

Anne-Katrin Schulze: Spannung in Film und Fernsehen. Das Erleben im Verlauf

Berlin: Logos Verlag 2006, 227 S., ISBN 978-3-8325-1368-9, € 40,50

Ziel der Studie von Anne-Katrin Schulze ist es, eine allgemeingültige Definition für den Begriff der Spannung zu entwickeln und die einzelnen Komponenten dieser Definition in einer experimentellen Untersuchung am Beispiel der Massen-

medien Film und Fernsehen empirisch zu überprüfen. Im ersten Teil ihrer Arbeit stellt die Autorin überblicksartig die maßgeblichen Theorien und Definitionen zum Begriff der medialen Spannung vor und entwickelt eine Reihe von sogenannten „Spannungsbausteinen“, in denen sie einzelne Konzepte und Elemente, die in diesen theoretischen Auffassungen von Spannung immer wieder vorkommen (wie z.B. Spannungsintensität, -kognitionen, -emotionen, Empathie/Identifikation usw.), isoliert und für ihre eigene Definition von Spannung, auch unter Berücksichtigung der bisher vorgelegten empirischen Forschungsergebnisse, nutzbar macht.

Schulze kondensiert ihre theoretischen Überlegungen in der für ihre Arbeit zentralen Definition von Spannung: „Spannung ist ein bewusstes kognitiv-emotionales Erleben, welches sich auf ein relevantes Geschehen im Verlauf bezieht. Der weitere Her- und Ausgang dieses Geschehens ist ungewiss, so dass positive und negative Erwartungen entstehen.“ (S.83)

Aus den einzelnen Merkmalen dieser Definition leitet Schulze im zweiten Teil ihrer Arbeit fünf erkenntnisleitende Hypothesen ab (u.a. zu den einzelnen Spannungskomponenten, dem kognitiv-emotionalen Erleben und den notwendig zugrunde liegenden Personeneigenschaften) und entwickelt ein Forschungsdesign zur Überprüfung dieser Hypothesen. Im Zentrum steht dabei ein computergestütztes Verfahren, in welchem die Probanden mittels eines Joy-sticks die Intensität ihres Spannungserlebens während der Rezeption von neun Filmsequenzen angeben, die nach Kriterien wie fiktional/non-fiktional, positiver/negativer Ausgang sowie dem Einsatz unterschiedlicher dramaturgischer Gestaltungsmittel variiert sind. Begleitend zu der Verlaufsuntersuchung werden auch mittels mündlicher und schriftlicher Befragung Daten zu Personenmerkmalen (u.a. Präferenz für Spannung, bestimmte Genres) sowie zur Validierung der Forschungsmethode (z.B. Ablenkung durch die Laborsituation) erhoben und anschließend ausgewertet.

Auch wenn Schulze durch die empirischen Daten nur eine ihrer Hypothesen in vollem Umfang, die anderen hingegen nur teilweise bestätigen kann, stellt ihre Arbeit im Bereich der Spannungsforschung einen wesentlichen Erkenntnisfortschritt dar, weil es durch die von ihr erfolgreich getestete Methode der simultanen Verlaufsmessung des Spannungserlebens beim Rezipienten nun möglich ist, gezielt mediale Stimuli in ihrem dramaturgischen Kontext auf ihre Wirksamkeit hinsichtlich des Spannungserlebens beim Rezipienten zu untersuchen und mit zuschauerabhängigen Faktoren zu kombinieren. Zu den interessanten ‚Nebenprodukten‘ der Untersuchung von Schulze zählt u.a. die Erkenntnis, dass auch in sonst nicht mit Spannung in Verbindung gebrachten Genres wie z.B. dem Animationsfilm (getestet am Beispiel von *Ice Age*, 2002) in der Verlaufsmessung der Spannung hohe Werte erzielt werden können, woraus die Autorin die Schlussfolgerung zieht, dass in künftigen theoretischen Konzeptionen von Spannung

stärker auf den Zusammenhang und die Wechselwirkung von Spannung mit anderen dramaturgischen Wirkungspotenzialen wie z.B. Humor geachtet werden sollte.

Die Arbeit überzeugt durch ihren klaren Aufbau und die sorgfältige Dokumentation ihrer Methodik. Die Überblicksdarstellung der einzelnen Spannungstheorien im ersten Teil reicht von rezipientenorientierten (Zillmann, Vorderer, Ohler) bis hin zu klar werkzentrierten Ansätzen (u.a. auch die Drehbuchmanuale von Hant und McKee). Aus filmwissenschaftlicher Sicht fehlt in der Auflistung jedoch der schematheoretische Ansatz der Filmnarratologie von David Bordwell.

Ferner wären auch einige der theoretischen Vorannahmen von Schulze zu diskutieren: Wenn die Autorin beispielsweise postuliert, dass die in ihrer Definition für das Zustandekommen von Spannung geforderte Relevanz in non-fiktionalen Medienangeboten über den Selbstbezug des Zuschauers, in fiktionalen hingegen über dessen Empathieleistung hergestellt wird, stellt sich die Frage, ob die Fixierung auf die Empathie des Zuschauers (deren Abgrenzung vom Konzept der Identifikation in der Arbeit von Schulze auch nicht ganz klar wird) nicht eine unzulässige Verengung auf nur einen für das Involvement relevanten Faktor ist. Betrachtet man z.B. das Genre des Polit-Thrillers, wie es derzeit in der amerikanischen TV-Serie *24* (2001-) umgesetzt wird, dann liegt zumindest der Verdacht nahe, dass hier auch thematische Komponenten für die vom Rezipienten wahrgenommene Relevanz des Programms mitverantwortlich sind.

Ebenfalls problematisch ist die von der Autorin geäußerte Vermutung, dass die medialen dramaturgischen Gestaltungsmittel (z.B. Musik, Kameraperspektive, Schnitt) ihr Wirkungspotenzial einzig und allein durch ihre konventionalisierte und damit vom Publikum in dessen Mediensozialisation erlernte Verwendungsweise entfalten. Das lässt die Frage offen, wie man sich die Wirkung neuer oder zumindest in dieser Weise noch nicht gebrauchter Inszenierungstechniken erklären soll, wenn den Gestaltungsmitteln der Medien nicht doch, wie der von Schulze selbst zitierte Jens Eder (*Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg 1999) im Rückgriff auf Christian Mikunda ausführt, ein eigenes viszerales Wirkungspotenzial zukommt.

Insgesamt muss man jedoch sagen, dass *Spannung in Film und Fernsehen* eine anspruchsvoll durchgeführte Studie präsentiert, die durchweg gut lesbar, bis auf wenige Passagen auch für Angehörige der Nachbardisziplinen leicht verständlich ist und einen guten Überblick über Stand und Problematik der Spannungsforschung bietet.

Christian Junklewitz (Köln)