu lassen. Das grenzt schon an Mißbrauch des Kinos.“⁶⁸¹

Wie bereits erwähnt, kann von einem direkten Verhältnis zwischen reduzierter Erfolgswahrscheinlichkeit der Figuren und einem erhöhten Spannungsempfinden bei den Rezipienten ausgegangen werden.⁶⁸² Die Vulnerabilität einer Figur ist deswegen ein weiterer Faktor, der mitbestimmt, wie stark empathische oder identifikatorische Prozesse des Rezipienten ausfallen.

Verletzbare Figuren eignen sich gut um Spannung zu erzeugen, ist die Wahrscheinlichkeit ihrer Schädigung doch sehr hoch. Die Vulnerabilität ist von den Fähigkeiten der jeweiligen Figur abhängig und damit auch situationell begründet (*Superman* ist beispielsweise nur in Gegenwart von Kryptonit vulnerabel.)⁶⁸³ Sie bestimmt die Voraussetzungen zur Bewältigung einer Gefahr.

Prinzipiell lassen sich Figurentypen anhand ihrer Vulnerabilitäten unterscheiden: Typen von geringer Vulnerabilität (z.B. ein modellhafter, überlegener Superheld), Typen von mittlerer Vulnerabilität (z.B. ein netter Begleiter des Protagonisten) und Typen von hoher Vulnerabilität (z.B. Kinder, Kranke, alte Menschen, werden auch als *Empathie Automaten* bezeichnet).⁶⁸⁴ Die Grundregel dabei lautet: Je verletzlicher die Figur ist, desto besser eignet sie sich, um Spannung zu erzeugen.⁶⁸⁵

⁶⁸¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.95.

⁶⁸² Siehe dazu das Kapitel „(Un-) Sicherheit eines Verlaufs – Erfolgswahrscheinlichkeit“.

⁶⁸³ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.177.

⁶⁸⁴ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.177ff.

⁶⁸⁵ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.223; vgl. auch Junkerjürgen, *Spannung*, S.180. Auch diese Regel besitzt natürlich keine Universalgültigkeit. James Bond ist beispielsweise eine Figur von geringer Vulnerabilität und schafft es trotzdem seit Jahrzehnten, Spannung zu erzeugen. Wulff und Köhler erklären dies anhand der Episodenhaftigkeit von Spannung. Vgl. Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.38ff.

Verletzlichkeit wird aber nicht nur nach physischen Kriterien von Figuren wie Alter, Geschlecht, Kampfkenntnissen oder Gesundheit⁶⁸⁶ beurteilt, sondern auch nach deren emotionaler Stabilität, mentaler Vorbereitung, sichtbaren Intentionen („Weil das Thema des zu Unrecht Beschuldigten dem Zuschauer das stärkste Gefühl von Gefahr vermittelt.“)⁶⁸⁷ und deren Verfügbarkeit⁶⁸⁸ (ein Bewusstloser ist beispielsweise allen Gefährdungen ausgesetzt, weil er absolut verfügbar ist)⁶⁸⁹.

Nicht zuletzt ist Vulnerabilität aber auch immer in Relation zur antagonistischen Macht zu sehen.⁶⁹⁰ Sie wird deshalb im nächsten Kapitel gesondert betrachtet.

Protagonist/Antagonist

„Was wäre Bond ohne seine Gegenspieler?“⁶⁹¹

Grundsätzlich ist es möglich, sowohl für gute als auch für schlechte Charaktere Spannung zu empfinden. Bei Letzteren fällt die Reaktion allerdings nicht so stark aus.⁶⁹²

Je nachdem wie unterschiedliche Figuren mit Tugenden ausgestattet sind, nimmt der Zuschauer ihre Handlungen als moralisch korrekt wahr oder nicht.⁶⁹³

Damit er als Held erkannt wird, muss der Protagonist auch als gut dargestellt werden:

„It is imperative that narratives create pronounced favorable dispositions towards the chief protagonists by displaying their admirable attributes and their virtuous behaviour.“⁶⁹⁴

Im Gegensatz dazu fehlen dem Antagonisten diese positiven Eigenschaften. Um Spannung zu erzeugen, muss er im Vergleich zum Protagonisten als tugendlos vorgeführt werden:

⁶⁸⁶ Interessanterweise wirkt sich eine Verletzung nicht nur deshalb positiv auf Spannung aus, weil sie die Erfolgchancen reduziert, sondern weil sie gleichzeitig die Sympathie bei den Rezipienten erhöht. Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.225.

⁶⁸⁷ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.43.

⁶⁸⁸ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.260; vgl. auch Zillmann, „The Logic of Suspense and Mystery“, S.289.

⁶⁸⁹ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.106f.

⁶⁹⁰ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.258.

⁶⁹¹ Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.33.

⁶⁹² Vgl. Brewer, „The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading“, S.115.

⁶⁹³ Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.79.

“With respect to mass fiction, we may generalize this point by saying the protagonists typically treat their ‘inferiors’ with courtesy and respect, whereas the villains treat such characters with contempt and disdain, if not violence.”⁶⁹⁵

Wenn kein derartiges Ungleichgewicht zugunsten des Protagonisten besteht, kann ebenso für den Antagonisten Spannung empfunden werden. In dem Moment, in dem er Tugenden aufweist, wird auch der Antagonist zum potenziellen Spannungsträger. (Natürlich kann bei einem ausgewogenen Verhältnis der Tugenden ebenso der Fall auftreten, dass das Publikum weder die Sichtweisen von Protagonisten noch von Antagonisten annimmt und sich gar nicht involviert.)⁶⁹⁶

Je mehr Mitgefühl bzw. Identifikationsmöglichkeit eine Figur mit sich bringt, desto stärker fällt das potenzielle Spannungsempfinden aus.⁶⁹⁷

Als Faustregel für das Spannungspotenzial gilt deshalb: Der Protagonist muss positiv konnotiert sein. Je positiver dieser gezeichnet ist, desto stärker fällt die emotionale Reaktion aus. Sein Gegner, der Antagonist muss negativ konnotiert sein. Je negativer er gezeichnet ist, desto stärker fällt die emotionale Reaktion aus.⁶⁹⁸

Folglich muss ein Protagonist nicht unbedingt sympathisch wirken, um beim Rezipienten Spannung zu erzeugen, vorausgesetzt sein Gegenüber wird besonders negativ dargestellt:

„Detektiv-Helden können gern brutal und sexuell skrupellos sein, sie können Frauen mit Füßen treten und sind doch als Helden beliebt, weil sie nach etwas auf der Jagd sind, das vermutlich noch übler ist als sie selber.“⁶⁹⁹

Im Vergleich wirkt auf diese Weise selbst ein unsympathischer Held positiv.⁷⁰⁰ (Dies gilt im Übrigen auch für die Vulnerabilität der Figuren. Je unverletzlicher der Antagonist ist, desto kleiner werden die Erfolgchancen des Protagonisten. Vulnerabilität ist damit immer in Relation zur antagonistischen Macht zu sehen.)⁷⁰¹

⁶⁹⁴ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.209.

⁶⁹⁵ Carroll, “The Paradox of Suspense”, S.79.

⁶⁹⁶ Vgl. Carroll, “The Paradox of Suspense”, S.80.

⁶⁹⁷ Eine Studie an Kindern belegte diese Hypothese: „[...] these responses were especially intense when the child had developed feelings of attachment toward the threatened character.” Cantor, “Fright Responses to Mass Media Productions”, S.180.

⁶⁹⁸ Vgl. Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.220f. Für diese These gibt es ebenfalls experimentelle Gewissheit. Vgl. Carroll, “The Paradox of Suspense”, S.80.

⁶⁹⁹ Highsmith, *Suspense*, S.56.

⁷⁰⁰ Vgl. Highsmith, *Suspense*, S.47f.

⁷⁰¹ Die antagonistische Macht muss im Übrigen keine spezielle Figur sein. Sie kann ebenso ein thematisches Zentrum sein. Vgl. Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.33.

Nichtsdestotrotz muss, und das trifft besonders auf nicht populäre Inhalte zu, eine Figur nicht ausschließlich gut oder schlecht dargestellt werden. Figuren können vielschichtig sein, sich entwickeln oder aber genau wegen ihrer Eigenschaften fernab der Clichés gemocht werden. Ein Mörder kann durch seine Großmütigkeit oder Freundlichkeit eine dramatische Wirkung entfalten, die genau auf diesem Widerspruch basiert und es ist möglich, einen Antagonisten gerade wegen seiner Bösartigkeit faszinierend zu finden.⁷⁰² Schließlich werden unsympathische, bösartige Menschen im echten Leben gemieden und der Rezipient sieht im Film die Möglichkeit, solche Informationslücken zu füllen.⁷⁰³

4.1.5 Filmimmanentes Moralsystem

Das filmimmanente Moralsystem setzt die Bewertungsmaßstäbe der Rezipienten und bestimmt Bedeutungen für den Rezipienten. Nicht nur werden Gefahren oder moralische Fragen danach beurteilt,⁷⁰⁴ sondern gesamte Erwartungshaltungen werden davon geprägt, denn es gibt vor, welche Erwartungen überhaupt möglich sind:

„Viewers cannot make any extrapolations from what they are told if regularities and legalities did not bring a given situation together with a forthcoming development, so that the knowledge of rules and conventions is always incorporated into the prognostic work of the experience of suspense.”⁷⁰⁵

Erwartungen des Rezipienten müssen den Gesetzen, Tabus, Verboten und Genrebezügen gegenüber realistisch bleiben.⁷⁰⁶ So wird beispielsweise die Gefahrenbewertung einer Prügelszene in einem Western anders ausfallen als in einem Sozialdrama.

Darüber hinaus ist die *Moral* des Films nicht mit dem alltäglichen Moralverständnis kongruent, ein Mord kann z.B. in einem Film, der in einem Mafia-Milieu spielt, als moralisch unproblematisch bewertet werden.⁷⁰⁷ Würde man diesen Mord nach dem Moralverständnis der echten Welt beurteilen, wäre der Mafioso keinesfalls ein Held.

⁷⁰² Vgl. Highsmith, *Suspense*, S.48.

⁷⁰³ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.184.

⁷⁰⁴ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.15.

⁷⁰⁵ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.2.

⁷⁰⁶ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.6.

⁷⁰⁷ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.15.

Das Moralsystem relativiert damit die Geschehnisse im Film und stellt ein spezifisches Bezugssystem für den Rezipienten her.⁷⁰⁸

Dieses Bezugssystem ist allerdings nicht nur von der im Film etablierten Welt abhängig, sondern darüber hinaus situationsbezogen bzw. kontextabhängig:

„As characters do things that respondents deem moral, a favorable affective disposition toward them is formed; and as the characters do things that respondents deem immoral, an unfavorable disposition towards them is formed.“⁷⁰⁹

Entscheidend ist allerdings, dass auch das Verhältnis zwischen Protagonist/Antagonist und Rezipient ein dynamisches ist. Es ist einer ständigen Entwicklung und Veränderung unterworfen und kann deshalb immer nur situationell bestimmt werden: „This would mean that in a certain sequence of a book or film, a threat to the protagonist leads to suspense, whereas in another sequence it does not.“⁷¹⁰

So wird *King Kong* beispielsweise zuerst als böse wahrgenommen, am Ende des Films jedoch hat der Zuschauer Mitgefühl mit ihm. Die moralische Bewertung hat sich damit durch ihre Situationsbezogenheit verschoben.⁷¹¹ Sie wird durch die Fiktion in Gang gesetzt, geprägt und entwickelt.⁷¹²

Für das Phänomen Spannung kommt es deshalb also nicht so sehr auf die ethischen Standards einer Gesellschaft an⁷¹³, sondern vielmehr auf „die subjektive affektive Disposition des Rezipienten zum Protagonisten.“⁷¹⁴ Das diese Beziehung

⁷⁰⁸ Vgl. Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S.247.

⁷⁰⁹ Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.205. Es erweist sich in nahezu jeder Analyse als sinnvoll, auch den Kontext der Situation miteinzubeziehen. Rabkin schreibt dazu: „All of the views we may take of narrative which conserve its temporal nature profit by analyzing in terms of context and bits. [...] Context is a momentary view of a developmental phenomenon, a phenomenon to which we are subliminally attuned.“ Rabkin, *Narrative Suspense*, S.35f.

⁷¹⁰ Vorderer, „Toward a Psychological Theory of Suspense“, S.249.

⁷¹¹ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.142.

⁷¹² Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.79.

⁷¹³ Auch wenn Tabus oder spezifische Werte einer Gesellschaft zur Spannung beitragen können, so ist die Frage nach der notwendigen Bedingung von Moral für Spannungsempfinden immer nur innerhalb des filmimmanenten Systems *eindeutig* zu beantworten. Einer Sexszene in einem Bollywood Film oder einer Dokumentation über tabuisierte Krankheiten sind emotionale Antworten der Zuschauer sehr wahrscheinlich. Auf der anderen Seite muss jedoch festgehalten werden, dass Moral nicht unbedingt vorgibt, was wünschenswert ist und was nicht. Sequenzen können gerade wegen ihrer amoralischen Handlungen wünschenswert sein und dadurch eine *verstörende* Qualität besitzen.

⁷¹⁴ Junkerjürgen, *Spannung*, S.39.

festlegende Bewertungssystem legt mehr als alles andere fest, was der Zuschauer als gut, gerecht und korrekt empfindet und was nicht.

Darüber hinaus trägt natürlich auch das persönliche Moralempfinden zur Bewertung bei.⁷¹⁵ Ein Beispiel aus der Tierwelt, in dem ein Löwe ein Impala jagt, veranschaulicht dies:

„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.”⁷¹⁶

Aus solchen individuellen Vorstellung von Moral des Rezipienten, lässt sich die Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff *Moral* ableiten. Da der Autor keine persönlichen Informationen über die Zuschauer zur Verfügung hat, muss er generelle Interessen finden, um emotionale Reaktionen zu erzeugen, mit dem Resultat, dass immer wieder die gleichen allgemeingültigen Sensibilitäten angesprochen werden.⁷¹⁷

4.1.6 Exkurs: typische narrative Motive

“There is no more powerful way to turn the screws of suspense than to compress and confine your characters in space and time.”⁷¹⁸

Aus den bis jetzt genannten Faktoren, die Spannung mitbestimmen, bzw. ihr dienlich sind, haben sich, so möchte ich behaupten, typische narrative Motive entwickelt. Eine vollständige und umfassende Analyse solcher Motive würde den Umfang einer Diplomarbeit jedoch bei Weitem sprengen und so werden im Folgenden nur die wichtigsten und populärsten Ausführungen in einer komprimierten Liste vorgestellt. Abgesehen davon, dass Vorstellungen von Spannung biografisch verankert sind,⁷¹⁹ hat Spannung auf inhaltlicher Ebene immer etwas mit Informationsvergabe, Erfolgswahrscheinlichkeiten und der Gestaltung und Darstellung der Figuren zu tun. Zusätzlich gibt es so etwas wie *natürliche* Angstmotive und Motive, die sich anhand von Zeit, Raum, Wissensvorsprung und Figuren unterscheiden lassen. Sie alle

⁷¹⁵ Vgl. Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.206.

⁷¹⁶ Zillmann, “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, S.206.

⁷¹⁷ Vgl. Carroll, “The Paradox of Suspense”, S. 76f; vgl. auch Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, S.75f.

⁷¹⁸ Hammond, *Thriller Movies*, S.60.

werden immer wieder in Filmen inszeniert, da sie viele der oben genannten Anforderungen von Spannung bereits in sich tragen.

Was die Exposition und den weiteren Verlauf einer Geschichte angeht, so weisen diese typischerweise Ähnlichkeiten zur Struktur der Spannungsepisode auf: Zunächst wird eine Gefahr etabliert (Auslöseereignis bzw. Konflikt), deren Existenz die Figuren erst nach und nach wahrnehmen. Die Protagonisten erreichen vorerst nur Teilziele (*Plot Points*) und durch Komplikationen⁷²⁰ werden weitere Fragen aufgeworfen, welche letztendlich in der Konfrontation (Auflösung) beantwortet werden.⁷²¹

Darüber hinaus haben gewisse Prinzipien der Vermittlung eine Art *elementares* Spannungspotenzial in sich: Der Dialog bzw. die Konversation lebt davon, dass „[...] jede Äußerung in einem Spannungsverhältnis zu vorhergehenden und zur darauffolgenden steht, dass Sprecher unbewusst versuchen, ein solches Spannungsverhältnis herzustellen, [...]“⁷²² Der Gerichtsfilm ist unter anderem deswegen so beliebt, weil er eine solche dialogische Struktur von Rede und Gegenrede bzw. Frage und Antwort aufweist und in dieser Art Schritt für Schritt Erwartungen beim Rezipienten weckt.⁷²³

Ebenso erzeugen Pläne und Befehle per se Erwartungen: „Der Befehl hat im formalen Sinne der Zeitgestaltung die gleiche Funktion wie der Plan: Er zielt auf etwas Zukünftiges und setzt sich zu diesem in Spannung, da die Ausführung offen ist.“⁷²⁴ (Auch jegliche Arten von Gegensätzen haben diese zukunftsweisende Funktion inne, denn sie tragen „den Keim künftiger Auseinandersetzungen“⁷²⁵ in sich.)

Neben derartigen grundsätzlichen Spannungspotenzialen können typische Motive thematisch geordnet werden. Im Folgenden wird versucht, diese anhand von fünf immer wieder zu findenden Hauptkriterien vorzustellen.

⁷¹⁹ Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.100.

⁷²⁰ “Repeatedly stimulating and frustrating the spectator strengthens his wishes related to the screen events [...]” Löker, *Film and Suspense*, S.14.

⁷²¹ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, S.99ff; vgl. auch Derry, *The Suspense Thriller*, S.14f, Wuss, „Das Leben ist schön“, S.131f.

⁷²² Vgl. Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.111.

⁷²³ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.164.

⁷²⁴ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.43.

⁷²⁵ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.151.

Natürliche Angstmotive

Mit natürlichen Angstmotiven bezeichne ich Situationen und Gefahren, die tiefe menschliche Urängste hervorrufen können und/oder in Zusammenhang mit einem laufenden physikalischen Prozess stehen. Zu ihnen zähle ich all jene Gefahren, die sich aus den Kräften der Elemente ergeben wie Feuer, Wasser, Luft und Erde (Regen, Sturm, Gewitter, Donner) und alle daraus resultierenden Naturkatastrophen.⁷²⁶ Außerdem gehören dazu alle Angriffe von Tieren, Tierphobien oder sonstige in der Natur vorkommende Gefahrenquellen.

Des Weiteren sind jegliche gewalttätige Auseinandersetzungen (z.B. Kämpfe oder Kriege, aber auch Vergewaltigungsängste), sowohl auf globaler als auch intergalaktischer Ebene (Angst vor Außerirdischen)⁷²⁷ natürliche Angstmotive.

