

**Hans J. Wulff**

## **Spannungserleben und Erfahrungskonstitution: Vorüberlegungen zu einer phänomenologischen Untersuchung**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Wechselbeziehungen. Medien, Wirklichkeit, Erfahrung*. Hrsg. v. Lothar Mikos u. Norbert Neumann. Berlin: Vistas 2002, S. 93-109.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-113>.

### **1. Teilnehmer und Beobachter**

"Spannung" weist auf anthropologische Grundlagen zurück, als sie auf jeder Erlebnisstufe auftreten kann - körperlich-leiblich, psychisch, etc. "Spannung" in dieser allgemeinen Form ist keine besondere Form der Rezeption von Texten, sondern kann auch in Alltagssituationen auftreten - wobei allerdings gewährleistet sein muß, daß derjenige, der "gespannt" ist, nicht in den Handlungsverlauf involviert ist, sondern ihm als Beobachter gegenübersteht. Der Gespannte steht dem "eigentlichen" Geschehen gegenüber, ist nicht Teil des Geschehens selbst. Diese *Distanz* ist für das Spannungserlebnis wesentlich. Am Beispiel: Man kann ein Auto, das auf vereister Straße ins Schleudern geraten ist, mit gespannter Aufmerksamkeit beobachten, der Katastrophen und Schäden harrend, die es anrichten möchte; ist man aber der Fahrer des Autos, ist das Teilnahmeerlebnis ein anderes als ein Spannungserlebnis. Die Distanz des Gespannten zum Geschehen unterscheidet im übrigen die Spannung vom Affekt der Angst - Angst richtet sich ähnlich wie Spannung auf den möglichen und wahrscheinlichen zukünftigen Verlauf, mit dem Unterschied aber eben, daß der Ängstliche vom Geschehensablauf selbst als Teilnehmer des Geschehens betroffen ist. Wiederum macht es einen Unterschied, ob man als Täter oder als Opfer in ein Geschehen verstrickt ist - auch dann nämlich, wenn beide im Affekt der "Angst" auf das Geschehen antworten, macht es einen großen Unterschied, ob man der Fahrer oder die Fahrerin des Wagens ist oder eine alte Frau, auf die das Gefährt zurutscht. Das soll hier aber nicht interessieren.

In dieser ersten Annäherung lassen sich drei Charakteristiken des Spannungserlebnisses ausmachen: Positioniertheit, Empathie, Reflexivität.

(1) Man darf die *Involviertheit* einer Person in eine Geschehens- oder Handlungssituation nach den Rollen des Akteurs oder des Beobachters als Voraussetzung des Spannungserlebnisses ansehen. Das Subjekt ist in Bezug auf das Geschehen positioniert - in den *fundamentalen Teilnahme-kategorien* als "betrof-

fener Akteur" oder als "Beobachter" 1]. Es ist durchaus möglich, daß man in beiden fundamentalen Modalitäten am Geschehen partizipiert, daß man also "Betroffener" ist und gleichzeitig den distanten Betrachtungsort des gespannten Beobachters einnimmt. (In letzterer Wahrnehmung nimmt man sich selbst als sowohl teilnehmende wie "fremde Person" wahr, so daß hier die Spannungsposition als *Meta-position* einer aktuellen Geschehenswahrnehmung greifbar wird.)

(2) Neben der Positioniertheit in einem elementaren Rollensystem scheint es zur natürlichen Tätigkeit der gespannten Teilnahme zu gehören, im Gespanntsein die Affekte der beteiligten Personen zu simulieren oder in einer Skizze zu entwerfen und so eine *empathische* Anverwandlung des Geschehens zu betreiben.

(3) *Reflexivität* scheint mir schließlich notwendig zu den Eigenschaften des Spannungserlebens zu gehören. Die Frage, ob das Zuschauen der einen beim Untergang der anderen reflexiv sei oder nicht, ist in der Geschichte der Schiffbruchs-Metapher schon einmal Gegenstand des Nachdenkens gewesen. So wollte Voltaire den Neugier-Impuls - der ja die Aufmerksamkeit auf das beobachtete Geschehen lenkt - so generell fassen, daß er ihm jede Ambivalenz absprach und ihn als die alleinige Leidenschaft ansah, die "Menschen dazu [treibe], auf Bäume zu steigen, um sich das Gemetzel einer Schlacht oder eine öffentliche Hinrichtung anzusehen. Es sei [so Voltaire] eben nicht eine menschliche, sondern dem Menschen mit Affen und jungen Hunden gemeinsame Leidenschaft" (Blumenberg 1979, 36f). Dagegen steht aber eine andere Position, die annimmt, daß das Unglück der anderen eine Reflexion auf die eigene Unbetroffenheit sei. Ausdrücklich verwiesen sei auch auf Voltaires Einwand, daß man den Neugierigen, die einer Hinrichtung zusehen, Boshaftigkeit unterstellen müsse, versicherten sie sich doch im Tod des Delinquenten ihrer eigenen Unversehrtheit [2].

