

Evelin Haible

Die Lust an der Unsicherheit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14406>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haible, Evelin: Die Lust an der Unsicherheit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film. In: Burkhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle u.a. (Hg.): *Medien / Interferenzen*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 16), S. 84–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14406>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Evelin Haible

Die Lust an der Unsicherheit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film

Wie Filme wirken, was Zuschauer während und nach der Rezeption fühlen, ist eine komplexe Angelegenheit und bleibt letztlich interindividuell verschieden. Gleichzeitig gibt es aber auch Reaktionen auf Filme, die nicht nur bei einzelnen Zuschauern auftreten, sondern von der Mehrheit eines Publikums geteilt werden. Spannung ist eine solche Filmwirkung, eine überaus wichtige zudem, weil sie in Verbindung mit den unterschiedlichsten Filmen in Erscheinung tritt und die Aussicht auf Spannung für die meisten Zuschauer eine entscheidende Rezeptionsmotivation darstellt. Spannung ist jenseits einzelner Genres eine wichtige Qualität des Filmerlebnisses. Sie stellt für den Zuschauer ein bedeutsames Auswahl- und Bewertungskriterium seiner Rezeption dar und kann somit über den Erfolg eines Medienprodukts mitentscheiden. „Ein Film muss spannend sein, sonst taugt er nichts“¹, so Wuss.

Im Folgenden geht es nicht darum, weshalb sich Zuschauer von spannenden Filmen so gut unterhalten fühlen oder wie sich der Genuss von Spannung erklären lässt. Stattdessen sollen Ansatzpunkte dazu geliefert werden, wie Spannung überhaupt zustande kommt, welche Bedingungen Spannung konstituieren, welche Prozesse mit dieser Filmwirkung verbunden sind und wie sich diese beschreiben lassen. Davon ausgehend, dass Spannung das Ergebnis eines interaktiven Prozesses zwischen Zuschaueraktivitäten und Text darstellt und nur als solcher erklärbar ist, nehme ich folgende drei Komponenten bei der Spannungserzeugung für unverzichtbar an:

1. Die narrativen Werkmerkmale, die die Rezeption vorgeben
2. Die kognitiven Zuschaueraktivitäten
3. Die emotionalen Zuschaueraktivitäten

Alle drei Ebenen sind eng miteinander verbunden und wirken beim Spannungserleben unmittelbar zusammen. Um aber erklären zu können, inwiefern diese Komponenten am Spannungseffekt beteiligt sind, möchte ich sie an dieser Stelle getrennt voneinander betrachten und mit den Werkcharakteristika beginnen.

Zentral für viele spannende Filme ist der Konflikt, der aus dem Aufeinandertreffen zweier entgegengesetzter Kräfte resultiert. Hegel verwendet in diesem Zusammenhang nicht den Konflikt-Begriff, sondern spricht von einem „kollidierenden Handeln“², das die Grundlage für jede dramatische Handlung bilde. In *Das Schweigen der Lämmer* (1991, Jonathan Demme) kollidieren etwa die Interessen zwischen der FBI-Agentin Clarice Starling und dem Serienkiller Buffalo Bill.

Die Protagonistin will dem Massenmörder das Handwerk legen, er wiederum versucht als Antagonist ihre Pläne zu durchkreuzen. Die sich widerstreitenden Kräfte müssen jedoch nicht zwingend menschlich sein, damit Spannung entsteht. In *Lohn der Angst* (1953, Henri-Georges Clouzot) entwickelt sich der Konflikt zwischen vier Männern und einer Ladung hochexplosivem Nitroglyzerin, das sie ungesichert auf Lastwagen transportieren. Auch zerstörerische Naturgewalten wie in *Der Sturm* (2000, Wolfgang Petersen) oder bössartige Tiere wie in *Der weiße Hai* (1975, Steven Spielberg) haben im Laufe der Filmgeschichte immer wieder für reizvolle Konflikte gesorgt. Der Konflikt treibt die Handlung voran, führt zu dramatischen Kollisionen und wirkt spannungsinduzierend.