Ein weiteres menschliches Angstmotiv ist der Unfall bzw. die Verletzung per se:

“In addition, because danger is often present when injuries are witnessed, the perception of injuries should come to evoke fear as a conditioned response, even in the absence of the danger that produces the injuries.”⁷²⁸

Ebenso wirken Abweichungen von natürlichen Formen angsterzeugend: Unnatürliche Umgebungen, Mutanten, Monster, Entstellte und sonstige Abweichungen von bekannten Mustern in Größe, Form, Gesicht und Hautfarbe verkörpern typische natürliche Ängste:

„ [...] a related set of stimuli that typically evoke fear might be referred to as deformities and distortions or familiar organisms in unfamiliar unnatural forms. Hebb observed fear responses to such deviations from the previously experienced patterns in chimpanzees and argued that such responses are spontaneous, in that they do not require conditioning.“⁷²⁹

Auch Abweichungen auf auditiver Ebene wie unnatürliche oder besonders laute Geräusche gehören zu dieser Gruppe.⁷³⁰

Darüber hinaus zählen alle Motive, die mit dem Stichwort *unübliche Bewegung* beschrieben werden können, zu den natürlichen Angstmotiven: Verfolgungsjagden,

⁷²⁶ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.242.

⁷²⁷ Vgl. Cantor, “Fright Responses to Mass Media Productions”, S.178f.

⁷²⁸ Cantor, “Fright Responses to Mass Media Productions”, S.178.

⁷²⁹ Cantor, “Fright Responses to Mass Media Productions”, S.179.

⁷³⁰ Vgl. Cantor, “Fright Responses to Mass Media Productions”, S.187.

Rennen, Fluchten, plötzliche Bewegungen, schnelles Herannahen oder sonstige Situationen in denen hohe Geschwindigkeiten vorkommen.⁷³¹

Sie alle sind Begebenheiten, auf die Menschen mit Angst reagieren, weil sie Abweichungen des Normalen, Gewohnten und Intakten darstellen.

Zeit

Typische *zeitliche* Motive, die zur Erzeugung von Spannung verwendet werden, demonstrieren vor allem eine Limitierung ihrer selbst. Fristen führen dem Rezipienten vor Augen, dass etwas geschehen wird. Er fragt sich, ob das jeweilige Vorhaben in der Zeit gelingen kann und verspürt deswegen Spannung:

„Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ihr Rezipient fristspezifische Ob-Spannung empfindet, also Spannung, die durch die Frage »kann x erreicht werden, bevor Ereignis y eintritt?« beschreibbar ist.“⁷³²

Das Handeln unter Zeitnot ist automatisch ein Handeln mit sinkenden Erfolgswahrscheinlichkeiten.⁷³³ Die tickende Uhr der Bombe beispielsweise verweist mit jedem Tick auf die zu erwartende und unerwünschte Explosion.⁷³⁴

Negative Erwartungen unterliegen damit einem zeitlichen Index und der Rezipient erfährt dadurch einen besonders hohen Grad der Informiertheit.⁷³⁵

Ein weitere immer wiederkehrende Erzählstruktur mit einem zeitlichen Hintergrund ist die Verzögerung: Aufschieben, Hinauszögern der Auflösung (z.B. *Cliffhanger*)⁷³⁶,

⁷³¹ Vgl. Carroll, "The Paradox of Suspense", S.82; vgl. auch Carroll, "Toward a Theory of Film Suspense", S.73, Cantor, "Fright Responses to Mass Media Productions", S.187, Derry, *The Suspense Thriller*, S.17ff, Balint, *Angstlust und Regression*, S.21ff, Kracauer, *Theorie des Films*, S.73.

⁷³² Fuxjäger, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue*, S.50f.

⁷³³ Vgl. Carroll, "The Paradox of Suspense", S.77.

⁷³⁴ Vgl. Carroll, "Toward a Theory of Film Suspense", S.73. Eine weiteres berühmtes Beispiel ist aus dem Film *The man who knew too much* von Alfred Hitchcock. (Vgl. *The man who knew too much*, 1:33ff) Der Rezipient erfährt, dass ein Killer sein Attentat bei einem bestimmten Beckenschlag vollziehen wird: „Das Konzert beginnt also, alle entscheidenden Personen sind versammelt, und wir warten mit steigender Angst auf den Augenblick, in dem der unbeweglich dasitzende Beckenschläger sein Instrument benutzen wird.“ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.79; vgl. auch Hammond, *Thriller Movies*, S.43.

⁷³⁵ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.116.

⁷³⁶ Der filmwissenschaftliche Begriff *cliffhanger* beschreibt eine solche populäre Technik der Spannungserzeugung. Das "Dictionary of the Performing Arts" definiert *Cliffhanger* als: "Any show in series form that ends with a scene of unresolved suspense, keeping the audience in a state of anticipation for the next episode. 2. Any tale of high adventure, pursuit or confrontation, that keeps the audience in suspense until the very last moment." Moore, *Dictionary of the Performing Arts*, S.95.

oder andere Methoden, die das Füllen von Informationslücken verlangsamen sind dem Spannungsempfinden dienlich.⁷³⁷ Dazu gehören auch besondere Schnitttechniken:

„The secret lies in the *cutting technique* of the serial story, which breaks off just at a point in suspense when one would like to know the outcome of a meeting, a situation etc. The interruption and consequent prolongation of tension is the basic function of the cut. The result is that we try to imagine how the story will unfold, and in this way we heighten our participation in the course of events’.”⁷³⁸

Auch zeitliche Auslassungen („temporal ellipses“)⁷³⁹ schaffen es, den Rezipienten zu involvieren, indem sie ihn veranlassen, diese zu kompensieren. Er wird gezwungen, das Ausgelassene mithilfe seines Wissens zu inferieren, um so zu seinem gewünschten Verständlichkeitslevel zu kommen.⁷⁴⁰ Das Resultat ist eine verzögerte Verarbeitung der erhaltenen Information auf der Seite des Rezipienten: “Temporal ellipses as a text strategy evoke an element of retardation in the processing of the information that induces suspense.”⁷⁴¹

Die Limitierung der Zeit und die Verzögerung der Auflösung sind meinen Recherchen nach zu urteilen besonders häufig verwendete Techniken zur Erzeugung von Spannung.

Raum

Motive, die das Thema Raum beinhalten, können in zwei große Gruppen geteilt werden.

Einerseits gibt es Räume, die natürliche Urängste bedienen: Dazu gehören Höhen, Dunkelheit, und Tiefen sowie Räume, die Klaustrophobie auslösen können. Ebenso zähle ich zu jenen Motiven Räume, die auf eine Informationslücke verweisen wie Höhlen, Zwischenräume, Nebel oder sonstige Räume, die etwas verbergen und Räume, die eine unangenehme Atmosphäre schaffen und dieserart auf ein

⁷³⁷ Vgl. DeWied/Zillmann, “The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama”, S.257; vgl. auch Tan/Diteweg, “Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing”, S.174.

⁷³⁸ Cupchik, “Suspense and Disorientation”, S.191.

⁷³⁹ Nieding/Ohler/Thußbas, “The Cognitive Development of Temporal Structures”, S.301.

⁷⁴⁰ Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.31.

⁷⁴¹ Ohler/Nieding, “Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films”, S.143.

kommendes Unheil verweisen.⁷⁴² Die unangenehme Atmosphäre wird dabei durch Requisiten und Ausstattung erzeugt, die bestimmte Bedeutungen als Zeichen tragen oder Assoziationen wecken (z.B. eine Folterkammer).⁷⁴³

Die zweite Gruppe an Motiven mit Raumbezug sind jene, die eine Verengung und dadurch eine Senkung der Erfolgswahrscheinlichkeiten repräsentieren.⁷⁴⁴ Sie verweisen auf die Schwierigkeit eines Auswegs aus der Situation. Dazu gehören Räume, die sich tatsächlich verengen (z.B. ein Raum in den Wasser eindringt, oder ein brennendes Haus) und Räume, die Ausweglosigkeit verkörpern (z.B. ein Boot im Ozean, ein abgeschlossener Raum oder eine einsame Insel).⁷⁴⁵

Wissensvorsprung

„Man muss den Zuschauern eine Information geben, die die Figuren nicht haben.“⁷⁴⁶

Vor allem Hitchcock verhalf der Spannungserzeugung durch einen Wissensvorsprung zu einer großen Popularität.⁷⁴⁷ Sie waren aber keinesfalls seine Erfindung: Bereits Aischylos benutzte in *Die Perser* den Effekt des Wissensvorsprungs zur Erzeugung von Spannung.⁷⁴⁸

Wissensvorsprung meint

„[...] a narrative construction whereby the spectator is apprised of certain facts of the plot before the work's protagonists are, thus allowing the spectator to anticipate plot developments (especially of the threatening variety) before the protagonists themselves.“⁷⁴⁹

Dem Zuschauer wird bewusst, dass er mehr weiß als der Protagonist und er interpretiert das Geschehen folglich auf doppelte Weise: Erstens auf seinen

⁷⁴² Vgl. Gerrig, „The Resiliency of Suspense“, S.98. Auf lange Sicht führen solche räumlichen Motive natürlich zur Clichébildung. Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.250.

⁷⁴³ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.114.

⁷⁴⁴ Vgl. Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.32; vgl. auch Borrigo, *Spannung in Text und Film*, S.165.

⁷⁴⁵ Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.113; vgl. auch Hammond, *Thriller Movies*, S.73.

⁷⁴⁶ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.102.

⁷⁴⁷ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.102.

⁷⁴⁸ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.16.

⁷⁴⁹ Derry, *The Suspense Thriller*, S.7.

Wissensstand bezogen und zweitens auf den Wissensstand der Figur bezogen.⁷⁵⁰ Dies führt dazu, dass der Rezipient die Gefährlichkeit einer Situation viel besser erkennen kann als die Figuren, die ahnungslos auf die Katastrophe zusteuern.⁷⁵¹ Sie sind stärker bedroht, als wenn sie sich der Gefahr bewusst wären und die Wahrscheinlichkeit einer Schädigung wird höher.⁷⁵² Demnach wirkt sich Vorwissen vor allem auf die subjektiv beurteilte Erfolgswahrscheinlichkeit beim Rezipienten aus.⁷⁵³ Sie wird konkreter und begünstigt das Konzept eines Protagonisten, der die Kontrolle über das Geschehen verloren hat.⁷⁵⁴ Wissensvorsprung verstärkt die Erwartungshaltung beim Rezipienten, vermittelt sie ihm doch einen sehr hohen Grad der Informiertheit: Er kann sich leicht orientieren und die weiteren Ereignisse mühelos antizipieren, was in einem erhöhten Spannungsempfinden resultiert. Gleichzeitig verstärkt sie empathische Prozesse, ähnlich wie beim Kasperletheater, bei dem Kinder sofort lauthals zu schreien beginnen, sobald sich das Krokodil dem ahnungslosen Kasperl nähert.⁷⁵⁵

Figuren

„[...] der Mensch ist dem Menschen immer noch die größte Gefahr.“⁷⁵⁶

Was die figurlichen Motive anbelangt, so muss vorerst festgehalten werden, dass deren Konzeption besonders stark variiert und nicht in dem Ausmaß wie bei oben genannten Motiven verallgemeinert werden kann.

Nichtsdestotrotz tauchen im Laufe der Geschichte und insbesondere bei Hitchcock immer wieder ähnliche Figuren auf, die sich aufgrund ihrer hohen Vulnerabilität besonders gut dafür eignen, Spannung zu erzeugen.

Bei Hitchcock ist es allen voran das Konzept des Unschuldigen und zu unrecht Beschuldigten.⁷⁵⁷ Grundsätzlich sind diese Charaktere besonders vulnerabel, mangelt es ihnen doch an mentaler Vorbereitung und Intentionen.

⁷⁵⁰ Vgl. Wulff/Jenzowsky, „Suspense/Spannungsforschung des Films: Bericht“, S.17.

⁷⁵¹ Vgl. Wuss, „Narrative Tension in Antonioni“, S.55.

⁷⁵² Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.284.

⁷⁵³ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.76.

⁷⁵⁴ Vgl. Derry, *The Suspense Thriller*, S.18f.

⁷⁵⁵ Vgl. Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.212.

⁷⁵⁶ Junkerjürgen, *Spannung*, S.236.

Dem entspricht ebenfalls das Motiv der unschuldig Gefangenen.⁷⁵⁸ (Allerdings tauchen diese Motive nicht nur bei Hitchcock auf. Insbesondere in Horrorfilmen oder Psychothrillern lassen sich unschuldige vulnerable Figuren finden, z.B. *Saw*, *Scream* oder andere Teenagerhorrorfilme, sowie Entführungsfilme).

Darüber hinaus ist jegliche Form von *Isolation* ein oft vorzufindendes Mittel zur Erzeugung von großer Vulnerabilität:

“ [...] isolation is necessary for the setting of the antagonisms and the resolution of the moral conflict. Only by isolating the protagonist can the moral and thematic conflicts emerge clearly and meaningfully.”⁷⁵⁹

Hilfe zu brauchen und eine Not nicht mitteilen zu können, macht die Ausweglosigkeit und damit eine geringe Erfolgswahrscheinlichkeiten besonders deutlich.⁷⁶⁰

Dem thematischen Bereich der *Isolation* entspricht die Figur des Einzelgängers: Er bestreitet seinen Weg auf eigene Faust und seine Möglichkeiten sind damit von Anfang an begrenzt. (z.B. der klassische Privatdetektiv, der einsame Rächer oder aber auch James Bond).⁷⁶¹

Antagonisten tauchen im Gegensatz zu den vulnerablen Protagonisten immer wieder als „Kampf-Riesen“⁷⁶² (z.B. der Beißer aus *Der Spion der mich liebte*, oder *Megatron* aus *Transformers*) auf, die durch die Demonstration ihrer schieren Kraft unbesiegbar scheinen.⁷⁶³

Eine weitere Klasse der Antagonisten umfassen die Psychopathen: Ihre potentielle Gefahr ist nicht physisch bedingt, sondern lauert vielmehr in versteckten Tiefen und Fähigkeiten, die auf die verborgenen Grausamkeiten des menschlichen Geistes verweisen.⁷⁶⁴ Ihre Taten sind weder nachvollziehbar noch vorhersehbar. Dadurch können sich Protagonisten nicht mental vorbereiten und erhöhen ihre Vulnerabilität.

Ein oftmals vorzufindender weiblicher antagonistischer Figurentyp ist der *Vamp* (z.B. *James Bond 007: Octopussy* oder *Species*). Die böse verführende Frau verkörpert Macht durch Erotik. Ihr Opfer ist der Zugkraft der Triebe ausgesetzt, mit dem Resultat einer hohen Verfügbarkeit und daraus folgender Vulnerabilität.

⁷⁵⁷ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.40.

⁷⁵⁸ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.60ff.

⁷⁵⁹ Derry, *The Suspense Thriller*, S.11.

⁷⁶⁰ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.88.

⁷⁶¹ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.48.

⁷⁶² Köhler/Wulff, *„Bond in Angst und Schmerzen“*, S.36.

⁷⁶³ Vgl. Köhler/Wulff, *„Bond in Angst und Schmerzen“*, S.36.

⁷⁶⁴ Vgl. Hammond, *Thriller Movies*, S.100.

Dieser zugegebenermaßen kurze Einblick in typische figurliche Motive dient dazu exemplarisch festzuhalten, wie sich Faktoren der Vulnerabilität und der Erfolgswahrscheinlichkeit in bestimmte Motive eingeschrieben haben.

All jene genannten typischen Motive sind nicht als pauschale Spannungserzeuger zu werten. Sie sind der Erzeugung von Spannung jedoch förderlich in dem Sinn, als sie per se bestimmte Erwartungen und Assoziationen beim Rezipienten erzeugen. Diese Erwartungen können, wie im psychologischen Teil bereits erwähnt, als fundamentale Triebkräfte der Spannung angesehen werden.

4.2 Formebene

Mit *Formebene* bezeichne ich die filmische Umsetzung der Inhaltsebene. Es geht hier nicht um Erzählstrukturen, Plots, Figurenkonzeptionen oder bestimmte Motive, sondern um filmspezifische technische Aspekte der Gestaltung von Spannung: Entscheidend sind die speziellen Möglichkeiten des Mediums Film und so verkörpern Bild, Ton und Montage ihre tragenden Säulen.

Als roter Faden soll die filmanalytische Frage dienen: „Was wird mit welcher Wirkung gezeigt?“⁷⁶⁵

Ausgegangen wird dabei von einer allwissenden Erzählweise, die sich aus den Möglichkeiten der Montage ergibt: Der Rezipient erhält durch verschiedene Einstellungen einen sehr umfangreichen Blick auf das Geschehen und wird derart zum allgegenwärtigen unsichtbaren Zeugen. So gesehen geschieht die Präsentation der Ereignisse im Normalfall durch auktoriales Erzählen, das vereinzelt mit Subjektivität simulierenden Stilmitteln, wie subjektiver Kamera bzw. *PoV Shots*, *Voice over* einer Figur, Reflektorfiguren oder *Mindscreen* kombiniert wird.

4.2.1 Bildebene

Um die Bedeutung des Bildes für die Spannungserzeugung in ihrem vollen Umfang aufzeigen zu können, müssen vorerst wichtige evolutionsbiologische und wahrnehmungspsychologische Grundlagen des Sehens geklärt werden. Sehen ist aus evolutionsbiologischer Sicht per se eine permanente Hypothesenbildung:

„Besteht die Welt auf der primitiven Ebene des Stammhirns aus phylogenetisch von der Art erworbenen Reaktionsmustern für wenige Außenreize, ist es die ontologisch erworbene Erfahrung, mit der jeder Mensch zunächst bedeutungslose Reize als gegenständliche Welt identifiziert und in dieser agiert. In beiden Fällen sind es Hypothesen über die Umwelt. [...] Das Amessche Experiment zeigt, wie sehr unser Sehen im Normalfall ein deutendes ist, sozusagen eine permanente Erzeugung von Hypothesen über die Umwelt.“⁷⁶⁶

Zusätzlich zu dieser individuellen erfahrungsbedingten Hypothesenbildung von Gesehenem, lassen sich allgemeine Aussagen über bevorzugte Bildelemente treffen.

Bei Abbildungen von Menschen beispielsweise sind dies Mund und Augen.⁷⁶⁷

Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass Bewegung per se Aufmerksamkeit auf sich zieht. Bei Kindern handelt es sich hierbei sogar um eine automatische, nicht steuerbare Reaktion, bei der das Auge dem sich bewegenden Objekt folgt.⁷⁶⁸

Ebenso können Blickfänge über auffällige farbliche Kontraste oder andere Widersprüchlichkeiten bzw. Neuartigkeiten in Form und Größe erzeugt werden.⁷⁶⁹

Man kann also grundsätzlich davon ausgehen, dass eine positive Korrelation zwischen Auffälligkeit und Aufmerksamkeit besteht.

Was die Wahrnehmung von Bildern anbelangt, so sollte Herta Sturm zufolge auf einen prinzipiellen Unterschied zwischen medienvermittelter und lebensrealer Wahrnehmung verwiesen werden: In lebensrealen Zusammenhängen stehe dem Wahrnehmenden fast immer eine gewisse Zeitspanne zwischen Erwartung und Eintreffen eines Ereignisses zu Verfügung. Dies erlaube dem Wahrnehmenden, seine Erfahrungen und Erwartungen in Sekundenschnelle abzurufen und innerlich zu

⁷⁶⁵ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.13.

