

Hans J. Wulff

Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: In: *Montage/AV* 2,2, 1993, S. 97-100.

Eine Online-Version des Artikels ist auf der Homepage der *Montage/AV* zugänglich,

URL: http://www.montage-av.de/pdf/022_1993/02_2_Hans_J_Wulff_Spannungsanalyse.pdf.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-42>.

"The trouble with suspense is that few people know what it is", sagte Alfred Hitchcock einmal in einem Interview. Die schmale Literatur zur Spannung belegt die Richtigkeit seiner Aussage auf's beste: Man begibt sich in ein Gewirr von inkompatibel scheinenden Bestimmungstücken, die von verschiedensten Autoren benannt werden, die die Spannung festzustellen versucht haben. Manche nehmen Charakteristika des *Werks* als wesentliche Elemente des Spannungserlebnisses, benennen darin vor allem die Unsicherheit eines Geschehens, die Unentrinnbarkeit einer Gefahr für den Protagonisten, das Spiel mit Zeitdehnungen und Verzögerungen als diejenigen Dinge, die Spannung verursachten. Andere konzentrieren sich ganz auf *Aktivitäten des Rezipienten* als Gegenstände der Beschreibung - sei es, daß sie versuchen, das Spiel des Textes mit den Erwartungen des Adressaten zu durchdringen, sei es, daß sie die Operationen des Zuschauers auf solche motivational-affektiven Grundintentionen wie Neugierde oder das Bestreben nach dem Ausgleich von Gegensätzen zurückzuführen trachten; auch die Beziehungen zur Angst und die Prozesse der Identifikation bilden zuweilen einen Ausgangspunkt, um sich dem Spannenden anzunähern.

Ein integrales Modell scheint nötig zu sein.

Filmwissenschaft und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Spannungsprozesse sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Die *Dramaturgie der Spannung* muß beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als "Spannung" zusammenfassen kann. Die Art und Weise der *Informationsführung* erweist sich dabei als ein Komplement der Zuschaueroperationen

(der Text erfüllt sich erst in der Rezeption). Die Aktivität des Zuschauers ist eine Komponente der Textstruktur, der Text läßt sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben. Die *Spannungskonstruktion* wird darum gefaßt als eine Sequenz von Textinformationen, die eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers erforderlich macht und diese steuert; diese beiden Komponenten bilden zusammen eine Untersuchungseinheit.

Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Antizipation kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte umfaßt bzw. sogar genau darin besteht, ist die *Steuerung der Handlungsentwürfe*, die der Rezipient für sich während der Informationsverarbeitung im engeren Sinne produziert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu *extrapolieren*. Derartige Informationen sind *Vorinformationen*, Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, auf die Entwurfstätigkeit des Rezipienten einzuwirken, gilt es, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt. Vorverweisende Elemente operieren im Textprozeß natürlich in einem "offenen" textuellen Bezugsfeld, in dem der weitere Verlauf der Handlung noch nicht manifest geworden ist, sondern sich nur vom jeweiligen Ort der Lektüre als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist darum nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen.

Der Vorverweis erfolgt in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und enthält eine Aufmerksamkeitsinstruktion, wobei offen bleiben kann,

ob die so geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. In der Rezeption baut sich ein *Erwartungsfeld* auf, auf das die Vorverweise einwirken.

Die Möglichkeit, Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Bedingung zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch *schematisierte Wissensbestände* reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden. Karl Bühler schreibt in seiner "Sprachtheorie" über das Satzverstehen:

Das "Vorgreifen" auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder "leeres" Satzschema unserem Denken vorausleitet. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis (1965, 121 Anm. 1).

Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion vorverweisender Informationen in Spannungskonstruktionen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die *Verlaufsform* einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Verläufe, zum guten oder zum schlechten Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verlaufsalternativen erweiterbar usw. Die Überlegung zeigt zugleich, daß *schematisiertes Wissen* in den Spannungsprozessen zum Aufbau von *Planstrukturen* dient, innerhalb derer die möglichen weiteren Verläufe erfaßt, Wahrscheinlichkeiten, Gefährdungen, Komplikationen etc. kalkuliert und Evaluationen einzelner Verlaufsalternativen vorgenommen werden können. Schematisierte Wissensbestände gehen hier also als Heuristiken in Denkprozesse ein, was weit über ihre Funktion in Prozessen der Gestalterkennung hinausweist.

Viele *Inszenierungstechniken* der Spannung sind durchsichtig und konventionell, was nicht verwundern kann, wenn man die Bewußtheit der Tatsache, daß hier eine Geschichte erzählt wird, voraussetzt. Der Spannungserzählung unterliegt ein *kommunika-*

tiver Kontrakt, in der der Erzähler einen Informationsprozeß beim Rezipienten organisiert, der dem Adressaten "wohlige Schauer" bereiten wird. Dem Zuschauer ist die Pflicht, in der der Erzähler steht, durchaus bewußt, so daß er auch Aufmerksamkeit darauf verwenden kann, *wie* ihm die Spannung bereitete wird. Zum kommunikativen Verhältnis des Spannungstextes gehört diese Eingeweihtheit des Zuschauers wesentlich dazu - wer in einen "Thriller" geht, weiß, daß er gespannt werden wird, und er darf mit Recht enttäuscht sein, wenn der Film dieses nicht leistet.

Diese Erwartungshaltung vorausgesetzt, könnte man folgende Hypothese vertreten: Die Erzählung, mittels derer Spannung bereitete werden soll, darf nicht *durchsichtig* sein, das scheint evident zu sein. Die Durchsichtigkeit der Spannungskonstruktion steigt mit dem *Grad ihrer Konventionalisierung*. Natürlich unterliegen die Techniken der Spannungserzeugung einem beständigen Wandel, werden konventionell und durchsichtig und sind dann zum besagten Zwecke eigentlich nicht mehr einsetzbar. Die Geschichte der Spannung bzw. der Spannungskonstruktionen ist so angewiesen auf immer neue innovative Schübe, die der Konventionalisierung entgegenwirken. Zugleich ist die Geschichte der Spannung eine *Geschichte der Spannungsanlässe*, der Situationen und Verstrickungen, die für historische Zuschauer einen Problemraum aufrichten konnten. Für die empirische wie für die systematische Analyse der Spannung ist die historische Relativität der Spannungsanlässe von erheblicher Bedeutung - gleich in doppelter Hinsicht: Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als "spannend" erlebbar war, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der "durchsichtigen" Filme absinkt - woraus eine strikt rezeptionshistorische Untersuchungsperspektive folgt. Zum anderen betrifft die Veränderung der historisch-kontextuellen Bedingungen, in denen ein Film bzw. seine Rezeption steht, die Modalität der Rezeption selbst: Ein Film, der mit konventionellen Mitteln einen vergangenen Spannungsanlaß inszeniert, ist in einer distanzierten und auf den Film und seine Machart selbst konzentrierten Lektürevorgang rezipierbar als "antiquierter Fall" von Spannungsfilm, nicht aber als Folie einer Spannungsteilnahme im engeren Sinne.