Bei den genannten Filmbeispielen handelt es sich um prototypische Spannungsfilme. Prototypisch sind sie, weil die kollidierenden Interaktionen in einer physischen äußeren Handlung zum Tragen kommen und die antagonistischen Kräfte infolgedessen deutlich erkennbar sind. Vorderer bezeichnet solche Filme als „action texts“ und stellt sie den „experience texts“³ gegenüber, die sich mehr auf die inneren Situationen der Figuren konzentrieren. An dieser Stelle soll auf Klassifikationen wie „action texts“ und „experience texts“ oder auf Bezeichnungen wie „episch“, „dramatisch“ und „lyrisch“⁴ verzichtet werden. Stattdessen sei darauf hingewiesen, dass der Grad der Konflikthaltigkeit in Filmen variiert, je nach dem wie offensichtlich die Kollision der antagonistischen Kräfte ausfällt.

Wenn von spannenden Filmen die Rede ist, geht man oft nur von Filmen aus, deren Konflikthaltigkeit wie in den oben genannten Beispielen sehr ausgeprägt ist. Es sei hier jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass sich das Spannungsphänomen nicht auf einen solchen Filmkorpus eingrenzen lässt. Auch andere Filme, in denen die Figuren, wenn überhaupt, wenig klare Ziele verfolgen, es mehr handlungsarme als handlungsreiche Momente gibt und der Grad der Konflikthaltigkeit als sehr niedrig einzustufen ist, können spannend wirken. *Die mit der Liebe spielen/Das Abenteuer* (1960, Michelangelo Antonioni), *In the Mood for Love* (2000, Wong Kar-Wai) oder *Die Klavierspielerin* (2001, Michael Haneke) sind Beispiele für Filme, die es einem nicht so einfach machen, die kollidierenden Kräfte zu benennen. Spannend sind sie dennoch, wenn auch auf eine andere Art und Weise als Filme mit deutlich erkennbarer Konflikthaltigkeit.

Abstrahiert man von konkreten Situationen und Figurenkonstellationen und orientiert sich nicht an den Begrifflichkeiten der traditionellen Dramaturgie, sondern mehr an den Erzähltheorien von Todorov und Greimas, lässt sich der Konflikt ein wenig anders als oben fassen, nämlich als ein Zustand des Ungleichgewichts oder der Disharmonie. Nach Todorov beginnt die ideale Erzählung mit einer Phase der Ruhe, in die eine Kraft störend eingreift. Das führt zu einem Zustand des Ungleichgewichts.⁵ Greimas schreibt in diesem Zusammenhang von der „Dichotomie des *vor* und *nach*“⁶, also von einem Vorherzustand, den es in einen Nachherzustand zu transformieren gilt. Spannung entsteht nun während des

Ungleichgewichts bzw. zwischen dem Vorher- und Nachherzustand. Den Konflikt auf diese Weise zu begreifen, hat den Vorteil, nicht nur Filme mit prototypischen Spannungssituationen darunter fassen zu können, sondern auch solche Filme, deren Konflikthaltigkeit und Spannung eher als unterschwellig, als wenig erkennbar zu beschreiben ist. Dabei muss sich der Zustand des Ungleichgewichts nicht immer nur auf die narrativen Strukturen beziehen. Auch ein formales Ungleichgewicht in den audiovisuellen Gestaltungsmitteln ist in der Lage, spannungsinduzierend zu wirken. Das kann z.B. ein ungewöhnlicher Schnittrhythmus, eine besondere Musik oder eine bestimmte Kameraposition sein. Obwohl die visuellen und auditiven Gestaltungsmittel zum Teil erheblich zur Narration beitragen, sollen sie an dieser Stelle nicht näher betrachtet werden.