⁷⁶⁶ Im Amesschen Experiment schaut der Betrachter durch ein Guckloch mit einem Auge in den von Adelbert Ames konstruierten Raum. Dort sind die Winkel so verzerrt, dass sich trotz dieser Schrägen ein Bild ergibt, das auch von einem zwei-dimensionalen, rechtwinkligen Raum stammen könnte. Entfernungen und Größenverhältnisse können so nicht mehr richtig eingeschätzt werden. Schmitz, „Die Biologie der Mimesis als Diskurs der Moderne“, S.209.

⁷⁶⁷ Durch die Messung des Blickverlaufs auf einen Bildschirm können unter anderem Erkenntnisse gewonnen werden über die Auffälligkeit (ob das Objekt überhaupt gesehen wird), die Betrachtungsdauer (wie lange es insgesamt betrachtet wird), die Fixationsorte (welche Stellen des Objekts angesehen werden), die Fixationsreihenfolge (in welcher Reihenfolge die Elemente angesehen werden), die Fixationshäufigkeit (wie häufig die Elemente angesehen werden), die Fixationsdauer (wie lange die Fixationen bzw. die Verarbeitungszeit dauert), und über die Sakkadenlänge (wie groß die Abstände zwischen aufeinanderfolgenden Fixationen sind). Aus all jenen Ergebnissen lässt sich sozusagen der Weg über den Bildschirm bestimmen. Vgl. Gutjahr, *Die Methoden der Blickregistrierung*, S.18ff.

⁷⁶⁸ Bei Kindern treten nicht steuerbare, biologische Reflexe besonders stark in den Vordergrund: „Die kindliche Aufmerksamkeit wird durch eine kontinuierliche Auslösung von Orientierungsreflexen durch solche wahrnehmungssalienten auditiven und visuellen Gestaltungscharakteristika passiv gesteuert, das Kind wird an die Sendung gefesselt.“ Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.18.

verbalisieren.⁷⁷⁰ Folglich fehle dem Rezipienten durch schnelle Schnitte und andere Gestaltungsmöglichkeiten der Montage (Überblendungen etc.) diese Zeit und damit auch die innerliche Auseinandersetzung.⁷⁷¹ (Ob der prinzipielle Unterschied zwischen medienvermittelter und lebensrealer Wahrnehmung allerdings nur auf einem zeitlichen Aspekt beruht bleibt allerdings äußerst fragwürdig.) Um dies zu umgehen, meint Sturm, werden vor allem in Werbefilmen längere Anfangsbilder und Schlussbilder verwendet.⁷⁷²

Dem entsprechen in der Spiel- und Dokumentarfilmgestaltung, so könnte man behaupten, sogenannte *Establishing Shots* und *Reestablishing Shots* bzw. längere Einstellungen, in denen wichtige neue Informationen etabliert werden, damit der Rezipient genug Zeit hat, diese zu verarbeiten. Hat der Rezipient die Verarbeitung vollzogen und eine gewisse Botschaft daraus geschlossen, fokussiert sich seine Aufmerksamkeit verstärkt auf weitere Hinweise, die diese Botschaft bestätigen (dies gilt im Übrigen auch für die Ebene des Inhalts und des Tons):

„For example, if the construct friendly is primed, a person will be particularly likely to attend to the cues in a situation related to friendliness. Stimuli relating to an individual's goal or current concerns are particularly likely to receive attention. This is because constructs relating to current concerns tend to be highly accessible.“⁷⁷³

Wenn das Gesehene also *zur Botschaft passt*, bekommt es mehr Aufmerksamkeit.⁷⁷⁴ Obwohl diese wahrnehmungspsychologischen Grundlagen vor allem in der Werbung gezielt eingesetzt werden⁷⁷⁵, kann behauptet werden, dass ihre Erkenntnisse auch in der Erzeugung von Spannung bei der Filmrezeption genutzt werden können. Ich gehe davon aus, dass dies (mehr oder weniger bewusst) bereits geschieht und plädiere dafür, sie als Grundlage für die Steuerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten zu verstehen.

⁷⁶⁹ Vgl. Gutjahr, *Die Methoden der Blickregistrierung*, S.18ff.

⁷⁷⁰ Vgl. Sturm, „Medienwirkungen“, S.39ff.

⁷⁷¹ Vgl. Sturm, „Medienwirkungen“, S.39f.

⁷⁷² Vgl. Sturm, „Medienwirkungen“, S.39f.

⁷⁷³ Sanbonmatsu/Russel, „Construct Accessibility: Determinants, Consequences, and Implications for the Media“, S.52.

⁷⁷⁴ Coca Cola Werbungen meiden deshalb Sendefenster nach den Nachrichten, weil sie befürchten, dass sich das negative Bild von schlechten Schlagzeilen auf den Werbeeffekt auswirkt. Vgl. Sanbonmatsu/Russel, „Construct Accessibility: Determinants, Consequences, and Implications for the Media“, S.58.

⁷⁷⁵ Vgl. Sanbonmatsu/Russel, „Construct Accessibility: Determinants, Consequences, and Implications for the Media“, S.57f; vgl. auch Gutjahr, *Die Methoden der Blickregistrierung*, S.18ff, Sturm, „Medienwirkungen“, S.39ff.

Mise en scène

Konigsberg definiert den Begriff *Mise en scène* in seinem Filmlexikon folgendermaßen:

„[...] *Mise-en-scène* in discussions of film, refers to the composition of the individual frame - the relation of objects, people, and masses; the interplay of light and dark; the pattern of color; the camera's position and angle of view - as well as the movement within the frame.“⁷⁷⁶

Es geht also um die Gesamtkomposition des Bildinhalts (Was ist zu sehen?).

In Bezug auf Spannungserzeugung ist die *Mise en scène* vor allem für die Direktion der Aufmerksamkeit des Zuschauers.⁷⁷⁷ Sie muss, um es mit den Worten von Alfred Hitchcock auszudrücken, „den Zuschauer in Atem halten.“⁷⁷⁸

Die *Mise en scène* betrifft ein Schlüsselproblem der filmischen Vermittlung:

„[...] die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das zu lenken, was von Bedeutung ist; die dramatische Entwicklung der Szene voranzubringen; eine Beziehung des Zuschauers zu den emotionalen Dimensionen der Figuren herzustellen.“⁷⁷⁹

Alles, was gezeigt wird, ist Teil des Informationsflusses, aus dem der Rezipient seine für die Spannung so wichtigen Fragen und Erwartungen entwirft:

„Cinema – by means of camera angulation, camera positioning, lightning, pacing (both inside and between shots), object placement, set design, and so on, can problematize any or all these conditions for knowledge by observation for the spectator, [...]“⁷⁸⁰

So gesehen kann die *Mise en scène* durch alle ihre Ebenen zum Wissen des Zuschauers und damit zur Spannung beitragen. Im Idealfall unterliegt bzw. dient das Visuelle der Handlung, indem es durch seinen gezielten Informationsfluss und durch seine inszenierte Aufmerksamkeitsinstruktion auf etwas Zukünftiges hinarbeitet.⁷⁸¹

(Z.B. genügt eine Großaufnahme auf einen Revolver und der Zuschauer kann sich mehr oder weniger sicher sein, dass dieser noch benützt wird.)⁷⁸²

Zusätzlich können sie als Verzögerungen einer vom Rezipienten gewünschten Antwort, einer zuvor aufgeworfenen Frage, das Spannungsempfinden steigern bzw.

⁷⁷⁶ Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*, S.240.

⁷⁷⁷ Vgl. Köhler/Wulff, „*Bond in Angst und Schmerzen*“, S.32.

⁷⁷⁸ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.54.

⁷⁷⁹ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.206.

⁷⁸⁰ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.155.

⁷⁸¹ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.275.

⁷⁸² Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.12.

verlängern, (z.B. Wenn in einem schnellen Zoom in nur die Füße eines Mannes und eine Hand mit einem Messer gezeigt werden. In der nächsten Einstellung sieht man zwar das Gesicht, allerdings verschwommen, usw.). Diese Art von visuellen Andeutungen von Gefahren verstärkt die inhaltliche Spannung, indem sie in der Fantasie des Zuschauers Vorstellungen weckt und die Ausmaße der Gefahr verschleiert:⁷⁸³

„When one does not directly present protagonists' opponents or the source of the danger threatening them, but only shows its effects on the protagonist's world, then the antagonists become uncontrollable, pure calculation, and the product of the workings of the viewers' imagination [...].“⁷⁸⁴

Auch bewusst lange Einstellungen oder langsame Fahrten auf ein Objekt zu sind Möglichkeiten, Erwartungen gepaart mit Unsicherheiten zu produzieren⁷⁸⁵ (So kann z.B. eine lange Einstellung auf eine Tür die Erwartung wecken, dass sich dahinter etwas verbirgt.).

Ziel ist hier aber nicht, konkrete Listen mit absoluten Ansprüchen zu erstellen, sondern vielmehr geht es darum, Schemen, die der filmischen Gestaltung zugrunde liegen, zu erkennen.

Entscheidend für das Spannungsempfinden durch die *Mise en scène* ist die Aufmerksamkeitslenkung des Zuschauers, die in den folgenden Kapiteln Gegenstand genauerer Betrachtungen sein wird.

Bildinhalt (*Was ist zu sehen?*)

Der Bildinhalt im Film setzt sich zusammen aus dem *setting*,⁷⁸⁶ der Ausstattung⁷⁸⁷ und den gezeigten Figuren.

Viele Antworten auf die Frage nach der Wirkung von Räumen, Objekten und Figuren wurden bereits gegeben (vorausgesetzt ihr inhaltlicher Stellenwert lässt sich visuell vermitteln)⁷⁸⁸ und so werden im Folgenden zusätzliche Faktoren nur kurz umrissen.

⁷⁸³ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.213.

⁷⁸⁴ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.11.

⁷⁸⁵ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.150.

⁷⁸⁶ "The overall setting of a narrative or dramatic work is the general locale, historical time, and social circumstances in which its action occurs; the setting of a single episode or scene within such a work is the particular physical location in which it takes place." Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, S.284.

⁷⁸⁷ "(engl. 'production design'). Oberbegriff für das Szenenbild, Kulissen, Dekoration, Filmbauten und Requisiten im Spielfilm." Vossen, "Ausstattung", S.43.

Setting

„Die Seen müssen dazu da sein, damit Leute darin ertränkt werden, und die Alpen, damit sie in Schluchten stürzen.“⁷⁸⁹

In Bezug auf Spannung übernimmt das Setting meiner Ansicht nach die Aufgabe eines übergeordneten Bezugssystems für Gefahren: Es gibt an, welche Gefahren überhaupt möglich sind. Nicht nur schränkt es durch seine topografischen und historischen Verhältnisse potenzielle Gefahren ein, sondern fokussiert ebenso Erwartungen und Assoziationen bezüglich des sozialen Umfeldes des Films.

Ein Ausflug zum Mars in ferner Zukunft legitimiert bzw. verlangt nach ganz anderen Gefahren als ein Urlaubsszenario am Bauernhof oder ein Aufstand während der französischen Revolution.

Im Normalfall korrespondieren Gefahren mit ihrem Setting, denn wenn sie es nicht tun, verliert der Film an Stimmigkeit und Glaubwürdigkeit und folglich auch an Aufmerksamkeit.

An *James Bond*-Filmen beispielsweise lässt sich leicht erkennen, dass jeder Ortswechsel neue Gefahren mit sich bringt: Verlassene Bohrinseln, unterseeische Niederlassungen, radargeschützte Raumstationen, erloschene Krater, Alpenfestungen, Höhlen oder Inseln, sie alle bringen verschiedene Voraussetzungen für Gefahren mit sich und werden diesen auch gerecht.⁷⁹⁰

Zusätzlich ist das Element der Steigerung von besonderer Bedeutung: Der große *Showdown*, bzw. die globale Auflösung erfolgt meiner Beobachtung nach fast immer im gefährlichsten Setting. Sei dies am Abgrund in *Northwest by Northwest*⁷⁹¹, im Mutterraumschiff in *Independence Day*⁷⁹², oder in *Mordor* in *Herr der Ringe*.⁷⁹³

Nicht zuletzt ist auch die globale Entscheidungsfrage im populären Film, und das gilt nicht nur für Bond, überaus häufig eine Frage mit Ortsverknüpfung: Der Protagonist

⁷⁸⁸ Siehe dazu das Kapitel „Exkurs: Typische narrative Motive“ und das Kapitel „Gestaltung und Darstellung der Figuren“.

⁷⁸⁹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.94.

⁷⁹⁰ Vgl. Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.35.

⁷⁹¹ Vgl. *Northwest by Northwest*, 2:05ff.

⁷⁹² Vgl. *Independence Day*, 1:49ff.

⁷⁹³ Vgl. *The Lord of the Rings. The Return of the King*, 2:30ff.

muss das Zentrum der Macht ausfindig machen, um es zu zerstören.⁷⁹⁴ In diesem Zentrum bündelt sich die Gefahr und der Protagonist sieht sich mit seiner bis dato größten Herausforderung konfrontiert.

In diesem Sinne trägt das Setting maßgeblich zu den (vom Rezipienten antizipierten) Erfolgswahrscheinlichkeiten des Protagonisten bei. Neben dem Erzeugen von bestimmten Atmosphären und dazugehörigen Erwartungen beim Rezipienten legitimiert es auftauchende Gefahren.

Ausstattung

„Ich liebte diesen Revolver. Er schien mir als Symbol von tausenden Möglichkeiten.“⁷⁹⁵

Filmbauten und Requisiten präzisieren die vom Setting legitimierten Gefahren und erschaffenen Atmosphären.⁷⁹⁶ Sie charakterisieren handelnde Figuren oder leisten Kommentare zum Geschehen auf der Leinwand.⁷⁹⁷ In Bezug auf die Theaterpraxis geht Peter Pütz hier von drei wesentlichen Funktionen der *Dinge* aus, die sich meiner Meinung nach auch im Film als zutreffend erweisen:

„1. Sie vermitteln die Illusion von Wirklichkeit. 2. Sie charakterisieren das Milieu. Da dieses die Handlung mitbestimmt, können Requisiten bereits auf späteres Geschehen bezogen sein. 3. Die Dinge erhalten damit eine zeitliche Funktion, indem sie Zukünftiges andeuten.“⁷⁹⁸

Oder anders formuliert: „Es sind Dinge, die schon etwas erkennen lassen und vieles noch verbergen.“⁷⁹⁹

So kann die Ausstattung eines Zimmers auf die Tätigkeit künftig agierender Personen hinweisen.⁸⁰⁰ Ein Volksschulraum mit Kinderzeichnungen z.B. generiert andere Erwartungen als ein Keller mit Blutspritzern an der Wand. In beiden Fällen

⁷⁹⁴ Vgl. Köhler/Wulff, „Bond in Angst und Schmerzen“, S.35.

⁷⁹⁵ Jean Epstein zit.n. Kracauer, *Theorie des Films*, S.107.

⁷⁹⁶ Auch für Hitchcock sind Dinge ein Thema der Legitimation und Glaubwürdigkeit: „Ich halte es für entscheidend, daß man sich immer der Dinge bedient, die eng mit den Personen und den Orten der Handlung verbunden sind, und ich habe das Gefühl etwas zu vernachlässigen, wenn ich auf sie verzichte.“ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.215.

⁷⁹⁷ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.49.

⁷⁹⁸ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.114.

⁷⁹⁹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.123.

⁸⁰⁰ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.127.

schließt der Rezipient aus der Ausstattung spezifische Bedeutungen und stellt in Bezug zur aktuellen Situation:

„It is a question of giving meaning to objects that are legible or open to interpretations for viewers with regard to the situation, possible threats, and the intentions of the protagonists and antagonists.”⁸⁰¹

Derry spricht hier von einer „dual nature“ von Objekten:

"[...] that is, each object generally implying the eventual presence of something else and therefore setting up suspense – for example, the gun's implication that someone will be shot, the door's implication that someone will walk through it.”⁸⁰²

Auf diese Weise können einzelne Gegenstände einen äußerst sinnbildlichen Charakter annehmen.⁸⁰³

Darüber hinaus setzen sie durch ihre spezifische Positionierung besondere Akzente im Bild und lenken derart die Aufmerksamkeit des Rezipienten.⁸⁰⁴ So macht es einen großen Unterschied für die Erwartung eines Rezipienten, ob eine Guillotine z.B. auf einer Bühne im Zentrum eines Platzes steht oder am Rand zwischen Marktständen. Im ersten Fall impliziert sie die Erwartung, dass es eine öffentliche Hinrichtung geben wird, im zweiten Fall charakterisiert sie lediglich das Milieu.

Zusätzlich zu der charakterisierenden und erwartungsbildenden Funktion der Dinge lässt sich aber noch eine weitere Aufgabe feststellen, die als „narrativization of objects“⁸⁰⁵ bezeichnet werden kann. Gemeint sind hiermit Objekte, die als wichtige Elemente der Geschichte Handlungen des Films motivieren und in Gang bringen. Ein sehr prominentes Beispiel hierfür ist wohl der schwarze Koffer aus *Pulp Fiction*. Anfangs ist der Zuschauer von der Wichtigkeit des Koffers überzeugt, am Ende jedoch bleibt er ein ungeöffnetes Requisit, dessen Geheimnis nicht offenbart wird.

Ein solcher *MacGuffin*⁸⁰⁶ oder andere dramaturgische Aufhänger, die ihre Bedeutung verlieren bzw. verändern (z.B. *redherring*)⁸⁰⁷ sind allerdings immer nur im Kontext

⁸⁰¹ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.13.

⁸⁰² Derry, *The Suspense Thriller*, S.12f. Insbesondere Behältnisse aller Art verdeutlichen jene Dualität: Eine Kiste ist einerseits ein Gegenstand, andererseits ein Behälter von etwas Verborgenen. Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.123.

⁸⁰³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.49.

⁸⁰⁴ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.49.

⁸⁰⁵ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.13.

⁸⁰⁶ Ein MacGuffin ist ein: „Dramaturgisches Element, das die gesamte Handlung des Films motiviert und in Gang bringt. [...] Für den Erzähler sind diese Objekte nicht bedeutsam: leere, austauschbare Requisiten, die einzig die Personen des Films zu einem Handeln veranlassen, als ginge es um Leben und Tod, und somit für den Zuschauer eine Rolle spielen.“ Behrendt, „MacGuffin“, S.355.

des Films zu verstehen. Ihre Bedeutung ist *nicht allgemeingültig*, d.h. sie ist für die jeweilige Geschichte spezifisch und wird erst im Laufe der Handlung generiert und verändert.⁸⁰⁸

So gesehen kann die Ausstattung, neben der Präzisierung von Gefahren und der Erzeugung von Erwartungen, sogar auf globaler Ebene eines Filmes der Spannungserzeugung dienlich sein.