Ich habe zuvor Filme wie *Das Schweigen der Lämmer*, *Lohn der Angst* oder *Der Sturm* als für den Spannungseffekt prototypisch bezeichnet. Prototypisch sind sie nicht allein wegen ihres hohen Grads der Konflikthaltigkeit und den deutlich erkennbaren kollidierenden Interessen, sondern auch, weil ihre Protagonisten einer ernsthaften Gefahrensituation ausgesetzt sind. Die Bedrohung ist so massiv, dass ihr Leben in Gefahr schwebt. Psychische und physische Bedrohungen der Protagonisten oft in Form von Gewaltakten sind werkseitige Merkmale vieler Spannungssituationen.⁷ Gewaltakte sind jedoch keine notwendige Voraussetzung für Spannung. Carroll etwa verwendet den Begriff „melodramatic suspense“⁸ und meint damit eine Spannungsform, die sich darauf bezieht, ob eine Liebesbeziehung noch eine Chance hat, ob ein Paar zusammen kommt oder die Beziehung auseinander bricht. Spannung entsteht außerdem nicht nur, wenn die Protagonisten etwas zu verlieren haben, sondern auch dann, wenn es für sie etwas zu gewinnen gibt. Spannende Filme müssen sich also nicht zwingend mit negativen Ausgängen beschäftigen.⁹ Eine notwendige Bedingung für Spannung ist jedoch die Bedeutsamkeit der Ereignisse für die Figuren. Es muss für sie etwas auf dem Spiel stehen.

Die Protagonisten in spannenden Filmen befinden sich in der Regel in einer Situation der Unbestimmtheit und versuchen diese zu beseitigen bzw. unter Kontrolle zu bringen. Viele Protagonisten gehen dabei relativ systematisch vor. Als in *Das Schweigen der Lämmer* die FBI-Agentin Starling sicher weiß, dass sich der Killer nur im Keller seines Hauses aufhalten kann, sichert und kontrolliert sie mit vorgehaltenem Revolver einen Kellerraum, einen Winkel nach dem anderen und minimiert somit die Anzahl der Räume und Ecken, in denen sich der Killer noch befinden kann. In *Lohn der Angst* versuchen die Protagonisten ebenfalls mit geeigneten Kontrollmaßnahmen auf ihre Situation der Unbestimmtheit zu reagieren. Damit überhaupt eine Chance darauf besteht, das hochexplosive Nitroglyzerin und sich selbst sicher an den Zielort zu bringen, reduzieren sie z.B. das Fahrtempo und überprüfen die Tiefe einer Ölpfütze. Solche Kontrollmaßnahmen dienen Protagonisten dazu, gefährliche Situationen zu regulieren und Kontrollkompetenz zu gewinnen.

Für den Spannungseffekt interessant sind vor allem die Momente, in denen Protagonisten ihre Kontrollkompetenz verlieren. Das ist etwa dann der Fall, wenn die FBI-Agentin Starling, nachdem plötzlich das Licht ausgegangen ist, blind und mit zitternden Händen durch den dunklen Keller stolpert, während der Serienmörder direkt vor ihr steht und dank seines Nachtsichtgeräts über die volle Kontrollkompetenz verfügt. Entscheidend für den Spannungseffekt ist hier auf der Werkebene die Unbestimmtheit des Handlungsverlaufs für die Figuren. Spannung entsteht, wenn der Verlauf der Ereignisse für sie nicht abzusehen ist.¹⁰ Die Männer aus *Lohn der Angst* versuchen zwar angestrengt, das Nitroglycerin an den Zielort zu transportieren und so mit dem Leben davon zu kommen, aber ob es ihnen tatsächlich gelingt, das wissen sie nicht. Spannung ist der Zustand, der den offenen Verlauf der Ereignisse begleitet.¹¹

Man kann die Lage der Protagonisten in spannenden Filmen nicht nur als Konfliktsituation oder als einen Zustand des Ungleichgewichts begreifen. Ihre Situation ähnelt gleichzeitig einer Problemsituation, die sich erst auflöst, wenn sie ihr Ziel erreicht und die antagonistischen Kräfte überwunden haben oder eben doch kapitulieren mussten. Das dramatische Geschehen mit offenem Handlungsverlauf stellt dabei nicht nur für die Figuren eine Problemsituation dar. Weil auch für den Zuschauer unklar ist, wie das Geschehen ausgeht, wird er ebenfalls in die Problemsituation einbezogen.¹² Ähnlich wie die Protagonisten haben die Zuschauer das Bedürfnis, die Problemsituation durch Kontrollmaßnahmen zu überwinden. Rainer Oesterreich spricht in diesem Zusammenhang von einem Primärbedürfnis des Menschen, Umweltereignisse zu kontrollieren.¹³ Aber wie kann der Zuschauer auf die Geschehensabläufe im Film Einfluss nehmen? Von aktiven physischen Kontrollmaßnahmen, wie sie Protagonisten ausüben, bleibt der Zuschauer ausgeschlossen. Der Zuschauer ist in physischer Hinsicht passiv.