Figuren

Wie Eindrücke des Rezipienten von handelnden Personen das Spannungsempfinden beeinflussen, wurde bereits ausgiebig im Kapitel „Gestaltung und Darstellung der Figuren“ behandelt. Es seien deshalb an dieser Stelle die wichtigsten Faktoren für die Spannungserzeugung auf bildlicher Ebene nur in Form einer Liste noch einmal zusammengefasst:

Erwartungen des und die Nähe zum Rezipienten werden geprägt durch das äußere Erscheinungsbild (insbesondere durch stereotyp geprägte Erwartungen), die Darstellung der emotionalen Reaktionen (hier kommt vor allem das schauspielerische Können des Darstellers ins Spiel), ihre Vulnerabilität (welche auf der bildlichen Ebene mit der äußeren Erscheinungsform korrespondiert) und ihr Verhalten (z.B. die Darstellung von Brutalität).

Die meiner Meinung nach entscheidende Frage für die visuelle Analyse von Personen, ist die Frage nach der Vermittlung des Charakters: Inwieweit gibt die Aufnahme einer Person deren charakterliche Züge preis bzw. inwieweit kann von einem Äusseren auf ein Inneres geschlossen werden?

⁸⁰⁷ Auch ein *redherring* bzw. eine bewusst inszenierte *falsche Fährte* kann als Objekt in Erscheinung treten. Das Bündel aus Geld in *Psycho*, das Hitchcock einen *redherring* nannte (Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.263.), ist ein berühmtes Beispiel hierfür: „The fascination of this film comes, in part, from the fact that this bundle of money, which has been exposed beforehand in numerous acts of emphasis and underscoring, is not given as much attention after the murder of the protagonist. Its narrative significance is greatly reduced.“ Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers’ Expectations“, S.13.

⁸⁰⁸ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers’ Expectations“, S.12.

Bildgestaltung (*Wie ist es gemacht?*)

Nach Monaco liegt die Anziehungskraft des Filmes nicht so sehr im Was, sondern darin, wie etwas gefilmt wurde.⁸⁰⁹ Dieses Wie umfasst die Inszenierung des Bildes mit filmischen Mitteln.

Bei der Bildgestaltung geht es nicht um besondere Räume, Personen oder Requisiten, sondern darum, wie diese diegetische Welt präsentiert wird. Außergewöhnliche Einstellungsgrößen und –perspektiven, Kamerafahrten oder etwa die Beziehung zwischen Vordergrund und Hintergrund, sie alle tragen auf ihre Weise dazu bei, wie das Sichtbare vom Rezipienten gedeutet wird.

Bildkomposition

„[...] dem Spiel mit der Sichtbarkeit [...] liegt die Vorstellung zugrunde, dass jedem Geschehen, das nur teilweise sichtbar oder erkennbar ist etwas Verlockendes, Faszinierendes, Geheimnisvolles und Schönes anhaftet; die Vorstellung, dass partielles Verbergen oder Geheimhalten des Geschehens ein gültiger künstlerischer Ansatz *an sich* ist, den Raum auszuloten.“⁸¹⁰

Da im Falle der Spannung dem nicht Gesehenen (aufgrund der Entwurfstätigkeit des Rezipienten) eine besondere Bedeutung zukommt, müssen zunächst die Grenzen des Bildes bestimmt werden. Hier wird unterschieden zwischen offener und geschlossener Form:

„Wenn das Bild in sich geschlossen ist, sprechen wir von einer ‚geschlossenen Form‘. Im Gegensatz dazu wird die Form als ‚offen‘ angesehen, wenn der Film die Aufnahme so aufgebaut hat, daß wir im Unterbewußtsein ständig den Raum außerhalb des Bildes mitbekommen.“⁸¹¹

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass die offene Form besser geeignet ist, um Spannung zu erzeugen, verweist sie doch per se auf eine Informationslücke: Dem Zuschauer öffnet sich ein Raum außerhalb des tatsächlich Gesehenen, welcher ihn zur gedanklichen Vervollständigung veranlasst.⁸¹² Die

⁸⁰⁹ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.169ff.

⁸¹⁰ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.124.

⁸¹¹ Monaco, *Film Verstehen*, S.188.

⁸¹² Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.43.

Entwurfstätigkeit des Rezipienten ist damit bei der offenen Form eine aktivere als bei der geschlossenen.

Was die Aufmerksamkeitsinstruktion durch die Bildkomposition anbelangt, so müssen zunächst die „drei Codes der Komposition“⁸¹³ vorgestellt werden:

„Einer betrifft die Bildebene (natürlich vor allem, denn das Bild ist schließlich zweidimensional). Einer beschäftigt sich mit der Geografie des Raumes, der fotografiert wird (seine Ebene ist parallel zum Boden und zum Horizont). Der dritte betrifft den Bereich der Tiefen-Wahrnehmung, der senkrecht zur Bildebene und der geografischen Ebene steht.“⁸¹⁴

Für diese Ebenen lassen sich gewisse (in der westlichen Kultur erlernte) Grundregeln der Aufmerksamkeit feststellen.⁸¹⁵

Für die Bildebene gilt:

„Unten ist wichtiger als oben, links kommt vor rechts, unten ist fest, oben beweglich; Diagonalen von unten links nach rechts oben führen ‚hoch‘ von Festigkeit zu Unbeständigkeit. Horizontalen erhalten mehr Gewicht als Vertikalen: Sehen wir uns horizontalen und vertikalen Linien gleicher Länge gegenübergestellt, lesen wir wahrscheinlich die horizontale als die längere, [...]“⁸¹⁶

Die geografische Ebene erhält ihre Bedeutung für die Aufmerksamkeitslenkung insbesondere durch Schrägen: „Geografische Schrägen erscheinen auf der Bildebene als Diagonalen, die aktiver wirken als Horizontalen und Vertikalen.“⁸¹⁷

Der diagonale Aufbau erzeugt eine größere Aufdehnung des Bildes, erhöht seine Dynamik und fördert die Desorientierung.⁸¹⁸ Da Spannung mitunter auch Auslastung des Informationsverarbeitungssystems ist,⁸¹⁹ gehe ich davon aus, dass geografische Schrägen der Spannungserzeugung in diesem Sinne förderlich sein können.

Die Aufmerksamkeitsinstruktion der Tiefenebene unterliegt vor allem einer Grundregel:

„Eine Grundregel ist, je näher der Kamera, desto wichtiger – je weiter entfernt, desto weniger wichtig. Um also das Gefühl entstehen zu lassen, dass gerade

⁸¹³ Monaco, *Film Verstehen*, S.190.

⁸¹⁴ Monaco, *Film Verstehen*, S.190.

⁸¹⁵ Dies ist darauf zurückzuführen, dass wir in der westlichen Kultur von links nach rechts und von oben nach unten lesen. Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.194f.

⁸¹⁶ Monaco, *Film Verstehen*, S.195.

⁸¹⁷ Monaco, *Film Verstehen*, S.194.

⁸¹⁸ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.181.

⁸¹⁹ Siehe dazu das Kapitel: „Lösung eines Ungleichgewichts“.

etwas Bedeutsames geschieht, lässt man das Ereignis in der Tiefe beginnen und rückt es in den Vordergrund.“⁸²⁰

Die Anordnung bzw. Beziehung zwischen Vordergrund und Hintergrund kann damit als Hinweis auf Bedeutungen von Bildinhalten verstanden werden. Folglich kann die Tiefenebene der Spannungserzeugung dienlich sein, indem sie Inhalte, die Erwartungen hervorrufen, als *bedeutungsvoll* für den weiteren Verlauf der Geschichte erscheinen lässt.

Kameraarbeit

Kameraperspektiven

Das Verhältnis von Blickrichtung der Kamera und dem Geschehen hat großen Einfluss auf die Involviertheit des Rezipienten.⁸²¹

Erstere stimmt immer mit dem Blick des Zuschauers überein und wird als *Kameraachse* bezeichnet. Die Handlung hingegen etabliert eine eigene imaginäre Linie (meist zwischen zwei handelnden Personen), welche als *Handlungsachse* bezeichnet wird. Für die Erzeugung von Spannung ist das Verhältnis bzw. der Winkel zwischen diesen Achsen insofern von Bedeutung, als dass diese maßgeblich an der empfundenen Nähe zu den Protagonisten beteiligt sind: Je kleiner der Winkel zwischen den Achsen ist, desto intimer wird der Kontakt zum Zuseher.⁸²² Ihm ist ein größerer Einbezug ins Geschehen gewährleistet, denn die Handlung spielt sich frontaler ab, also vermehrt in die Blickrichtung des Zuschauers. Auf diese Weise kann er die für die Spannung so wichtige Darstellung der emotionalen Reaktionen besser interpretieren.

Einen Spezialfall stellt hierbei die subjektive Kamera dar, die den Blick einer Figur imitiert⁸²³ wodurch, so könnte man behaupten, *Handlungsachse* und *Kameraachse* miteinander vermelzen.

⁸²⁰ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.42. Im frühen Kino wurde diese Inszenierungsweise besonders oft angewendet. (z.B. „L'arrivée d'un train en gare de la ciotat“ von den Gebrüdern Lumière.) Indem der Bildinhalt langsam ausgefüllt wird, entsteht so etwas wie eine *Kunst der Erwartung*. Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.16f.

⁸²¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.122.

⁸²² Vgl. Katz, *Film directing shot by shot*, S.175.

⁸²³ Vgl. Wulff, „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations“, S.10.

Durch den simulierten Blickwinkel der Protagonisten kann eine zusätzliche Identifizierung mit deren Rolle (als Opfer) erreicht werden.⁸²⁴ Es entsteht eine besondere Nähe zum Rezipienten, denn dieser nimmt an, dass er als Produzent der Sinneswahrnehmung am Schauplatz ist. Er hat den Eindruck, physisch anwesend zu sein⁸²⁵ und folglich von potenziellen Gefahren direkter adressiert zu werden:

“The immediacy of subjectivity was a stylistic tool designed to draw the audience more completely into the film, heightening the scare sequences and thereby raising the entertainment level experienced by the audience.”⁸²⁶

So gesehen wirkt sich diese mit der Kameraachse verschmolzene Handlungsachse positiv auf die emotionale Beteiligung aus und erhöht das Spannungsempfinden. Darüber hinaus geht der Wechsel von subjektiver und objektiver Perspektive einher mit Informationsgefällen bzw. Wissensunterschieden. Derart kann ebenso Erwartung gesteuert werden.

Steht die Kameraachse hingegen im rechten Winkel zur Handlungsachse, wirkt das Geschehen distanzierter.⁸²⁷ Der Zuschauer sieht emotionale Reaktionen nur im Profil und wird dadurch weniger direkt adressiert. Folglich ist ihre Deutung erschwert.

Was die Höhe der Kameraachse anbelangt, so lassen sich drei Grundmuster erkennen: erstens die *Normalsicht*, aus der Augenhöhe des Protagonisten (bei Kinderfilmen entsprechend niedriger). Sie stellt die gebräuchlichste Kameraperspektive dar und wirkt sich angeblich förderlich auf die Nähe zum Protagonisten aus.⁸²⁸

Zweitens die *Aufsicht* oder *Obersicht*, bei der Objekte oder Personen aus einer erhöhten Perspektive gezeigt werden.⁸²⁹ Sie erscheinen dadurch nach Meinung von DeWied und Zillman kleiner, hilfloser und damit auch verletzlicher. Die Perspektive der *Aufsicht* vermittele den Beigeschmack von Schwäche, Passivität und

⁸²⁴ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.88. Eine umgekehrte im Horrorfilm oft vorgefundene Variante stellt die Subjektivität des Antagonisten dar: „Sie schafft eine bedeutsame Leerstelle im Situationsmodell des Zuschauers und irritiert die Gestaltschließungsprozesse, die auf Vervollständigung dieses Situationsmodells zielen. Ihre spezifische Effektivität verdankt sie aber einer Doppelung oder Spaltung. Man empathisiert zugleich mit den Protagonisten, die von ihrer Bedrohung nichts wissen, und mit der namen- und gesichtslosen Partei, die von der Bedrohung ausgeht.“ Hediger, „Des einen Fetisch ist des anderen Cue“, S.51.

⁸²⁵ Vgl. Löker, *Film and Suspense*, S.12.

⁸²⁶ Trussel, „Visual style for One Dark Night“, S.61.

⁸²⁷ Vgl. Katz, *Film directing shot by shot*, S.175.

⁸²⁸ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.19.

⁸²⁹ Die stärkste Ausprägung der Aufsicht stellt die *Vogelperspektive* dar, in der vertikal von oben gefilmt wird. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.20.

Bedeutungslosigkeit.⁸³⁰ Die vermeintliche Vulnerabilität der Protagonisten werde dadurch als erhöht vom Rezipienten eingestuft.

Und drittens die *Untersicht*, bei der Objekte und Personen aus einer niedrigeren Perspektive gezeigt werden.⁸³¹ Gezeigte Objekte erscheinen größer und wichtiger.⁸³² Dadurch, so behaupten DeWied und Zillman vermittelt die Untersicht Stärke, Überlegenheit und Aktivität.⁸³³ Sie könne Antagonisten mächtiger erscheinen lassen, die von ihnen ausgehende Gefahr erhöhen und derart einen spannungssteigernden Effekt erzielen.

Darüber hinaus kann die Bildebene selbst gedreht werden. Diese Art der Perspektive die auch *Schrägsicht*, *verkantete Kamera* oder *dutch angle* genannt wird, evoziere nach Meinung von Kamp und Rüssel einen stark irrealen Effekt.⁸³⁴ So gesehen fördere sie die Desorientierung und erhöhe dadurch die Auslastung des Informationsverarbeitungssystems.

Natürlich gibt es zwischen den geschilderten Achsenverhältnissen unendlich viele Zwischenstufen, die angeblich eine mehr oder weniger starke Einbindung des Zuschauers erlauben. Zusätzlich besitzen all jene vorgestellten Effekte eine Eigenschaft, die meiner Meinung nach mit einer Eigenschaft von Wellen vergleichbar ist: Sie interagieren miteinander, können sich gegenseitig verstärken aber ebenso aufheben.

Aus diesem Grunde kann keine pauschale Regel aufgestellt werden, bloß *Tendenzen*, die immer im Verhältnis zu weiteren Faktoren der Kameraarbeit, wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Schärfenverhältnissen und inhaltlichen Aspekten betrachtet werden sollten.

Einstellungsgrößen

„Die Größe des Bildes ist für die Emotion sehr wichtig, vor allem, wenn man sich des Bildes bedient, um eine Identifikation mit dem Zuschauer zu erreichen.“⁸³⁵

⁸³⁰ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.205.

⁸³¹ Die stärkste Ausprägung der Untersicht ist die *Froschperspektive*, in der vertikal nach oben gefilmt wird. Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.19.

⁸³² Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.205.

⁸³³ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259

⁸³⁴ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.20.

⁸³⁵ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.283.

Die Größe von Objekten innerhalb des Bildes kann als Hinweis auf deren Bedeutung verstanden werden: "Je näher ein Gegenstand ist, desto wichtiger erscheint er."⁸³⁶

Dementsprechend kann sich der Raum, den ein Objekt von der Bildfläche einnimmt positiv oder negativ auf die Aufmerksamkeit des Rezipienten auswirken. Der Rezipient werde angeblich auf diese Weise instruiert und in seiner Beurteilung beeinflusst.⁸³⁷

Nach Meinung von Bordwell erfahre der Zuschauer eine stärkere Einbindung: Details und emotionale Reaktionen werden besser erkannt und der Zuschauer kann das Geschehen leichter interpretieren. Eine Nahaufnahme eines Gesichtes z.B. suggeriere einen reinen „geistigen Raum“,⁸³⁸ der gedankliche Arbeit verbildlicht. So gesehen erhält der Rezipient ein klareres äußeres Bild von inneren Vorgängen, welches Prozesse der Identifikation und der Empathie, zwei psychologische Eckpfeiler der Spannung erleichtert.

Zusätzlich wird es dem Rezipienten erschwert, sich bei näheren Einstellungsgrößen von dem Geschehen abzuwenden: Er erhält kaum die Möglichkeit sich zu distanzieren oder zu orientieren.⁸³⁹

Es sollte an dieser Stelle allerdings relativierend hinzugefügt werden, dass nahe Einstellungen keine Garanten für eine Emotionalisierung der Szene darstellen. Auch sie sind immer in Bezug zum aktuellen Geschehen zu werten.

Was die Verwendung von Einstellungsgrößen anbelangt, so lassen sich gewisse, *häufig* angewendete Funktionen zuordnen:

Bei der Detailaufnahme sprechen einzelne Details für das Ganze.⁸⁴⁰ Für die Spannungserzeugung würde das eine erhöhte Entwurfstätigkeit des Rezipienten bedeuten, sei es durch eine optische Vervollständigung von Teilausschnitten (Auffüllen von Informationslücken, die als Desorientierung in Erscheinung treten) oder durch das Bilden von Erwartungen (durch Assoziationen, die mit dem gezeigten Objekt einhergehen).

⁸³⁶ Monaco, *Film Verstehen*, S.193. Größe und vermittelte Nähe stehen in einem direkten Verhältnis zueinander: Eine Großaufnahme von einem Gesicht, das aus der Ferne mit einem Teleobjektiv gefilmt wurde, wirkt dennoch *nah*.

⁸³⁷ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259.

⁸³⁸ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.65.

⁸³⁹ Vgl. Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.67.

⁸⁴⁰ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.14.

Die Nahaufnahme von Gesichtern fokussiert die Aufmerksamkeit auf die Mimik.⁸⁴¹ Empfindungen der Figuren treten in den Vordergrund, was der Spannungserzeugung auf emotionaler Ebene dienlich sein kann. Zusätzlich liefert jede Einstellung dieser Größe nur Teilinformationen, die Umgebung muss also in Folge vom Rezipienten vervollständigt werden.⁸⁴²

Die halbnaher oder amerikanische Einstellung lässt die Gestik von Figuren in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.⁸⁴³ Körperhaltungen und/oder Bewegungen werden zu wichtigen Ausdrucksmitteln von emotionalen Reaktionen und können bestimmte Erwartungshaltungen in Gang setzen.

Die Halbtotale zeigt Umgebung und Personen in einem ausgewogenen Verhältnis.⁸⁴⁴ Sie hebt ein Objekt aus der Beliebigkeit heraus, setzt es mit seiner direkten Umgebung in Verbindung. Die Bedeutung liegt auf der Aktion und die Aufmerksamkeit ist verteilt auf die wichtigsten Objekte des Bildes.

Totale und Panorama Einstellungen geben einen Überblick über das Geschehen und werden häufig als Einführung in neue Situationen verwendet.⁸⁴⁵ Ihre Bedeutung in Spannungsfragen kann insbesondere bei visuellen Erklärungen bzw. Auflösungen liegen: Wenn zuvor nur Teilansichten eines Raumes gezeigt wurden, wirkt die Totale oder Panorama Einstellung wie eine Antwort auf eine (örtliche) Frage.⁸⁴⁶ Zögert der Filmemacher diese Auflösung hinaus, tritt die der Spannungserzeugung dienliche Verzögerung der Antwort in Kraft.⁸⁴⁷

Darüber hinaus kann die Totale der Entwurfstätigkeit des Rezipienten förderlich sein, indem sie eine Gefahr in ihrem ganzen Ausmaß verbildlicht (z.B. ein hohes Gebirge, eine vom Nebel bedeckte Landschaft etc.) oder kleinen Objekten, die aufgrund von Bewegung oder großem Kontrast Aufmerksamkeit auf sich ziehen, eine erwartungsbildende Funktion zuweist.