Aber er kann – und tut es in der Regel – psychisch aktiv sein, indem er versucht, die kommenden Ereignisse und den Ausgang des Geschehens zu antizipieren und auf diese Weise den Grad der Unbestimmtheit abzubauen. Wuss meint hierzu:

Diese psychische Aktivität ist zwangsläufig. Sie entstammt dem menschlichen Bedürfnis nach praktischer Beherrschung von Lebenssituationen, das die Bestrebung einschließt, künftiges Geschehen besser vorausszusehen, um darauf angemessen reagieren zu können.¹⁴

Hiermit habe ich die Werkebene verlassen und bin direkt bei den kognitiven Zuschaueraktivitäten angelangt. Ein wichtiger kognitiver Moment des Zuschauers beim Spannungserleben ist seine Unsicherheit über die kommenden Ereignisse. Er ist sich z.B. unsicher darüber, ob die Männer in *Lohn der Angst* den waghalsigen

Transport des Nitroglycerins überleben. Die Unsicherheit entsteht, während der Zuschauer den Protagonisten über marode Fahrwege und durch eine unwirtliche Landschaft folgt. Solange die Unsicherheit besteht, bleibt der Zuschauer gespannt. Sobald er sich aber über den Ausgang des Geschehens absolut sicher ist, verschwindet die Spannung. „Uncertainty is a necessary condition for suspense. When uncertainty is removed from a situation, suspense evaporates“¹⁵, so Carroll.

Unmittelbar mit dem Moment der Unsicherheit verknüpft sind die Antizipationen und Hypothesen, die der Zuschauer hinsichtlich des Fortgangs der Geschichte aufstellt und die er Schritt für Schritt verifiziert oder falsifiziert. Der Zuschauer bemüht sich um diese „Entwurfstätigkeit“¹⁶, weil er wissen will, wie die Geschichte weitergeht. Zuschaueraktivitäten wie die Vorwegnahme kommender Geschehnisse stellen für den Rezipienten eine Möglichkeit der Vorausschau und somit der Erweiterung seiner Kontrollkompetenz dar. Spannung ist eine Wirkung, die während und durch diese zukunftsorientierte kognitive Erwartungstätigkeit entsteht. Carroll spricht in diesem Zusammenhang von den Zuschauern als „question-formers“¹⁷ und meint damit, dass sie unbewusst Fragen aufstellen und unbewusst Antworten auf ihre Fragen erwarten. Der Zuschauer fragt sich z.B. am Ende von *Das Schweigen der Lämmer*, ob die FBI-Agentin Starling von Buffalo Bill erschossen wird. Kurz darauf erhält er die Antwort; nicht die Agentin, sondern der Killer wird tödlich von der Kugel getroffen.

Wie konkret die kognitiven Antizipationsprozesse des Zuschauers ausfallen, das kann stark variieren und ist davon abhängig, wie die narrativen Strategien den Zuschauer durch das Geschehen lenken, ob sie ihn fest an die Hand nehmen oder ihm einen großen Spielraum in seinen Prognosen einräumen. Handelt es sich wie bei *Das Schweigen der Lämmer* um einen Genrefilm und verfügt der Zuschauer über ein entsprechendes Genrewissen, sind seine Erwartungen relativ fest umrissen. Er kann in einem solchen Fall z.B. davon ausgehen, dass die Protagonistin überlebt und der Antagonist für seine Verbrechen bestraft wird. Wenn der Film aber keinem Genre angehört, es sich eher um einen Film mit niedrigem Konfliktgrad handelt und der Zuschauer mit solchen Filmen wenig Erfahrung hat, kann die Erwartungstätigkeit sehr unkonkret sein. Der Zuschauer sieht sich mit einer Vielzahl von Erwartungsvarianten konfrontiert. Die Antizipationen und Hypothesen sind dann nicht zielgerichtet, sondern sehr diffus. Bei einem Film wie *Die Klavierspielerin* über eine neurotische Klavierspielerin denkt der Zuschauer vor allem darüber nach, was die Protagonistin Erika Kohut überhaupt für ein Mensch ist, was für eine merkwürdige Beziehung sie zu ihrer Mutter pflegt oder warum sie sich mit einer Rasierklinge absichtlich Schmerzen zufügt. Es sind sehr offene Fragen wie ‚Was ist das für eine Figur?‘ oder ‚Was will sie überhaupt?‘, die den Zuschauer bei solchen Filmen beschäftigen. Die Offenheit der narrativen Strukturen machen dem Zuschauer eine Vorwegnahme konkreter kommender Geschehnisse hier nahezu unmöglich. Ganz gleich, ob es sich wie in *Das Schwei-*