⁸⁴¹ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.14; vgl. auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257.

⁸⁴² Diese Einstellungsgröße ist im Übrigen typisch für Hitchcock. Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.167.

⁸⁴³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.14.

⁸⁴⁴ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.14.

⁸⁴⁵ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.14.

⁸⁴⁶ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.97ff; vgl. auch Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.259f.

⁸⁴⁷ Auch Hitchcock erkannte die potentielle *auflösende* Funktion einer Totalen und meinte dazu: „In einem dramatischen Moment wird die Totale sehr nützlich sein. Weshalb sollten wir sie verschwenden?“ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.215.

Abschließend sei noch erwähnt, dass die zuvor beschriebenen Auswirkungen von Einstellungsgrößen auf das Spannungsempfinden beim Rezipienten keineswegs pauschal förderlich sind. Sie dienen lediglich als Beispiele um aufzuzeigen, wie sich Theorien der Spannungsforschung auch auf Einstellungsgrößen anwenden lassen.

Kamerabewegungen

Hal Trussel, der Kameramann des Films *One Dark Night* sieht in der Kamerabewegung drei wesentliche Ziele:

„1) give the film production value in excess of its actual budget, 2) give the film an internal rhythm, and 3) draw the viewer more deeply into the suspense of the film.“⁸⁴⁸

In Bezug auf die Intensivierung des Spannungsempfindens durch die Kamerabewegung schreibt Trussel weiters:

„A moving camera is effective in satisfying this last point even when the camera positioning is third-person-objective. This is because the movement of the camera creates a subjective quality due to the sense of ‘presence’ experienced by the audience through the movement itself. What more simple visual device to draw the audience into a film than by moving *them* closer to the subject?“⁸⁴⁹

Diese durch Bewegung des Bildes vermittelte, subjektive Präsenz kann die Aufmerksamkeit an sich ziehen, ohne eine spezifische Funktion in der Narration haben zu müssen.⁸⁵⁰ Die Bewegung per se weist sozusagen auf ihren geheimen Ursprung hin: „And the audience cannot help postulating that the camera movement *might* represent the presence of some unseen, [...]“⁸⁵¹

Nach Meinung von Kamp und Rüssel verstärken Bewegungen den dreidimensionalen räumlichen Eindruck, verschaffen Überblick und dirigieren den Blick des Zuschauers auf das, was der Aufmerksamkeit bedarf.⁸⁵² So gesehen dienen sie dem gezielten Informationsfluss für den Zuschauer.

⁸⁴⁸ Trussel, „Visual style for One Dark Night“, S.59.

⁸⁴⁹ Trussel, „Visual style for One Dark Night“, S.59.

⁸⁵⁰ Vgl. Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.155.

⁸⁵¹ Carroll, *The Philosophy of Horror*, S.155. Das heißt nicht, dass die Fahrt automatisch die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, im Sinne eines innerlich verbalisierten Vorgangs. Es geht nicht um ein Verschieben des Interesses vom Objekt auf die Kamera, sondern um die Beziehung, die dadurch entsteht. Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.208. Meines Erachtens nach bestätigt bzw. erhöht es lediglich das Gefühl des Zuschauers, unsichtbarer Beobachter zu sein: Er wird in größeren Bezug zur diegetischen Umgebung gestellt.

⁸⁵² Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.23.

Hinzu kommt die Geschwindigkeit der Bewegung. Während schnelle Bewegungen sich angeblich prinzipiell dem analytischen Blick des Rezipienten verweigern, ihn irritieren und das Bild dynamisieren, tragen langsame Bewegungen dazu bei, eine ruhige Atmosphäre zu schaffen, den Zuschauer zu informieren und die Figuren zu charakterisieren.⁸⁵³

Grundsätzlich lassen sich Kamerabewegungen in zwei Kategorien fassen: *Schwenks* (Bewegungen bei denen der Standpunkt der Kamera nicht verändert wird) und *Fahrten* (Dazu gehören alle Bewegungen der Kamera, die nicht als Drehungen um eine Achse gewertet werden können.)

Kamp und Rüssel zufolge dient das Schwenken hauptsächlich der Erfassung von neuer Information und der Orientierung. Es komme der physischen Raumwahrnehmung am nächsten und könne je nach Geschwindigkeit (z.B. ein langsamer Panoramashwenk oder ein schneller, die natürliche Augenbewegung simulierender Reißschwenk) und Winkel der Drehung (wie viele Grade geschwenkt wurden) unterschiedliche Wirkungen entfalten.⁸⁵⁴ In Spannungsfragen kann der Schwenk für die Bildung von Vorwissen eingesetzt werden. (z.B. Es wird über einen räumlichen Bezug verdeutlicht, dass eine Gefahr lauert, ohne dass der Protagonist davon weiß.)

Das Neigen dient angeblich ebenso dem Erfassen von neuer Information: Es könne einen charakterisierenden, stimmungsvollen Effekt erzielen, mit dem eine bestimmte Erwartungshaltung einhergeht (z.B. eine subjektive Perspektive simulierendes langsames Neigen in einem Western von den Stiefeln bis zum Patronengurt) und gebe Aufschluss über Größenverhältnisse im Film.⁸⁵⁵ Ein langsames Neigen aus der Obersicht (z.B. auf die Füße) in die Untersicht (z.B. auf das Gesicht) kann sich beispielsweise positiv auf die Spannung auswirken, indem es die physische Größe und damit auch Stärke eines Antagonisten betont.

Die dritte Achsenbewegung, das Rollen, wird am seltensten verwendet. Monaco behauptet es zerstöre die Stabilität des Horizonts und wirke sich deshalb desorientierend aus.⁸⁵⁶ In Bezug auf Spannung kann daher die damit einhergehende erhöhte Aktivität des Informationsverarbeitungssystems von Bedeutung sein: Der

⁸⁵³ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.28.

⁸⁵⁴ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.23f.

⁸⁵⁵ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.25.

⁸⁵⁶ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.205; vgl. auch Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.23.

Zuschauer will dieses Ungleichgewicht in Form der Desorientierung wieder aufheben und sucht nach Anhaltspunkten.

Kamerafahrten hingegen verändern den Standort der Kamera im filmischen Raum. Räumliche Beziehungen zwischen Gegenständen verlagern sich durch eine „[...] allmähliche Erneuerung von Raum und Blick.“⁸⁵⁷ Dies entspricht der realen Erfahrung einer Bewegung durch den Raum. Der Zuschauer könne sozusagen *hinter* Objekte schauen, mit dem Effekt einer wesentlich intensiveren Tiefenwahrnehmung.⁸⁵⁸

Kamerafahrten, die durch unterschiedliche Perspektiven Schnitte vermeiden, besitzen Kamp und Rüssel zufolge große Suggestivkraft, denn Kontinuität und Dynamisierung des Bildes schaffen Authentizität.⁸⁵⁹

Hinfahrten, das sind Fahrten auf ein Objekt zu, wirken tendenziell bedeutungssteigernd, indem sie den filmischen Raum verengen. Der Blick des Rezipienten wird gelenkt und seine Aufmerksamkeit wird fokussiert. In einer langsamen Ausführung können Hinfahrten zusätzlich einen einführenden, mitfühlenden Charakter haben (z.B. wenn die Emotionen der Figur durch eine Hinfahrt auf dessen Mimik betont wird) und den Zuschauer regelrecht in das Bild hineinziehen.⁸⁶⁰

Der Spannungserzeugung können sie deshalb in mehreren Fällen dienlich sein: als Steigerung der Nähe zum Protagonisten, als Aufmerksamkeitsinstruktion bzw. Bedeutungssteigerung und als Generator von Erwartungen.

Rückfahrten, das sind Fahrten, die sich von einem Objekt entfernen, hingegen öffnen den filmischen Raum. Mimik, Gestik oder spezielle Details treten in den Hintergrund und das Umfeld wird wichtiger.⁸⁶¹ Sie verlagern die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die neu ins Bild kommende Information und können deshalb in Spannungsfragen vor allem als Auflösung von visuellen Fragen (z.B. Wo bin ich im Raum?) oder aber als Erzeuger von Erwartungen in Erscheinung treten (z.B. wenn durch eine Rückfahrt eine zunächst nicht zu sehende Gefahr ins Bild kommt).

⁸⁵⁷ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.74f.

⁸⁵⁸ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.206ff.

⁸⁵⁹ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.25ff.

⁸⁶⁰ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.27.

⁸⁶¹ Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.27. Hinfahrten und Rückfahrten können durch den *Zoom* simuliert werden. Dabei verändert sich allerdings nur die Brennweite des Objektivs, und nicht die Kameraposition im Raum. Die Tiefenwahrnehmung ist im Gegensatz zur Fahrt reduziert. Vgl. Kamp/Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, S.29.

Parallelfahrten, Fahrten entlang der horizontalen Achse, veranschaulichen vor allem die Größe des Raumes.⁸⁶² Entweder begleiten sie Bewegungen oder fahren bestimmte Szenerien ab. Für die Spannung kann vor allem die Erzeugung von Erwartung von Bedeutung sein indem ins Bild kommende Objekte bestimmte Vorstellungen generieren (z.B. die Kamera begleitet einen Cowboy und stoppt, wenn im Vordergrund der Revolvergurt eines andern zu sehen ist.).

Darüber hinaus gibt es *Kranfahrten* (beinhalten räumliche Veränderungen in allen Dimensionen, d.h. auch in der Vertikalen) und *Hubschrauber Kamerafahrten*, die insbesondere den filmischen Raum ausloten, *Kreis-* bzw. *Umfahrten*, die abtastend wirken und die *Steadicam*, die den Handlungsraum eigenständig erforscht und einen besonders subjektiven Eindruck vermittelt.⁸⁶³

All jene Bewegungen können natürlich auch kombiniert werden, und insofern unterschiedliche Wirkungen entfalten. Es sollte deswegen auch an dieser Stelle nur von Tendenzen gesprochen werden, deren Wirkung immer in Kombination mit anderen Gestaltungsmitteln zu sehen ist.

Brennweiten und Schärfenverhältnisse

Ausgehend von der These, dass unscharfe Objekte als Teilinformationen zu betrachten sind, die nach einer Vervollständigung verlangen, folgere ich, dass eine kleinerer Schärfenbereich der Spannungserzeugung förderlich ist.

Bildinhalte werden durch sie mit unterschiedlichen Wertigkeiten versehen⁸⁶⁴: Das Scharfe, so könnte man behaupten, verbildlicht Sicherheit, die Unschärfe Unsicherheit. Gefahren, die beispielsweise nur in der Unschärfe angedeutet werden, zeigen zwar ihre Präsenz, bleiben aber dennoch für die genaue Einschätzung des Rezipienten ein Faktor der Unsicherheit. Die Gefahr wäre demnach schwerer einzuordnen.

Darüber hinaus erlaubt das Spiel mit der Schärfe eine gezielte Kontrolle der Aufmerksamkeit und der Bedeutung von Objekten.⁸⁶⁵ Dieses Spiel kann auf zwei Arten erfolgen: durch *Schärfenmitführung*, bei der der Schärfenbereich der Bewegung eines Objekts folgt und durch die *Schärfenverlagerung*, bei der die

⁸⁶² Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.27.

⁸⁶³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.27f.

⁸⁶⁴ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.203f.

⁸⁶⁵ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.203f.

Schärfe von einem Objekt zu einem anderen verlagert wird.⁸⁶⁶ In beiden Fällen wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten gezielt dirigiert. Auf diese Weise können emotionale Reaktionen von Protagonisten verdeutlicht und Erwartungen über den weiteren Handlungsverlauf evoziert werden.

Wie groß der Schärfenbereich eines Bildes ist, wird bestimmt von drei Faktoren:

1. Von der Entfernung der Kamera zur Schärfenebene (*Gegenstandsweite*). 2. Von der Brennweite des Objektivs und 3. von der Blendenöffnung.⁸⁶⁷

Längere Brennweiten, größere Blendenöffnungen und weitere Gegenstandsweiten verringern den Schärfenbereich und können daher der Spannung förderlich sein.

Darüber hinaus bestimmt die Brennweite den räumlichen Bezug: Je länger diese ausfällt, desto weniger Umgebung wird gezeigt, desto *flacher* wirkt das Bild.⁸⁶⁸

Längere Brennweiten führen damit nicht nur zu einer der Spannung potentiell dienlichen geringeren Tiefenschärfe sondern auch zu kleineren Teilausschnitten des Raumes (bei gleicher Einstellungsgröße), die der Rezipient vervollständigen muss.

Die Spiel mit der Schärfe im Medium Film gehören zu seinen markantesten stilistischen Mitteln.⁸⁶⁹ Nicht nur die Möglichkeit der gezielten Aufmerksamkeitssteuerung, sondern darüber hinaus ihre spezielle Ästhetik, verleiht der (Un-) Schärfe einen besonderen Stellenwert in der Filmanalyse.

Licht und Farbe

Licht und Farbe sind zwei weitere wichtige stilistische Mittel der filmischen Ästhetik, die zur Spannung beitragen können.

Ausschlaggebend für den erzeugten Effekt auf den Rezipienten sind Assoziationen:

„Von besonderer Bedeutung dürfte die Dunkelheit für *mystery/suspense*-Episoden sein. Darauf verweist die Assoziation des Dunklen mit dem Unbekannten und Geheimnisvollen, sowie derjenigen des Lichts mit dem Erkennen und Begreifen.“⁸⁷⁰

⁸⁶⁶ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.204.

⁸⁶⁷ Vgl. Gabathuler, *Video Digital*, S.240; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.80ff.

⁸⁶⁸ Ein gleich großer Gesichtsausschnitt, der einmal mit einer hohen Brennweite aus einiger Entfernung gefilmt wird und einmal aus geringer Distanz mit geringer Brennweite, beinhaltet im letzteren Fall mehr Information über die Umgebung. Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.75ff.

⁸⁶⁹ Vgl. Gabathuler, *Video Digital*, S.240.

⁸⁷⁰ Junkerjürgen, *Spannung*, S.292.

Dunkelheit schränkt von vornherein die Wahrnehmungs- und Handlungsfähigkeit einer Figur ein. Sie senkt ihre Erfolgchancen und kann folglich das Spannungsempfinden beim Rezipienten steigern.⁸⁷¹

Allerdings wird das Licht in einem Film nicht nur von Helligkeit bestimmt, sondern darüber hinaus von seiner Charakteristik. Je nachdem, wie sich erzeugte Schatten verhalten, wird zwischen *weichem* oder *hartem* Licht unterschieden.⁸⁷² Weiches Licht hat eine breite bzw. flächige Lichtquelle als Ursprung. Die so erzeugten Schatten verschwimmen mit dem Grad der Streuung der Lichtquelle. Unebenheiten verschwinden und Objekte wirken flacher, sie vermitteln einen weicheren Eindruck. Hartes Licht hingegen hat punktförmige Lichtquellen als Ursprung, mit dem Effekt kantiger Schatten, die eine klare Linie aufweisen. Dies bewirkt eine Betonung von Unebenheiten. Objekte vermitteln einen räumlicheren, aber auch härteren Eindruck. Des Weiteren hat die Positionierung der Lichtquellen unterschiedliche Effekte auf das Bild. *Frontales* Licht reduziert die Tiefenwirkung auf ein Minimum. *Seitliches* Licht verstärkt die räumliche Wahrnehmung und erzeugt einen starken Kontrast zwischen hellen und dunklen Stellen. *Unterlicht* kann einen unheimlichen Effekt erzielen. *Oberlicht* drückt ein Objekt herab und *Gegenlicht* hebt ein Objekt aus dem Hintergrund hervor.⁸⁷³

Die Eigenschaften des Lichts können dem Spannungsempfinden förderlich sein, indem sie Objekte modulieren (z.B. kann die Aufmerksamkeit gesteuert werden, indem besondere Akzente auf bestimmte Objekte gesetzt werden), strukturieren (Vorder-, Mittel und Hintergrund können unterschiedlich betont werden, um eine optimale räumliche Wahrnehmung hervorzurufen) und Personen charakterisieren (z.B. hartes Licht für den Antagonisten, weiches Licht für ein vulnerables Opfer).⁸⁷⁴

Wichtig ist hierbei allerdings, dass die Lichtwirkung immer in Relation zur Narration zu sehen ist und versucht diese zu unterstützen.⁸⁷⁵ Eine geringe Grundhelligkeit, Seitenlicht und starke Kontraste können beispielsweise bei einem *Candlelight Dinner*

⁸⁷¹ Spannungsepisoden beispielsweise tendieren meinen Beobachtungen nach zu urteilen zu Düsterei und Dunkelheit (z.B. *Alien*, *Halloween*, *The Evil Dead*, *Predator*, *Sin City*, *300*) während heitere Episoden vorwiegend heiter und bunt gehalten werden (z.B. *Verrückt nach Mary*, *Mars Attacks!*).

⁸⁷² Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.32f.

⁸⁷³ Vgl. Gabathuler, *Video Digital*, S.193ff.

⁸⁷⁴ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.32f.

⁸⁷⁵ Vgl. Trussel, „Visual Style for One Dark Night“, S.60.

eine romantische Wirkung entfalten, wenn aber eine Gefahr lauert, einen Angst verstärkenden Effekt haben.

Farben und Farbstimmungen weisen ähnliche Funktionen auf: Farbfilter erzeugen bestimmte generelle Atmosphären, die auf die emotionalen Reaktionen der Rezipienten verstärkend wirken können (blaues Licht schafft eine kühlere unangenehmere Atmosphäre als warmes, rötliches Licht. Damit einher geht eine unterschiedliche Ausschüttung von Hormonen.)⁸⁷⁶. Hohe Farbkontraste ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und wirken als Blickfänge in Szenen mit hohem Tempo.⁸⁷⁷ Spezielle Farbtöne können als Symbole bestimmte kulturbedingte Signalwirkungen entfalten und Assoziationen schaffen (z.B. Weiss – Unschuld, Grün – Hoffnung, Rot – Stopp etc.). Darüber hinaus können Farbdominanzen psychische Zustände illustrieren, verfremdend wirken und zu Spekulationen anregen.⁸⁷⁸

Neben kulturellen Abweichungen in den Bedeutungen von Farben konstituiert jeder Film seine eigene Farbsymbolik. Es ist daher nur schwer zu verallgemeinern, welche Farbe welche Wirkung erzeugt.⁸⁷⁹

Grundsätzlich kann man aber dennoch davon ausgehen, dass sowohl Licht (und Schatten) als auch Farbe Grundstimmungen erzeugen, Assoziationen in Gang setzten und als Aufmerksamkeitsinstruktion fungieren. Als solche stilistische Mittel können sie Spannung verstärken, vorausgesetzt sie werden adäquat inszeniert.