gen der *Lämmer* um eine „konvergente“ oder wie in *Die Klavierspielerin* um eine „divergente Antizipation“⁴⁸ handelt, spannungsinduzierend wirken beide Formen der Erwartungstätigkeit.

Der Zuschauer versucht allerdings nicht nur, verschiedene alternative Geschehensverläufe zu antizipieren, er kalkuliert – soweit es die narrativen Strukturen zulassen – intuitiv auch ihre Wahrscheinlichkeiten. Dabei entsteht Spannung unabhängig davon, ob der wahrscheinlichere Ausgang dann tatsächlich eintritt oder nicht, also auch unabhängig davon, ob die Erwartung des Zuschauers schließlich bestätigt oder enttäuscht wird. In *Das Schweigen der Lämmer* erleidet die FBI-Agentin Starling einen totalen Kontrollverlust, als plötzlich das Licht ausgeht und sie orientierungslos durch den dunklen Keller stolpert, wohlwissend um die unmittelbare Nähe des Killers. Vergleicht man ihren Kontrollverlust mit der vollen Kontrollkompetenz des Killers dank seines Nachtsichtgeräts, ist die Wahrscheinlichkeit immens groß, dass Starling im nächsten Moment von ihm erschossen wird. Gegen jede kognitiv kalkulierte Wahrscheinlichkeit geht die Protagonistin dennoch unversehrt und siegreich aus der Situation hervor. Andere spannende Filme dagegen enden mit einer Bestätigung der zuvor kalkulierten Wahrscheinlichkeit bestimmter Ausgänge. In *Der Sturm* tobt der Hurrikan auf dem Meer so stark und die Wellen sind so gigantisch hoch, dass die Crew der Schwertfischer und ihr Kapitän Tyne auf ihrem kleinen Schiff keinerlei Aussichten haben, gegen die mächtige Naturgewalt anzukommen. Tatsächlich kommt die gesamte Mannschaft im tosenden Meer um. Keiner der Protagonisten überlebt.

Das Entwerfen von möglichen Geschehensverläufen stellt die zentrale kognitive Tätigkeit des Zuschauers beim Spannungserleben dar. Weil der Zuschauer nicht wie die Figuren praktisch in das fiktionale Geschehen eingreifen kann, versucht er zumindest das Geschehen vorauszusehen, den Unbestimmtheitsgrad auf diese Weise zu verringern und das Geschehen so zu kontrollieren. Das ist die Möglichkeit des Zuschauers, mit dem Zustand des Ungleichgewichts bzw. mit der Konfliktsituation umzugehen und die Problemsituation in den Griff zu bekommen. Allerdings ist der Zuschauer beim Erleben von Spannung nicht nur kognitiv, sondern gleichzeitig emotional in die Problemsituation involviert. Spannung muss man immer auch verstehen als eine emotionale Wirkung, als ein emotionales psychisches Erlebnis, wobei der Grad der emotionalen Erregung unterschiedlich stark sein kann. Wie jede Emotion ist Spannung ein Zustand von begrenzter Dauer und sie ist objekt- oder personenbezogen. „Emotional states are directed“⁴⁹, führt Carroll an. D.h. der Zuschauer ist immer gespannt im Hinblick auf eine Figur, auf einen Gegenstand oder auf eine Situation. In der Regel genießt das Publikum diesen emotionalen Spannungszustand, weil damit lustvolle, unterhaltende Momente verbunden sind. Für diese emotionale Komponente beim Spannungserleben gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten, die im Folgenden skizziert werden sollen.

Grundlegend für das Spannungserleben sind Empathie-Prozesse. So unterschiedlich die einzelnen Empathie-Definitionen auch sein mögen, gemeint ist doch immer eine Reaktion des Zuschauers auf die Erlebnisse, Situationen und Gefühle der Figuren auf der Leinwand. Wuss spricht hier vom „imaginativen Mitvollzug von Problemlösung“.²⁰ Demnach geht der Zuschauer in *Das Schweigen der Lämmer* imaginativ mit Starling durch den Keller, sucht mit ihr nach dem Killer und erlebt so vor allem den Kontrollverlust imaginativ mit, den Starling erleiden muss, als plötzlich das Licht ausgeht. In solchen Spannungssituationen glaubt der Zuschauer nicht, er sei eins mit den Protagonisten, aber er stellt sich vor, sich in ihrer Situation zu befinden, das gleiche wie sie zu tun und zu fühlen. Empathie hat also sehr viel damit zu tun, dass der Zuschauer sich in die Situation der Figur hineinversetzt bzw. hineindenkt und mit ihr mitfühlt. Tan bezeichnet eine Emotion, die beim Zuschauer auf diese Weise entsteht, als „empathetic emotion“.²¹ Scherer schreibt an dieser Stelle von „Mit-Emotionen“ oder „Kommotionen“²² des Zuschauers. Die wohl stärkste Mit-Emotion in Form von Spannung erfährt der Zuschauer häufig im Zusammenhang mit dem Kontrollverlust, den Protagonisten in vielen spannenden Filmen erfahren. In solchen Situationen sieht er Protagonisten auf der Leinwand, die große Angst haben, die ihre Orientierung verlieren, verzweifeln und nicht selten in Todesgefahr schweben. Weil der Zuschauer den Kontrollverlust der Protagonisten imaginativ mit vollzieht und diesen als negativ beurteilt, befindet er sich in einem Zustand affektiver Erregung, genauer in einem Zustand intensiver Spannung.

Wie solche nachhaltigen emotionalen Reaktionen beim Zuschauer entstehen, kann man mit Hilfe des Appraisal-Ansatzes²³ genauer erklären. Der Zuschauer vollzieht die Situation des Kontrollverlusts der Protagonisten nicht nur imaginativ mit, sondern gibt dabei intuitiv auch eine Einschätzung dahingehend ab, was die Situation für den Protagonisten einerseits und für ihn selbst als Zuschauer andererseits bedeutet. Diese Bewertung bezieht sich auch darauf, ob seine eigenen Ziele und Anliegen und die der Figuren betroffen sind, denn – das gilt es festzuhalten – sowohl die Figuren als auch die Zuschauer verfügen über bestimmte „concerns“²⁴, also über Motive und Bedürfnisse. Starlings Bedürfnis und Ziel besteht darin, den Serienkiller zu besiegen und somit zu verhindern, dass sie selbst und weitere Frauen von ihm ermordet werden. Das Bedürfnis der Protagonistin deckt sich in diesem Fall überwiegend mit dem Bedürfnis des Zuschauers, da er sich auf die Seite der sympathischen FBI-Agentin und nicht auf die Seite eines Verbrechers stellt, dessen Handlungsziele der Zuschauer ablehnt. Der Zuschauer favorisiert eindeutig den für Starling positiven Ausgang. Er wünscht sich, dass der Killer am Ende gefasst wird und Starling die Bedrohung unversehrt übersteht. So lässt sich das Bedürfnis des Zuschauers bei diesem Beispiel formulieren. Dem Zuschauer ist es aber nicht nur in *Das Schweigen der Lämmer*, sondern auch bei anderen spannenden Filmen keinesfalls gleichgültig, wie die Konfliktsituation zwischen Protagonist und Antagonist ausgeht bzw. ob der Zustand des Ungleichgewichts letztlich in einen Zustand des Gleichgewichts transformiert wird oder

nicht. Der Zuschauer favorisiert bestimmte Ausgänge, er hofft und wartet auf wünschenswerte Ereignisse und befürchtet gleichzeitig andere Begebenheiten, die er als negativ bewertet. Dieses Hoffen und Bangen sind wichtige emotionale Zuschaueraktivitäten. Entwickelt der Zuschauer im Laufe der Rezeption keine Präferenzen für bestimmte Handlungsverläufe, kann bei ihm auch keine Spannung aufkommen.