4.2.2 Tonebene

„Man ‚sieht‘ Szenen anders, je nachdem was man dazu hört.“⁸⁸⁰

⁸⁷⁶ Vgl. Meerwein/Rodeck/Mahnke, *Farbe*, S.47ff.

⁸⁷⁷ In *The Rock* wird beispielsweise ein grellgelber Ferrari verwendet, um eine möglichst einfache Bildkomposition zu erzielen. Vilmos Zsigmond sagte dazu: „Wenn eine Einstellung nur drei Sekunden auf der Leinwand erscheint, müssen Komposition und Beleuchtung sehr gut sein, um dem Auge des Zuschauers zu ermöglichen, das zu sehen, was man sehen lassen möchte. Es bleibt keine Zeit zu entscheiden was wichtig ist, darum muss man den Blick des Zuschauers steuern.“ Zsigmond zit.n. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.173.

⁸⁷⁸ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.38ff. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die gelbe Handtasche aus *Marnie* von Alfred Hitchcock. (Vgl. *Marnie*, 0:02.) Die anderen Farbwerte der Szene sind normal, mit dem Effekt, dass der Zuschauer sie sofort für bedeutsam hält. Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.197.

⁸⁷⁹ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.41.

⁸⁸⁰ Jung, „Sound Design“, S.562.

Die Tonebene umfasst Geräusche, Sprache und Musik.

Faktoren der Sprache, denen in Spannungsfragen Bedeutung beigemessen werden muss, sind vor allem direkte (z.B. artikuliert) oder indirekte (z.B. ein Angstschrei) Darstellungen der emotionalen Befindlichkeit der Protagonisten. Deren Wirkungsweise wurde bereits ausführlich im Kapitel „Gestaltung und Darstellung der Figuren“ behandelt und wird deshalb nicht gesondert vorgestellt.

Geräuschen und Musik darf jedoch ebenso ein besonderer Stellenwert in der Spannungserzeugung beigemessen werden, sind sie doch allgegenwärtig. Die Macht des Tons wird oft unterschätzt.⁸⁸¹ Und das gilt nicht nur für Film: „Ohren hören alles, was ihnen zugänglich ist; Augen wählen aus, was sie sehen.“⁸⁸²

Diese Allgegenwärtigkeit bewirkt einen „Aufbau von Raum wie Zeit“⁸⁸³ und schafft die Basis der filmischen Kontinuität: Schnitte werden überdeckt, der Realitätseindruck verstärkt und Handlungen akzentuiert.⁸⁸⁴

Darüber hinaus kann von einer sehr manipulativen emotionalen Wirkung des Tons ausgegangen werden, weil dieser nicht auf die gleiche bewusste Art gehört wird, wie Bilder gesehen werden.⁸⁸⁵ Er kommt sozusagen durch die Hintertür und wirkt heimlich auf den Rezipienten ein.

Geräusche

Die Funktion der Geräusche geht weit über die bloße Vermittlung von Echtheit der diegetischen Welt hinaus. Neben der Glaubwürdigkeit der Fiktion dient der Ton vor allem einer Verstärkung der Präsenz von Personen oder Objekten: „Experimente haben gezeigt, daß ein Licht heller zu leuchten scheint, wenn gleichzeitig ein Summen ertönt.“⁸⁸⁶

Die Distanz zum Zuschauer kann somit verringert werden, indem Tondetails aus der filmischen Realität verstärkt und in den Vordergrund platziert werden. Ein

⁸⁸¹ Vgl. Comisky/Bryant, „Factors involved in generating suspense“, S.57; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.215.

⁸⁸² Monaco, *Film Verstehen*, S.156.

⁸⁸³ Monaco, *Film Verstehen*, S.215.

⁸⁸⁴ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.215; vgl. auch Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.190. Ein Beispiel, das dies besonders deutlich veranschaulicht, ist die dreidimensionale Wahrnehmung des filmischen Raumes durch die relative Lautstärke.

⁸⁸⁵ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.215; vgl. auch Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.192f.

⁸⁸⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S.187.

Messerschärfen z.B. wirkt dadurch noch bedrohlicher. Genauso kann sich eine Atmo von einem leichten Windhauch im Wald von einem leisen Hintergrundgeräusch zu einer beängstigenden Geräuschkulisse verwandeln.

Das *Sounddesign* ist keinem Realismus verpflichtet. Geräusche müssen nicht aus der echten Welt stammen und realistisch klingen. Spezielle Soundeffekte wie hyperrealistische Elemente (z.B. Schlaggeräusche, die bei bloßem Schlagen durch die Luft entstehen) können eingesetzt werden, um eine Intensivierung zu erzielen.⁸⁸⁷ Auch synthetische Geräusche, wie sie z.B. in *Star Wars* vorgefunden werden können, klingen keinesfalls real, werden aber in der Welt des Films trotzdem als real anerkannt. So gesehen ist es möglich das Spannungsempfinden durch eine Intensivierung des Handlungsgeschehens zu steigern.⁸⁸⁸

Geräusche können aber auch als spezifischen Träger von Bedeutungen Spannung erzeugen:

„Dies gilt besonders dann, wenn nicht sichtbar ist, wer oder was den Laut verursacht; gemeint sind [...] Augenblicke, in denen Geräusche außerhalb der Szene erzeugt und als spannende Andeutungen verstanden werden.“⁸⁸⁹

Eine Sirene kann als Symbol für Feuer dienen, oder ein immer lauter werdendes Geräusch als Erwartung eines bevorstehenden Ereignisses.

Genauso wie das Stilmittel der Steigerung, kann die Reduktion der Lautstärke, bzw. Verringerung der Präsenz eines Geräusches Spannung erzeugen.⁸⁹⁰ Immer leiser werdende Töne verweisen auf ein Innehalten und Konzentration.⁸⁹¹

Interessanterweise bedarf es, so wie für den Schatten Licht notwendig ist, für die Stille Geräusch. Stille im Film wird nicht durch Abwesenheit von jeglichem Ton vermittelt, sondern im Gegenteil durch den Ton selbst. Hitchcock hat das in *The Birds*⁸⁹² eindrucksvoll bewiesen:

„In der Schlusszene, wenn Rod Taylor die Tür aufmacht und zum ersten Mal alles voller Vögel sieht, wollte ich Stille haben, aber nicht irgendeine Stille, sondern eine elektronische Stille von einer Monotonie, als hörte man in der Ferne

⁸⁸⁷ DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257; vgl. auch Jung, „Sound Design“, S.561f.

⁸⁸⁸ Diese Hypothese schließt synthetischen Soundeffekte, die keine spezielle Handlung repräsentieren nicht aus.

⁸⁸⁹ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.130.

⁸⁹⁰ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S.189.

⁸⁹¹ (Ver-)Schweigen verweist im Übrigen generell auf Anspannung: „Es ist schon etwas mitgeteilt, nämlich daß etwas verheimlicht wird, und es ist noch offen, was unausgesprochen bleibt.“ Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.137.

⁸⁹² Vgl. *The Birds*, 1:47f.

das Meer. In den Vogeldialog übersetzt bedeutet dieser Ton künstlicher Stille: ‚Wir sind noch nicht ganz so weit, euch anzugreifen, aber wir bereiten uns vor. Wir sind wie ein brummender Motor. Gleich werden wir anspringen.‘ Das muß man aus diesen ziemlich sanften Tönen heraushören, aber dieses Murmeln ist so zart, daß man nicht sicher ist, ob man es hört oder es sich nur einbildet.“⁸⁹³

Es benötigt also ein Geräusch, um im Film Stille zu erzeugen.

Geräusche unterstützen die Glaubwürdigkeit der Fiktion, intensivieren die Handlung und können Erwartungen erzeugen. In allen Funktionen können sie der Spannungserzeugung dienlich sein.

Musik

Der Filmmusik sollte in Bezug auf das Spannungsempfinden große Bedeutung beigemessen werden. Zusätzlich zu ihrer Funktion als eine Art Klammer, die Kontinuität über Schnitte und Zusammenhänge auch über längere Sequenzen hinweg schafft, trägt die Musik zum Handlungsverständnis und zur emotionalen Wirkung eines Filmes bei:

„Sie kann unsere Emotionen verstärken, eine Szene auf der Leinwand bedeutsam werden lassen, Spannung aufbauen und dramatische Effekte oder Stimmungen aller Art erzeugen.“⁸⁹⁴

Im Sinne einer Vermittlerfunktion übersetzt sie die Stimmung eines Films: Sie schlägt eine Brücke zwischen dem eher nüchtern betrachtenden Auge und dem emotionalen Anspruch der Handlung.⁸⁹⁵ Der Rezipient erhält auf diese Weise ein Zusatzwissen über den aktuellen Verlauf und die Distanz zur Fiktion des Filmes verringert sich.

Filmmusik richtet sich jedoch nicht auf Erkenntnis, sondern direkt auf das Gefühl: „Dabei ist anzunehmen, dass sich die Filmmusik an den von der Dramaturgie angestrebten emotionalen Wirkungen orientiert.“⁸⁹⁶

Filmmusik ist oftmals funktional: Nicht nur ist es teilweise möglich das Geschehen anhand der Musik zu interpretieren, sondern der Zuschauer selbst kann regelrecht in eine bestimmte Emotionsrichtung gelenkt werden.⁸⁹⁷

⁸⁹³ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.289.

⁸⁹⁴ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.44.

⁸⁹⁵ Vgl. Renner, „Handlung und Erlebnis“, S.169.

⁸⁹⁶ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.139.

⁸⁹⁷ Vgl. Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.189ff.

Als eine Art Vorgriff auf ein kommendes unerwünschtes Ereignis kann sie den Rezipienten in eine bestimmte Erwartungshaltung versetzen und damit Spannung erzeugen.⁸⁹⁸

Insbesondere immer wiederkehrende Leit- bzw. Titelmotive konditionieren den Zuseher auf dramatische Akzente: Der Zuseher lernt im Laufe des Films, dass bestimmte Motive Spannung implizieren, mit dem Effekt einer Verselbstständigung (z.B. das Leitmotiv von *Der Weiße Hai*).⁸⁹⁹ Carroll vergleicht das mit Zeitbomben:

„Some of the favorite motifs in film suspense, like time-bombs, may seem analogous to suspense music in one regard; they afford a formalized countdown system that enhances the tension of the narratives.“⁹⁰⁰

Der Zuschauer hat also die Bedeutung von musikalischen Codes gelernt und kann Bildaussagen von vergangenen Situationen wieder abrufen.⁹⁰¹ Wenn z.B. eine bestimmte Musik aus einer vorangegangenen Mordszene wiederkehrt, kann dies beim Zuschauer die Assoziation an den Mord hervorrufen und ihn folglich in die Erwartungshaltung versetzen, dass etwas ähnliches geschehen wird.

Konditionierung trifft allerdings nicht nur auf Leitmotive zu. So belegen Messungen von Hautreaktionen, dass Musik aus Horrorfilmen sogar bei Dokumentarfilmen emotionale Reaktionen verursacht.⁹⁰²

Zurückzuführen ist das Verständnis musikalischer Codes auf immerwiederkehrende „Klangcharaktere“⁹⁰³ die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben (z.B. haben die meisten Menschen eine bestimmte Vorstellung wie wie Schlachtmusik, romantische Musik oder klassische Musik ertönt.⁹⁰⁴).

Wenn man nun von musikalisch transportierten Bedeutungen ausgeht, dann lässt sich daraus folgern, dass diese in einem speziellen Verhältnis zu den Bedeutungen des Bildes stehen.⁹⁰⁵

⁸⁹⁸ Vgl. Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.140.

⁸⁹⁹ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.45.

⁹⁰⁰ Vgl. Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.77.

⁹⁰¹ Bei mehrteiligen Filmen lässt sich dieses Phänomen gut veranschaulichen. Leitmelodien wie von *Star Wars*, *Indiana Jones*, oder *Jurassic Park* überdauern nun schon Generationen. Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.217.

⁹⁰² Vgl. Cantor, „Fright Responses to Mass Media Productions“, S.186.

⁹⁰³ Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.192f.

⁹⁰⁴ Vgl. Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.193.

⁹⁰⁵ Bei Übereinstimmung der Stimmung der Musik und dem Bildinhalt spricht man von *Paraphrasierung*. Wenn ambivalente Bilder durch die Stimmung der Musik eindeutig werden, spricht man von *Polarisierung*. Der Gegensatz von Stimmung der Musik und Bildinhalt wird als

Im Normalfall begleitet die Filmmusik die Handlung, d.h. sie entspricht der oder verstärkt die Botschaft der Bilder und kann grundsätzlich drei Funktionen erfüllen. Erstens die Charakteristik der Figuren (handelnde Personen erhalten Leitmotive, z.B. Auftritt des Protagonisten), zweitens die Charakteristik der Handlung (je nach Standardsituation kann sich der musikalische Typ verändern, z.B. Zweikampf, Liebesszene, Gefahr lauert) und drittens die Charakteristik des Milieus (der Raum des Schauplatzes wird mit musikalischen Mitteln übersetzt, z.B. eine Großstadt – vielstimmig, eine weite Prärie – lange Intervalle, ein Sturm – tiefe Tonlagen).⁹⁰⁶

In allen Varianten aber kann Filmmusik dem Spannungsempfinden dienlich ein indem sie Erwartungen (unerwünschter Ereignisse) erzeugen kann. Sie eignet sich dazu den Antagonisten anzukündigen, die Ernsthaftigkeit einer Gefahr zu verdeutlichen oder beispielweise die Glaubwürdigkeit der Fiktion zu bekräftigen.

4.2.3 Montage/Schnitt

„[...] montage is the introduction of conflict and violence into the very body of the film.“⁹⁰⁷

Ton und einzelne unzusammenhängend gedrehte Einstellungen werden im Schnitt unter dem Aspekt einer raumzeitlichen Kontinuität zusammengesetzt.⁹⁰⁸

Durch stückweises Hinzufügen von Information generiert der Zuschauer Handlungseinheiten. Die Verbindung dieser Fragmente, der einzelne Schnitt, kommt dabei der Wahrnehmung im echten Lebens sehr nahe: „Zunächst richten wir unsere Aufmerksamkeit auf den einen Gegenstand, dann auf den anderen; wir interessieren uns selten für den Zwischenraum, [...]“⁹⁰⁹

Der wesentliche Unterschied jedoch zur natürlichen Wahrnehmung liegt in der Möglichkeit der Entscheidung: Durch Auswahl legt die Montage fest, welches Objekt, wie lange betrachtet wird. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird damit nicht nur

Kontrapunktierung bezeichnet. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.45; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.217.

⁹⁰⁶ Vgl. Koebner/Gerdes, „Filmmusik“, S.191f.

⁹⁰⁷ Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.22.

⁹⁰⁸ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.58.

⁹⁰⁹ Monaco, *Film Verstehen*, S.218.

instruiert, sondern regelrecht vorgeschrieben. Auf diese Weise manipuliert der Schnitt die Bewertung der Zuseher.⁹¹⁰

Je nach Auswahl der Einstellungen erzeugt er Nähe oder Distanz zum Rezipienten:⁹¹¹ Er kann ängstliche Personen in einer Großaufnahme zeigen und so die Aufmerksamkeit auf deren emotionale Aktivität fokussieren oder aber eine totalere Einstellung der gleichen Szene auswählen und größere Distanz erzeugen.⁹¹² Obwohl die gleiche Handlung gezeigt werden würde, wäre das Spannungsempfinden ein anderes.

Neben der Festlegung der Auswahl ist ein weiterer Gestaltungsfaktor auch in Spannungsfragen von Bedeutung. Diese Frage bezieht sich auf den Schnitt selbst: Ist dieser deutlich wahrnehmbar oder unsichtbar? Ist er hart und ändert den Rhythmus des Films oder verliert er sich im Fluss des Handlungsverlaufes?⁹¹³

Letztere Variante ist für das Spannungsempfinden vorteilhafter, denn jede technische Auffälligkeit führt den Rezipienten weg von der gewünschten Emotionalisierung.⁹¹⁴ Vergisst der Zuschauer die Technik jedoch, bleibt seine Aufmerksamkeit auf der Handlung und er hat weniger Gründe, sich aus der Welt der Fiktion wieder zu entfernen. Er ist involvierter und damit gespannter.⁹¹⁵

Um dieser Anforderung zu entsprechen, haben sich im Laufe der Zeit Regeln herausgebildet, die auch als *Continuity-System* bezeichnet werden: z.B. eine Totale als Establishingshot, Dialogszenen im Schuss-Gegenschuss, Schnitte werden durch Bewegungen, Blickkontakte oder Übereinstimmungen motiviert, keine Achsensprünge, Anschlüsse müssen stimmen etc. Ein solches Regelsystem führt dazu, dass früher oder später der Bruch damit wieder interessant wird. Der *jump cut* ist ein Beispiel dafür. Als Abweichung vom klassischen Hollywood Stil riss er den Zuschauer aus dem Gewohnten und generierte damit eine eigene Bedeutung, die

⁹¹⁰ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.259.

⁹¹¹ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.63.

⁹¹² Vgl. Mikos, „The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure“, S.44; vgl. auch Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.71.

⁹¹³ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.219.

⁹¹⁴ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.71.

⁹¹⁵ Vgl. Schleicher, „Montage“, S.391ff; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.219.

unter Umständen der Spannung dienlich sein kann (z.B. als Darstellung eines Schocks).⁹¹⁶

Ist die Auswahl der Einstellung und der Form des Schnitts getroffen, stellt sich eine weitere gestalterische Herausforderung, deren Auswirkungen ebenso das Spannungsempfinden betreffen. Denn nicht nur werden raumzeitliche Sinneinheiten und Beziehungen hergestellt, sondern darüber hinaus kann die Montage als Prozess verstanden werden, in dem aus ursprünglichen Bedeutungen eine neue geschaffen wird.⁹¹⁷ Gemäß der Redewendung „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile“ erzeugt auch eine Schnittfolge mehr als nur eine Aneinanderreihung von Einstellungen.

Kuleshov hat dieses Phänomen in seinem berühmten Experiment nachgewiesen:

„[...] der nach ihm benannte ‚Kuleshov Effekt‘ – basiert auf der Annahme, dass zwei disparate Bilder in der direkten Kombination miteinander eine bestimmte Aussage oder Assoziation beim Betrachter erzielen können. Um diese These zu verifizieren, kombinierte er eine Nahaufnahme aus einem Film mit dem russischen Schauspieler Iwan Mossuchin, in der dieser möglichst neutral blickt, mit anderen Bildern, die in keiner direkten Verbindung zur ersten Aufnahme standen. Durch die Anordnung Mossuchin + Teller Suppe assoziierten die Studenten ‚Mossuchin hat Hunger‘. Die Kombination von Mossuchin + Sarg führte zur Assoziation Trauer und die Verbindung Mossuchin + halbtotblöde schlafende Frau evozierte eine erotische Grundstimmung.“⁹¹⁸

Dass ein Bild A und ein Bild B zu einer Assoziation C führen, hat natürlich auch für die Spannung Konsequenzen. Auf diese Weise können Bedeutungen geschaffen werden, die über das rein Visuelle hinausgehen. (Wenn in *Rear Window* z.B. die Blicke und Reaktionen des beobachtenden Fotografen nicht gezeigt werden würden, schöpfe der Rezipient keinen Verdacht. Das Gesehene würde wohl kaum über die Bedeutung des rein Visuellen hinausgehen.)⁹¹⁹ Gefahren können auf diese Weise

⁹¹⁶ Vgl. Schleicher, „Montage“, S.391ff; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.219, Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.72. Darüber hinaus existieren natürlich noch zahlreiche weitere spezifische Stilmittel, wie Einstellungen verbunden werden können: Überblendungen, Auf- und Abblenden, Jump Cuts, Trickblenden, aber auch gezielte Methoden Schnitte zu umgehen, wie die der Plansequenz, oder einer Kamerafahrt mit der Steadicam. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.58ff; vgl. auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257. Meiner Ansicht nach können sie alle der Spannung förderliche Wirkungen entfalten, vorausgesetzt sie passen in den Kontext der Handlung. (Eine Abblende z.B. generiert per se keine Spannung. Wird sie aber kurz vor der Auflösung verwendet, dient sie als Moment der Verzögerung und kann so Spannung steigern.)

⁹¹⁷ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.218.

⁹¹⁸ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.64.

⁹¹⁹ Vgl. *Rear Window*, 0:32f; vgl. auch Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.23, und Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.211.

verdeutlicht und Erfolgswahrscheinlichkeiten der Figuren als verringert wahrgenommen werden.

Die wahrscheinlich wichtigste Aufgabe der Montage ist jedoch die zeitliche Ordnung⁹²⁰: Ereignisse (in dem Fall Einstellungen) werden in einer bestimmten Anordnung und in einer bestimmten Dauer präsentiert. Einzelne Fragmente werden zeitlich strukturiert und der Informationsfluss wird von Moment zu Moment gesteuert.

Die Präsentation in der Zeit: Rhythmus/Schnittfrequenz

„Wenn sie das Publikum interessieren, ist die Szene immer zu kurz, wenn sie es langweilen, ist sie immer zu lang.“⁹²¹

Je nachdem, wann Ereignisse durch den Schnitt präsentiert werden, können diese Erwartungen und Fragen erzeugen, beibehalten oder Antizipationen entkräften.⁹²² Ein und derselbe Mord z.B. kann am Anfang eines Filmes als Auslöseereignis fungieren oder aber am Ende in Form einer Rückblende als Auflösung dienen.

Darüber hinaus hat die Montage die Macht, Zukünftiges zu vergegenwärtigen. Indem z.B. eine ausweglose Situation am Anfang gezeigt wird, fragt sich der Zuschauer den Film über, wie der Protagonist dort hingelangt ist. Genauso gut können durch plötzlich hineingeschnittene Einstellungen weitere Verläufe angedeutet werden.⁹²³ All das zeugt von der großen Macht und Freiheit über die Zeit, die der Montage zur Verfügung steht.⁹²⁴

Dieses besondere, durch den Schnitt übersetzte Verhältnis von Diskursstruktur und Ereignisstruktur ist aber nicht nur längeren Sequenzen oder globalen Inhalten immanent, sondern führt sich auch im kleinen Maßstab fort: Spannung durch den Schnitt manifestiert sich, so möchte ich behaupten, insbesondere in lokalen Episoden. Dort macht es einen großen Unterschied in der Wirkung auf den Zuseher ob eine Totale z.B. vor oder nach verschiedenen Teilausschnitten gezeigt wird.⁹²⁵

⁹²⁰ Vgl. Schleicher, „Montage“, S.390.

⁹²¹ Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.285.

⁹²² Siehe dazu auch das Kapitel „Suspense/Mystery/Surprise“ und das Kapitel „Zeitbehandlung“.

⁹²³ Vgl. Tan/Diteweg, „Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing“, S.167.

⁹²⁴ Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film *Lola Rennt*, indem sehr viele Möglichkeiten der Montage in Bezug auf Zeit ausgereizt werden.

⁹²⁵ Vgl. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, S.215.

Zusätzlich wird die Zeit in allen Varianten manipuliert: Sie wird gestreckt (zusätzliche Einstellungen), verlangsamt (Zeitlupe), beschleunigt (Zeitraffer), sie bleibt stehen (Standbild), springt zurück, wieder vor und läuft nicht selten sogar parallel.⁹²⁶

In den meisten Fällen aber geht es darum, die Erwartung der Rezipienten beizubehalten und die Auflösung zu verzögern.⁹²⁷

Ein häufig vorzufindendes Schnittmuster, das unter dem Stichwort Zeit eingeordnet werden kann, ist die *Parallelmontage*.⁹²⁸ Zusätzlich zu all den bereits erwähnten Faktoren der Spannung, ist es durch sie möglich so etwas wie eine „Spannung zwischen gleichzeitigen Ereignissen“ zu schaffen, d.h. eine zusätzliche Zugkraft auf den Rezipienten, die darauf beruht, dass Montage dem Rezipienten Simultanität vortäuschen kann.⁹²⁹

Es wechseln sich zwei oder mehr in Bezug zueinander stehende Handlungsebenen ständig ab, sodass der Zuschauer sie als simultane Handlungen⁹³⁰ in Verbindung bringt. Die Spannung zwischen diesen gleichzeitigen Ebenen entsteht durch eine zusätzliche Erwartung, in der „die verschiedenen narrativen Stränge aufeinanderzulaufen, um sich dann in einem gemeinsamen Spannungshöhepunkt zu entladen.“⁹³¹

Dieser Zusatz an Spannung beruht vor allem darauf, dass der Rezipient besonders gut über die relativen Erfolgswahrscheinlichkeiten der Figuren informiert ist: Die Struktur des Schnitts ermöglicht ihm ein zusätzliches Wissen für die Einschätzung der Erfolgchancen.⁹³²

Darüber hinaus kann die Parallelmontage mit einem weiteren Einflussfaktor auf die Spannung aufwarten: die Veränderung der Schnittfrequenz. Durch Temposteigerung und Verlangsamung entsteht in der Montage eine zusätzliche Dynamik. Die

⁹²⁶ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.219ff.

⁹²⁷ Vgl. DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.113ff; vgl. dazu auch Carroll, „Toward a Theory of Film Suspense“, S.78, Fill, *Das Prinzip Spannung*, S.20, Pütz, *Die Zeit im Drama*, S.54.

⁹²⁸ Vgl. Derry, *The Suspense Thriller*, S.36f; vgl. auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257. Bereits Griffith nutze diese Technik um Spannung zu erzeugen. Vgl. Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.22.

⁹²⁹ Vgl. Bonitzer, „It's only a film/ou La face du neant“, S.22.

⁹³⁰ Eine Ähnlichkeit zur Assoziationsmontage lässt sich feststellen und könnte wie folgt beschrieben werde: Aus Handlungsstrang A und Handlungsstrang B konstruiert der Zuschauer einen Zusammenhang C.

⁹³¹ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.81.

Veränderung der Dauer von aufeinanderfolgenden Einstellungen kann per se zunehmende Ruhe oder Unruhe vermitteln⁹³³, ganz ähnlich musikalischen Prinzipien:

„Abstrakt gesehen bietet der Film hinsichtlich Rhythmus, Melodie und Harmonie die gleichen Möglichkeiten wie die Musik. Die mechanische Natur des Medium Film erlaubt eine strenge Kontrolle der Zeit: Narrative ‚Melodien‘ können nun genau kontrolliert werden.“⁹³⁴

Dieses rhythmische oder abrupte Schneiden hat sich im Laufe der Zeit zu einem typischen stilistischen Mittel der spannungsgerichteten Montage entwickelt.⁹³⁵

Insbesondere die kontinuierliche Reduzierung der Einstellungsdauer ist ein häufig vorzufindendes Schema. Immer schneller werdendes Schneiden weist per se auf einen Höhepunkt hin und lässt automatisch eine Intensivierung entstehen.⁹³⁶ Der Zuschauer weiß, dass die Beschleunigung nicht ewig erfolgen kann und vermutet als Folge der Zuspitzung irgendwann ein Maximum. Er wird somit in eine zusätzliche, der Spannung förderliche Erwartungshaltung gebracht.

Ein schneller Schnitt ist jedoch nicht gleichbedeutend mit mehr Spannung. Auch dieser Einflussfaktor ist immer in Relation zum Inhalt des Gezeigten zu sehen: Denn wenn das Handlungsgeschehen versteckte Details und wichtige Informationen aufweist, die Mise en Scène ausgeklügelte Figurenabläufe und Kamerabewegungen beinhaltet und das Spiel der Darsteller wichtig für das generelle Verständnis ist, dann transportieren lange Einstellungen die intendierte Botschaft besser.⁹³⁷ Die Schnittfrequenz muss also immer in Bezug darauf gesehen werden, welche Information übermittelt werden soll.

Der Perspektivenwechsel durch den Schnitt ist per se mit einem höheren Verarbeitungsaufwand verbunden als der Perspektivenwechsel durch den Schwenk. Eine Studie von Schwan belegt diesen Mehraufwand:

⁹³² Vgl. Carroll, „The Paradox of Suspense“, S.82; vgl. auch Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.84.

⁹³³ Vgl. Monaco, *Film Verstehen*, S.220; vgl. auch DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257.

⁹³⁴ Monaco, *Film Verstehen*, S.54.

⁹³⁵ Vgl. DeWied/Zillmann, „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama“, S.257. Fernsehen, MTV und Werbespots haben zusätzlich zu einer Sozialisierung der Bilderwahrnehmung in Bezug auf Tempo beigetragen. Kinder und Jugendliche haben gelernt mit Bilderfluten umzugehen und können besser *sehen* als Ältere. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.89ff; vgl. auch Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.170.

⁹³⁶ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.173; vgl. auch Monaco, *Film Verstehen*, S.220.

⁹³⁷ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.153.

„Zusammengenommen legen die Ergebnisse der verschiedenen Experimente somit die Schlussfolgerung nahe, dass Perspektivenwechsel durch Filmschnitte für die Zuschauer mit einem höheren kognitiven Verarbeitungsaufwand verbunden sind als Perspektivenwechsel durch Kamerafahrten und dass dieser Aufwand mit dem Ausmaß der Winkeländerung der Perspektive zunimmt.“⁹³⁸

Lange Einstellungen wirken tendenziell realitätsnäher und erleichtern dem Rezipienten die Orientierung, während mit kurzen, schnellen Schnitten Kontroll- und Orientierungsverlust einhergeht. Der Grund hierfür liegt in der unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeit des Zusehers, welche proportional zur Schnittfrequenz abnimmt.⁹³⁹ Eine Bilder- bzw. Informationsflut kann in der Kürze nicht eindeutig entschlüsselt werden und führt zu einer unvollständigen Rezeption.⁹⁴⁰

Damit einher geht eine Reduzierung der Imaginationsfähigkeit des Zusehers.⁹⁴¹ Aufgrund der Verkürzung der Aufmerksamkeitsspanne kollidieren alte Informationen mit neuen und der Zuschauer wird in seiner Vorstellungs- und Einbildungsmöglichkeit behindert. Der Rezipient befindet sich in einer Art *Rausch* der Bilder und sieht sich mit einer Unzahl von einstürzenden Sinneseindrücken konfrontiert. Reizüberflutung erfordert ständige Neuorientierung, der Rezipient hat aber keine Möglichkeit zur Ruhe oder Abstand.⁹⁴²

Um dieses Problem zu minimieren, muss demnach auch die Komposition des Bildes einfach und klar sein. Mit Hilfe von Farben und Licht wird versucht, schnelle Bilder lesbarer zu machen.⁹⁴³

Auf die heutige Ästhetik zeigt dieses Phänomen der hohen Schnittraten und einfach verständlichen Kompositionen bereits Auswirkungen. MTV und Fernsehwerbungen haben diese Stilmittel den breiten Massen gelehrt. Konditioniert von schnellen Werbungen und Videoclipästhetik verlangt der Zuschauer nach eben diesen.⁹⁴⁴ Eine Studie über Werbungen z.B. belegte, dass mit einer höheren Abspielgeschwindigkeit auch das Interesse an ihnen stieg.⁹⁴⁵

⁹³⁸ Schwan, „Perspektive und Raum im Wechselspiel von Film und Zuschauer“, S.7.

⁹³⁹ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.89.

⁹⁴⁰ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.90. Dieses Phänomen wird vor allem in der Werbung verstärkt eingesetzt. Denn eine unvollständige Rezeption begleitet der Wunsch nach Komplettierung und begünstigt insofern wiederholtes Sehen. Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S.91.

⁹⁴¹ Vgl. Zillmann, „Television Viewing and Physiological Arousal“, S.125.

⁹⁴² Vgl. Öhding, *Thriller der 90er Jahre*, S.68.

⁹⁴³ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.173. Siehe dazu auch das Kapitel „Licht und Farbe“.

⁹⁴⁴ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.170ff.

⁹⁴⁵ Vgl. Gunter, „Responding to News and Public Affairs“, S.248.

Der Zuschauer ist bereits geprägt von schnellen Schnitten. Längere Einstellungsdauern erscheinen ihm als schwerfällig, mit dem Resultat, dass er diese Anforderungen auch an das Medium Film stellt.⁹⁴⁶ Die Fertigkeit des Inszenierens von langen Einstellungen geht jedoch dabei verloren.⁹⁴⁷

Die hohe Schnittrate ist für die Spannung also insofern von Bedeutung, als dass Sie viel Action suggeriert: Anteilnahme wird durch eine Auslastung des Informationsverarbeitungssystems gebunden und Szenen sind nicht mehr als ganzes fass- und zuordenbar.

⁹⁴⁶ Kinder haben bereits mit sieben Jahren gelernt, dass schnelle Schnitte im Normalfall „da passiert jetzt was“ bedeuten. Vgl. Ohler/Nieding, „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“, S.19.

⁹⁴⁷ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S.174.

5. Fazit

Spannung ist ein vielschichtiges Phänomen. Ansätze aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen bezeugen das.

Es kann davon ausgegangen werden, dass spannende Inhalte *gefallen*: Einerseits ist die Aussicht auf Spannung ein Motivationsgrund *vor* der Rezeption und andererseits gilt Spannung als ein positiv konnotiertes Bewertungskriterium *nach* der Rezeption.

Aus der Vielfalt verschiedener Spannungsdefinitionen von unterschiedlichen Autoren lassen sich zwei grundlegende Ebenen ableiten: die *psychologische Aktivität* des Rezipienten und das dazugehörige auslösende *Werk*.

Zunächst präsentiert sich Spannung als ein *Gefühl*. Neben der Grundemotion *Interesse* erfährt der Rezipient Gefühle, die zwischen *Angst* und *Hoffnung* angesiedelt sind.

Interesse hat seine Ursache in dem Wunsch nach abgeschlossenen Wahrnehmungen, während Angst und Hoffnungen durch Prozesse der *Empathie* und der *Identifikation* transportiert werden.

Darüber hinaus präsentiert sich Spannung auf psychologischer Ebene auch als *Entwurfstätigkeit des Rezipienten*: Er will sich aus seinem Stadium des Ungleichgewichts lösen und erwartet unerwünschte Ereignisse.

Beide Fälle, sowie die Gefühle der Angst und Hoffnung sind Zustände, die per se kein Vergnügen bereiten. Das führt zu der Frage, warum Spannung trotzdem genossen wird? Die Gründe hierfür liegen in der *emotionalen Belohnung*: Das Gefühl der Entspannung wirkt befreiend, Ungleichgewichte werden gelöst und der Rezipient erfreut sich an seiner emotionalen Aktivität. Darüber hinaus stiften Emotionen Bedeutung, die Zeit scheint anders zu ticken und der Zuschauer erfährt zusätzlich eine physiologische Erregung.

Relativierend muss jedoch festgehalten werden, dass die Wahrnehmung und damit die psychologische Reaktion auf einen Film nicht universell und ahistorisch ist. Wie jede Wahrnehmung unterliegt auch die Filmrezeption zeitlich veränderbaren Wahrnehmungsschemata und subjektiven Faktoren.

Auf der Ebene des Werks lassen sich spezifischere Grundlagen feststellen, die nötig sind, um den Rezipienten emotional zu engagieren.

Hier ist das Fundament jeglicher Spannung ein Konflikt im Handlungsgeschehen, im Sinne einer *Krise*. Diese Krise führt zu einem *Auslöseereignis*, das die

Spannungsepisode in Gang bringt und von einer Entscheidungsfrage begleitet wird. Die Entscheidungsfrage steht in Bezug zu den Konsequenzen des Auslöserereignisses und wird von der *Auflösung* beantwortet.

Darüber hinaus muss der Zuschauer in ein *Spiel von Frage und Antwort* involviert werden, das auf vielen verschiedenen Ebenen zum Vorschein kommt, sowohl inhaltlich als auch formal.

Die dramaturgische Zugkraft von Frage und Antwort entsteht dabei insbesondere durch eine gezielte Informationsvergabe: als wohlüberlegte *Informationen*, die bestimmte Erwartungen hervorrufen und als beabsichtigte *Informationslücken*, die im Erzählprozess entstehen.

Eine weitere außerordentlich wichtige Aufgabe der Informationsvergabe in Spannungsangelegenheiten ist die Gestaltung der relativen *Erfolgswahrscheinlichkeiten* der Figuren: Das Spannungsempfinden des Rezipienten steigt mit der Abnahme der von ihm eingeschätzten Erfolgswahrscheinlichkeiten der Figuren, solange er diese größer als null bewertet.

Darüber hinaus hat die Gestaltung und Darstellung der Figuren einen großen Einfluss auf den Grad der Spannung. Je näher die Charaktere dem Rezipienten stehen, desto stärker treten die Prozesse der Identifikation und der Empathie auf, mit dem Effekt einer höheren Spannung.

Alle im Laufe der Rezeption erhaltenene Informationen führen zu allumfassenden Bewertungen. Der Rezipient bewertet Figuren, Ereignisse, Gefahren, den Handlungsverlauf, die Plausibilität etc. gemäß seinen moralischen Vorstellungen *und* anhand des jeweils spezifischen Bezugssystems des Films: Das *filmimmanente Moralsystem* setzt die Bewertungsmaßstäbe und gibt dem Zuschauer vor, welche Erwartungen bezüglich des weiteren Handlungsverlaufs überhaupt möglich sind.

Die soeben beschriebenen Anforderungen an inhaltlich motivierte Spannung haben im Laufe der Filmgeschichte zu typischen narrativen Motiven geführt. In ihnen spiegelt sich eine Kombination aus natürlichen Ängsten, geringen Erfolgswahrscheinlichkeiten und unerwünschten Erwartungen.