Der Appraisal-Prozess des Zuschauers beruht also darin, dass er intuitiv abschätzt, was die Situation auf der Leinwand vor allem für seine eigenen Bedürfnisse und Wünsche bedeutet. Dabei bewertet er die fiktionale Situation auch danach, mit welchem Handlungsverlauf er im schlimmsten bzw. im besten Fall rechnen muss. Je nach dem, zu welchem Ergebnis der Zuschauer bei dieser Bewertung kommt, sind die emotionalen Reaktionen unterschiedlich. In *Der Sturm* besteht die Befriedigung seines Bedürfnisses darin, dass am Ende alle Fischer mit einem möglichst großen Fischfang und vor allem lebendig wieder in den heimatlichen Hafen einlaufen. Dieses Bedürfnis sieht der Zuschauer jedoch schon bald in Gefahr, da er sehr früh von dem aufkommenden Sturm weiß. Er bangt von Anfang an um die Unversehrtheit der Fischer. Als sich dann ein Unglück an das andere reiht, der Sturm und die Wellen immer größere Ausmaße annehmen und die Männer zunehmend die Kontrolle über ihr Schiff verlieren, erfährt der Zuschauer eine kontinuierlich anwachsende Spannungswirkung, weil er die Situation als immer noch kritischer, ja als im Grunde für die Fischer definitiv nicht mehr zu bewältigen einstufen muss. Der Zuschauer wägt die Wahrscheinlichkeiten über die potenziellen Handlungsausgänge ab und hat den Eindruck, dass die Protagonisten einer solcher Naturgewalt nichts mehr entgegensetzen können. Die Lage scheint aussichtslos. Als plötzlich eine riesige Welle vor dem Bug des Schiffes auftaucht, rechnet der Zuschauer endgültig mit dem schlimmsten, nämlich dass die Fischer im nächsten Moment sterben und er selbst einen Ausgang der Geschichte akzeptieren muss, den er ablehnt, weil er seine Bedürfnisse unbefriedigt lässt. Spannung entsteht als eine emotionale Reaktion auf die sehr geringe Aussicht des Zuschauers darauf, dass das Geschehen doch noch den gewünschten Verlauf nimmt. Sie entwickelt sich aus der Diskrepanz zwischen dem Bedürfnis des Zuschauers, die Fischer am Ende als die Sieger über die Naturgewalt zu sehen und seiner subjektiven Einschätzung über die Möglichkeit, dass dieser gewünschte Ausgang und somit die Befriedigung seines Bedürfnisses tatsächlich eintritt. In *Der Sturm* kommen alle Protagonisten ums Leben. In vielen anderen spannenden Filmen dagegen sieht der Zuschauer am Ende seine Interessen und Bedürfnisse entgegen der eigentlichen Erwartung doch noch befriedigt. In *Das Schweigen der Lämmer* etwa geht Starling unverletzt aus dem Konflikt mit Buffalo Bill heraus und besitzt wieder die volle Kontrollkompetenz. Die Spannung ist von diesem Moment an verschwunden. An ihre Stelle sind andere emotionale Zustände getreten, etwa Freude und Erleichterung.

Spannung ist zu begreifen als eine Filmwirkung, die im wesentlichen auf drei Grundlagen basiert. Dazu zählen die Werkmerkmale, die kognitiven und die emotionalen Zuschaueraktivitäten. Als die wichtigsten Spannungselemente auf der Werkebene habe ich den Konflikt als einen Zustand des Ungleichgewichts, die Bedeutsamkeit der Ereignisse für die Figuren und einen offenen Handlungsverlauf für die Figuren genannt. Auf der Ebene der kognitiven Aktivitäten fragt der Zuschauer beim Spannungserleben danach, wie die Handlung weitergeht. Er stellt Hypothesen und Antizipationen auf und versucht mittels dieser Möglichkeiten der Vorausschau das Geschehen in den Griff zu bekommen. Die vielleicht wichtigste, auf jeden Fall komplexeste Komponente von Spannungserleben sind die emotionalen Zuschaueraktivitäten. Hierbei spielen empathische Prozesse und sogenannte Appraisal- bzw. Bewertungsprozesse eine bedeutsame Rolle.

Auch wenn die meisten oben genannten Beispiele prototypischen Spannungssituationen entnommen sind, gehe ich von einem relativ weiten Spannungsbegriff aus, der sich nicht nur an Erscheinungen des Bösen und des Grauens festmachen lässt. Gewalttätige Auseinandersetzungen, die Todesangst oder Panik von Protagonisten sind folglich keine notwendigen Bedingungen für Spannung. Deswegen bleibt es höchst problematisch, das Spannungsphänomen nur auf einzelne Genres wie Thriller, Horror- oder Abenteuerfilm zu beziehen. In populärwissenschaftlicher Literatur passiert das jedoch noch oft genug. Filme können auf sehr unterschiedliche Weise spannend sein, ganz gleich ob sie einem Genre angehören oder nicht. Spannungserleben hängt immer mit Lusterleben und Entertainment zusammen. Aber es wäre falsch, den Wunsch des Zuschauers nach Spannung mit dem Verlangen nach tropfendem Blut und Zerstörung gleichzusetzen.

Anmerkungen:

- ¹ Wuss, Peter: „Grundformen filmischer Spannung“. In: *Montage/AV* 2, 1993, 2, S. 101.
- ² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Bd. II. Berlin: Aufbau 1965, S. 521.
- ³ Vorderer, Peter: „Toward a Psychological Theory of Suspense“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 238.
- ⁴ Rabenalt, Peter: *Filmdramaturgie*. Berlin: Vistas 1999, S. 225.
- ⁵ Todorov, Tzvetan: „Die Grammatik der Erzählung“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand 1972, S. 60.
- ⁶ Greimas, Algirdas Julien: „Zur Interpretationstheorie der mythischen Erzählung. Lévi-Strauss gewidmet“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand 1972, S. 108.
- ⁷ Vgl. Zillmann, Dolf: „The Logic of Suspense and Mystery“. In: Jennings Bryant und Dolf Zillmann (Hg.): *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1991, S. 284 f.

- ⁸ Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1996, S. 115.
- ⁹ Vgl. Zillmann: „The Logic of Suspense and Mystery“, S. 284.
- ¹⁰ Vgl. Vorderer, Peter: „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß“. In: Michael Charlton und Silvia Schneider (Hg.): *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 242.
- ¹¹ Vgl. Wuss, Peter: „Narrative Tension in Antonioni“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 52.
- ¹² Vgl. ebd., S. 54.
- ¹³ Vgl. Oesterreich, Rainer: *Handlungsregulation und Kontrolle*. München u.a.: Urban & Schwarzenberg 1981, S. 129ff.
- ¹⁴ Wuss: „Grundformen filmischer Spannung“, S. 102.
- ¹⁵ Carroll, Noël: „The Paradox of Suspense“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 72.
- ¹⁶ Wulff, Hans J.: „Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld“. In: *Montage/AV* 2, 1993, 2, S. 98.
- ¹⁷ Carroll: *Theorizing the Moving Image*, S. 97.
- ¹⁸ Ohler, Peter/Nieding, Gerhild: „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“. In: Jan Sellmer und Hans. J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren 2002, S. 30.
- ¹⁹ Carroll, Noël: „Film, Emotion, and Genre“. In: Carl Plantinga und Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 25.
- ²⁰ Wuss, Peter: *Konflikt und Emotion im Filmerleben*. Unver. Manuskript, S. 15.
- ²¹ Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum 1996, S. 171 ff.
- ²² Scherer, Klaus: „Emotionsprozesse im Medienkontext: Forschungsillustrationen und Zukunftsperspektiven“. In: *Medienpsychologie* 10, 1998, 4, S. 280.
- ²³ Vgl. Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1986, S. 453 ff.
- ²⁴ Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 44, 48.