Spannung auf der Ebene des Werkes transportiert sich aber nicht nur als Inhalt, sondern ebenso über die Präsentation des Inhalts. Das Wie der Vermittlung hat großen Effekt auf die Stärke der Emotion. Die visuelle Gestaltung kann die Wirkung des Handlungsverlaufs durch gezielte *Aufmerksamkeitsinstruktion* unterstützen. Der

Ton dient der *Intensivierung* des Geschehens und die Montage der *Manipulation* und *Präsentation* von Raum und Zeit.

Obwohl viele Autoren versuchen, das Phänomen Spannung in einer einzigen Definition zu fassen, erachte ich ein derartiges Fazit für problematisch.⁹⁴⁸ Ebenso wenig sollten die vorgestellten Ergebnisse als Regelwerk missverstanden werden.

Die vielen unterschiedlichen Ebenen und Faktoren, die sich alle auf die eine oder andere Weise im Gesamtphänomen Spannung bemerkbar machen, zeugen von einem geflechtartigen Wesen. Aus diesem Grunde kann meines Erachtens nach auch keine klare Aufspaltung zwischen Spannung und ihrem Grundbaustein dem Interesse gemacht werden. Selbst wenn Spannung als eine Art intensiviertes Interesse verstanden werden kann, so bleibt dennoch die Stärke des Empfindens eine veränderliche Größe und damit ungeklärt.

So gesehen darf die Frage bei einem derart vielschichtigen, verschwommenen Vorgang ohne klare Grenzen nicht nur lauten: „Was ist Spannung?“, sondern muss darüber hinaus nach dem *Ausmaß* fragen.

Spannung kann demnach nur als Produkt aus heterogenen Faktoren verstanden werden, die sich untereinander beeinflussen und miteinander auf den Rezipienten wirken.

Letztendlich geht es bei der Spannung immer um ein Hineingezogenwerden in die fiktionale Welt. Dass dieser Sog jedes Mal eine andere Qualität hat, wird wohl kaum jemand bestreiten können.

Warum also sollte dann die Spannung nach absoluten Kriterien beschrieben werden?

⁹⁴⁸ Viele Autoren versuchen ihre Ergebnisse in einer kompakten Anleitung für mehr Spannung zu präsentieren. Einige Überblicke finden sich in der folgenden Literatur: Vgl. Junkerjürgen, *Spannung*, S.304; vgl. auch Zillmann, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition“, S.220f, Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S.101, Vorderer, „Spannung ist, wenn's spannend ist“, S.329ff, DeWied, „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense“, S.111.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Bibliografie

Abrams, Meyer-Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Anderson, Daniel R./John Burns. "Paying attention to Television." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 3-25.

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994.

Balint, Michael. *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988.

Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *Image.Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977. S.79-124.

Basler, Otto (Hg.). *Der große Duden*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1934.

Behrendt, Esther-Maxine. "MacGuffin." *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 355.

Bonitzer, Pascal. „It's only a film/ou La face du neant." *Framework* Heft 14 (1981). S. 22-24.

Bordwell, David. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

Borringer, Heinz-Lothar. *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1980.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.). *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Brewer, William F. "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 107-127.

Bryant, Jennings/Steven C.Rockwell. "Evolving Cognitive Models in Mass Communication Reception Processes." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 217-226.

Bryant, Jennings/Dolf Zillmann. *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991.

Buñuel, Louis. *Objekt der Begierde*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2000.

Cantor, Joanne. "Fright Responses to Mass Media Productions." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 169-197.

Carroll, Noël. "The Paradox of Suspense." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 71-91.

Carroll, Noël. "Toward a Theory of Film Suspense." *Persistence of Vision* Heft 1 (1984). S. 65-89.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

Comisky, Paul/Jennings Bryant. "Factors involved in generating suspense." *Human Communication Research* 9 Heft 1 (1982). S. 49-58.

Crabb, Peter B./Jeffrey H. Goldstein. „The Social Psychology of Watching Sports. From Ilium to Living Room.“ *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 355-371.

Cupchik, Gerald C. "Suspense and Disorientation. Two Poles of Emotionally Charged Literacy Uncertainty." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 189-197.

Derry, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. North Carolina: McFarland Classics, 1988.

Eder, Jens. „Noch einmal mit Gefühl. Zur Figur und Affekt im Spielfilm.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 93-107.

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.

Friedrichsen, Mike. "Problems of Measuring Suspense." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 329-346.

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.

Gabathuler, Simon. *Video Digital. Das Filmhandbuch*. München: Markt + Technik, 2007.

Gerrig, Richard J. "The Resiliency of Suspense." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 93-105.

Grimm, Jacob. Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Fünfter Band K. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1873.

Groebe, Jo. Winterhoff-Spurk, Peter. (Hg.). *Empirische Medienpsychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1989.

Gunter, Barrie. "Responding to News and Public Affairs." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 229-260.

Gutjahr, Gert, „Die Methoden der Blickregistrierung.“ Diss. Universität Göttingen, Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, 1965.

Hammond, Lawrence. *Thriller Movies. Classic Films of Suspense and Mystery*. Hong Kong: Octopus Books, 1974.

Hediger, Vinzenz. „Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 41-58.

Highsmith, Patricia. *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*. Zürich: Diogenes Taschenbuch, 1990.

Hoffner, Cynthia. "Children's emotional reactions to a scary film - The role of prior outcome information and coping style." *Human Communication Research* 23 Heft 3 (1997). S. 323-341.

Hoffner, Cynthia. Cantor, Joanne. "Perceiving and Responding to Mass Media Characters." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 63-101.

Jung, Holger. „Sound Design.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S.561-562.

Junkerjürgen, Ralf. *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.

Kamp, Werner. Rüssel, Manfred. *Vom Umgang mit ... Film*. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1998.

Katz, Steven D. *Film directing shot by shot. Visualizing from concept to screen*. California: Michael Wise Productions, 1991.

Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Koebner, Thomas/Julia Gerdes. „Filmmusik.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S.189-195.

Köhler, Heinz-Jürgen/Hans J. Wulff. „Bond in Angst und Schmerzen.“ *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 8 Heft 2 (1998). S.30-41.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. New York: Penguin, 1997.

Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Leonard, Garry. “Keeping ourselves in Suspense. The Imagined Gaze and Fictional Constructions of the Self in Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe.” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 19-35.

Löker, Altan. *Film and Suspense*. Victoria: Trafford, 2005.

Mathuber/Schiestl/Steinhäusler. *Physik aktuell 3*. Salzburg: Naturwissenschaftlicher Verlag, 1996.

Mattenklott, Axel. “On the Methodology of Empirical Research on Suspense.” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 283-299.

Meerwein, Gerhard. Rodeck, Bettina. Mahnke, Frank. *Farbe. Kommunikation im Raum*. Berlin: Birkhäuser Verlag, 2007.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Mikos, Lothar. “The Experience of Suspense. Between Fear and Pleasure.” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 37-49.

Moore, Frank/Mary Varchaver. *Dictionary of the Performing Arts*. Lincolnwood: NTC Contemporary Publishing Company, 1999.

Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Murray, J. A. H. (Hg.). *The Oxford English Dictionary*. London: Clarendon, 1989.

Nieding, Gerhild/Peter Ohler/Claudia Thußbas. “The Cognitive Development of Temporal Structures. How Do Children Make Inferences With Temporal Ellipses in Films?” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 301-328.

Öhding, Britta-Karolin. *Thriller der 90er Jahre. Struktur, Spannung und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1998.

Ohler, Peter/Gerhild Nieding. "Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 129-147.

Ohler, Peter/Gerhild Nieding. „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 9-40.

Palmer, Edward L./Maurya Macneil. "Children's Comprehension Processes. From Piaget to Public Policy." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 27-44.

Poschardt, Ulf. *Dj Culture*. Hamburg: Rogner & Bernhad, 2001.

Prince, Steven. "Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine by Ed S. Tan; Barbara Fasting." *Film Quarterly* 51/ Heft 1 (1997). S. 45-46.

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

Rabkin, Erik S. *Narrative Suspense. When Slim Turned Sideways*. Michigan: The University of Michigan Press, 1973.

Räwel, Jörg. *Humor als Kommunikationsmedium*. Konstanz: UVK, 2005.

Renner, Karl N. „Handlung und Erlebnis. Zur Funktion der Handlung für das Erleben von Filmen.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 153-173.

Sanbonmatsu, David M./Russel H. Fazio. "Construct Accessibility. Determinants, Consequences, and Implications for the Media." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 45-62.

Schleicher, Harald. „Montage.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 389-393.

Schmitz, Norbert M. „Die Biologie der Mimesis als Diskurs der Moderne.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 189-214.

Schwan, Stephan. „Perspektive und Raum im Wechselspiel von Film und Zuschauer.“ *reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen. Raum – Perspektive - Medium 2. Wahrnehmung im Blick*. 2 Heft 1, <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2010/4487/> Jänner 2010, 05.02.2010; (Orig. *reflex*, 002,1)

Sturm, Herta. "Medienwirkungen – ein Produkt der Beziehungen zwischen Rezipient und Medien." *Empirische Medienpsychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1989. S. 33-44.

Tamborini, Ron. "Responding to Horror. Determinants of Exposure and Appeal." *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991. S. 305-328.

Tan, Ed/Gijsbert Diteweg. "Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing." *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 149-188.

Tan, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne, 2003.

Trussel, Hal. "Visual style for One Dark Night." *American Cinematographer* 65 Heft 1 (1984). S. 59-63.

Viehoff, Roland. „... few people know what it is.“ *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3 Heft 1 (1994). S. 126-132.

Vorderer, Peter. "Was macht die Rezeption von Filmen spannend?" *Medienpsychologie* 6 Heft 2 (1994b). S. 103-109.

Vorderer, Peter. „Spannung ist, wenn's spannend ist. Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung.“ *Rundfunk und Fernsehen* 42 Heft 3 (1994a). S. 323-339.

Vorderer, Peter. „Toward a Psychological Theory of Suspense.“ *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 233-254.

Vorderer, Peter/Hans J. Wulff/Mike Friedrichsen (Hg.). *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.

Vossen, Ursula. „Ausstattung.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 43-45.

Wied de, Minet/Dolf Zillmann. „The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama.“ *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 255-282.

Wied, Minet de. „The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense.“ *Poetics* 23 Heft 1-2 (1994). S. 107-123.

Wulff, Hans J. „Das empathische Feld.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 109-121.

Wulff, Hans J. „Spannung/Suspense.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 563-565.

Wulff, Hans J. „Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations.“ *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 1-17.

Wulff, Hans J./Jan Sellmer. *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002.

Wulff, J. Hans/Stefan Jenzowsky. „Suspense-/Spannungsforschung des Films. Bericht.“ *Medienwissenschaft. Rezensionen* Heft 1 (1996). S. 12-21.

Wuss, Peter. “Narrative Tension in Antonioni.” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 51-70.

Wuss, Peter. „Das Leben ist schön ... aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren.“ *Film und Psychologie – Film nach der kognitiven Phase*. Marburg: Schüren, 2002. S. 123-142.

Zillmann, Dolf. “Empathy. Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others.” *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991b. S. 135-167.

Zillmann, Dolf. “Television Viewing and Physiological Arousal.” *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991a. S. 103-133.

Zillmann, Dolf. “The Logic of Suspense and Mystery.” *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1991c. S. 281-303.

Zillmann, Dolf. “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition.” *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. S. 199-231.

6.2 Filmografie

300, Regie: Zack Snyder, USA 2006.

Alien, Regie: Ridley Scott, USA 1979.

Arizona Dream, Regie: Emir Kusturica, DVD-Video, Sandrew Metronome 2001; (Orig. *Arizona Dream*, Frankreich 1993).

Dexter, Regie: Michael Cuesta, USA 2006.

Halloween, Regie: John Carpenter, USA 1978.

Independence Day, Regie: Roland Emmerich, DVD-Video, 20th Century Fox 2002; (Orig. *Independence Day*, USA 1996).

Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark, Regie: Steven Spielberg, USA 1981.

James Bond 007. Octopussy, Regie: John Glen, GB 1983.

James Bond 007. The Spy Who Loved Me, Regie: Lewis Gilbert, GB 1977.

Jaws, Regie: Steven Spielberg, USA 1975.

Jurassic Park, Regie: Steven Spielberg, USA 1993.

King Kong, Regie: John Guillermin, USA 1976.

L'arrivée d'un train en gare de la ciotat, Regie: Brüder Lumière, Frankreich 1895.

Lola rennt, Regie: Tom Tykwer, Deutschland 1998.

L'arroseur Arrosé, Regie: Louis Lumière, Frankreich 1895.

Marnie, Regie: Alfred Hitchcock, DVD-Video, Universal Studios 2000; (Orig. *Marnie*, USA 1964).

Mars Attacks!, Regie: Tim Burton, USA 1996.

Mission Impossible III, Regie: J. J. Abrahams, DVD-Video, CIC Video/Paramount Home Ent. 2006; (Orig. *Mission Impossible III*, USA 2006).

Northwest by Northwest, Alfred Hitchcock, DVD-Video, Metro-Goldwyn-Mayer 2004; (Orig. *Northwest by Northwest*, GB 1959).

One Dark Night, Regie: John McLoughlin, USA 1983.

Predator, Regie: John McTiernan, USA 1987.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Pulpfiction, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

Rear Window, Regie: Alfred Hitchcock, DVD-Video (Collectors Edition), Universal Studios Home Entertainment 2001; (Orig. *Rear Window*, USA 1954).

Saw, Regie: James Wan, USA 2004.

Scream, Regie: Wes Craven, USA 1996.

Sin City, Regie: Roberto Rodriguez, USA 2005.

Species, Regie: Roger Donaldson, USA 1995.

Speedraid, Regie: Gero Dennig, DVD-Video, Atzgerei Productions 2009; (Orig. *Speedraid*, AUT 2009).

Star Wars, Regie: George Lucas, USA 1977.

Superman, Regie: Richard Donner, USA 1978.

The Birds, Regie: Alfred Hitchcock, DVD-Video, Universal Studios 2002; (Orig. *The Birds*, GB 1963).

The Evil Dead, Regie: Sam Raimi, USA 1981.

The Lord of the Rings. The Return of the King, Regie: Peter Jackson, DVD-Video (Widescreen Edition), New Line Home Video 2004; (Orig. *The Lord of the Rings. The Return of the King*, Neuseeland 2003).

The Man Who Knew Too Much, Regie: Alfred Hitchcock, DVD-Video, Westlake Entertainment 2005; (Orig. *The Man Who Knew Too Much*, Frankreich 1965).

The Rock, Regie: Michael Bay, USA 1996.

There's something about Mary, Regie: Bobby Faffelly, Peter Farelly, USA 1998.

Transformers, Regie: Michael Bay, USA 2007.

Anhang

Zusammenfassung

Der Begriff der Spannung wird in der wissenschaftlichen Literatur uneinheitlich und kontrovers definiert. Diese Arbeit hat sich das Ziel gesetzt die vielen unterschiedlichen und sich auf die Spannungsempfindung auswirkenden Faktoren einer Filmrezeption herauszuarbeiten und in einer übersichtlichen Ordnung darzustellen.

Es wird versucht Spannung anhand von zwei übergeordneten Themenbereichen zu fassen. Im ersten Teil der Arbeit wird auf die psychologische Dimension von Spannung eingegangen. Neben den emotionalen Grundbausteinen von Spannung wie Interesse, Empathie und Identifikation werden für die Spannungsempfindung spezifische psychologische Aktivitäten des Rezipienten erörtert. Dabei wird nicht nur auf kognitive Vorgänge eingegangen, sondern auch auf den für die Spannung so wichtigen emotionalen Verlauf.

Im zweiten Teil der Arbeit wird auf werkimmanente Aspekte der Spannung eingegangen. Es soll Antwort gegeben werden auf die Frage: Welche Strategien der filmischen Vermittlung erzeugen Spannung? Neben inhaltlichen Faktoren und Mustern des spannenden Erzählens wird auch die formale Ebene eines Filmes in Bezug auf Spannung analysiert.

Die Erkenntnisse aus dieser breit angelegten Literaturarbeit legen es nahe Spannung als ein Produkt aus heterogenen Faktoren zu verstehen, die sich untereinander beeinflussen und miteinander auf den Rezipienten wirken.

Abstract

In scientific literature definitions of suspense turn out to be inconsistent and controversial. This paper gives a broad overview of different factors involved in generating suspense and presents them in a well arranged order.

Different aspects of suspense are divided into two main groups. The first group concerns the psychological dimension of suspense. Not only basic emotions like interest, empathy and identification but also specific psychological activities while being in a state of suspense are described. Cognitive processes as well as the underlying emotional course of the viewer have been taken in consideration.

The second group of factors involved in generating suspense concerns the filmic work itself and should answer the following question: Which strategies of the cinematic presentation can generate suspense in the viewer? Aspects regarding the content, patterns of suspenseful storytelling and formal criteria are examined.

The findings of this paper suggest that suspense should be regarded as a product of heterogeneous factors which interact with each other and affect the viewer in common.

Curriculum Vitae

Gero Dennig

Schulischer und beruflicher Werdegang:

- 23.05.1983: Geburt in Linz, Oberösterreich; Eltern: Constanze und Gero Dennig sen.
- 1989 - 1993: Volksschulbesuch in St. Veit, Steiermark
- 1993 - 2001: Besuch des Grazer Gymnasium G.I.B.S. (Grazer Internationale Bilinguale Schule)
- 2001 - 2002: Praktikum bei der TV- Serie „Die Wache“ in Köln, Deutschland, als Beleuchter und Aufnahmeleiter
- 2002 - 2005: Mitarbeit als Regieassistent bei mehreren freien Theaterproduktionen in Graz
- seit 2003: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
- 2003 - 2008: Mitarbeit bei diversen Filmakademieproduktionen als Beleuchter, Oberbeleuchter und Gripper
- 2005: Mitarbeit als Jungbeleuchter bei der Kinoproduktion „Der Keller“
- 2005 - 2007: Studium der Biotechnologie an der Universität für Bodenkultur Wien (nicht abgeschlossen)
- seit 2005: Arbeit als Beleuchter bei verschiedenen Film- und Werbeproduktionen
- seit 2006: Arbeit als freier Kameramann und Filmemacher
- 2008: Gründungsmitglied von „Atzgerei Productions“ einer unabhängigen Film- und Medienanstalt in Wien

Auswahl der wichtigsten filmischen Arbeiten:

- 2004: Found Footage Kurzfilm „Ein Männervideo“, Österreich, 5min
- 2005: Kurzfilm „Secret“, Österreich 6min
- 2006: Stop Motion Animation „Robotnig“, Österreich, 7min
- 2007: Mockumentary „Tauwetter“, Österreich, 5min
- 2008 - 2009: Dokumentation „Speedraid“, Österreich, Schweiz, Italien, Frankreich, 57min
- 2009: Tätigkeit als Kameramann des Musikvideos „Passion is overrated“ von Anna Bertsch und Gerald Zahn
- 2009: verfilmte Kurzbiografie „Lürzer“ der Werbeikone Walter Lürzer, Österreich, 5min
- 2009 - 2011: Dokumentation „Enzian und Potenzialis – The Revenge of the Gardener“, Österreich, Schweiz, Ägypten, Italien, 77min