Die *Art der Situation*, auf die hin sich diese Rollen orientieren können, bedarf der Präzisierung: Offenbar sind nicht alle Situationen in der Lage, die Rolle des gespannten Beobachters hervorzurufen. Es ist eine Bewertung und Gewichtung des Geschehensablaufs notwendig: Das, was am Ende herauskommt bzw. herauskommen könnte, bildet Anlaß und Bedingung von Beobachterrolle und Spannungserlebnis. Ohne den Vorschein des Endes würde der Gespannte nicht beginnen, seine antizipierende Aufmerksamkeit auf das Geschehen zu richten. Die Spannungswahrnehmung ist also in einen *offenen Verlauf* hinein gerichtet, und insofern ist sie abhängig von der konstruktiven, interpretierenden, hypothesenbildenden Tätigkeit des Gespannten (Wulff 1993).

Auch substantiell läßt sich die Spannungssituation genauer bestimmen: Immer dann, wenn ein Geschehensablauf in eine *Katastrophe* hineinzusteuern scheint, auf ein *schlechtes Ende* hinsteuert, kann Spannung als Komplement des Geschehens auftreten. Rutscht das vereiste Auto auf eine unbeteiligte Rentnerin zu und wird sie absehbar an eine Wand quetschen: Dann ist eine Voraussetzung für spannungsvolle Beobachtung gegeben. Das schlechte Ende muß nicht eintreten, aber es muß in den Antizipationen des Gespannten hohe Wahrscheinlichkeit besitzen.

Zweifache Gegenrede scheint mir absehbar zu sein: (1) Man könnte einwenden, daß Spannung eine Erscheinungsform von Neugierdeverhalten wäre - was mir zu schwach erscheint, weil Neugierde Teil des Orientierungsverhaltens ist und es in diesem Begründungsfeld keinen Anlaß gibt, warum jemand in einer Spannungswahrnehmung verharren sollte. (2) Man könnte einwenden, daß die Anteilnahme des Zuschauers im Spannungsfilm durch das Prinzip des Protagonisten, durch die Fokalisierung des Geschehens auf eine bestimmte Person hin gesteuert werde und daß darum Identifikationen eine Voraussetzung des Spannungserlebens bildeten - dies scheint mir aber eine zu starke Annahme zu sein. Vielmehr reicht es aus, eine empathische Bezugnahme des Gespannten auf Personen, die in das Geschehen unmittelbar involviert sind, anzunehmen, einen unter Umständen recht simplen Rekurs auf die Handlungsziele der Akteure. Dies können auch verdeckte Ziele sein - die Rentnerin wird z.B. mit dem Wunsch, nicht verletzt zu werden, attribuiert, ohne daß sie intentional in das Geschehen involviert wäre.

Im Beispiel ist die alte Frau hilflos und kann nicht durch eigenes Handeln auf die Problemsituation einwirken. Doch schon hier entsteht Raum für eine empathisch-gespannte Teilhabe des Zuschauers. Entsprechendes gilt um so mehr für Geschehensabläufe (die dem klassischen Spannungs-Komplott eher entsprechen), in denen ein handlungsfähiger Protagonist auftritt, der seinerseits gegen drohendes Unglück initiativ werden kann und dem der Zuschauer darum besondere Handlungsziele und daraus ableitbare Handlungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten unterstellen kann. Solche Szenen enden in aller Regel mit dem *Erfolg* eines Protagonisten gegen alle Wahrscheinlichkeiten und gegen alle Widerstände. Ob das Ende schlecht ist oder gut, Katastrophe oder Erfolg, ist allerdings nicht entscheidend (und verändert nur den resultierenden Affekt am Ende des Spannungserlebnisses): Maßgeblich ist, daß dieses Ende *gegen die Wahrscheinlichkeit und dem Wunsch des Rezipienten folgend* eintreten kann und soll. Wahrscheinlichkeit des Verlaufs und die empathische Parteinahme des Rezipienten für den Protagonisten sind gegeneinander gerichtet. Der Rettung oder dem Erfolg des Helden stehen übermächtige *Widerstände* entgegen: Das ist die vielleicht wichtigste und verbreitetste Spannungsbedingung.

Ich will also trennen die pure Neugierde oder das Interesse an Situationen, die sich ebenfalls in Beobachtungs-Akten artikulieren kann, von der gespannten Beobachtung eines Geschehens, das vom möglichen oder wahrscheinlichen Ende des Geschehens her perspektiviert und gewichtet ist. Eine Situation, die Spannung hervorrufen kann, folgt einem kalkulierbaren Verlaufsplan, der die Einzelereignisse auf ein situatives Ende hin organisiert.

Ist die Kalkulation eines Verlaufs, die Bewertung von Widerständen notwendigerweise *perspektiviert*? Ist es möglich, eine Situation als spannend zu erleben, ohne daß man Partei für einen der Beteiligten ergriffe? In mehreren Spannungstheorien ist die Sympathie für einen Protagonisten als Bedingung für die Spannung genannt worden (z.B. Carroll 1984). Mir scheinen die Gründe und Beispiele nicht ausreichend zu sein, eine zumindest strukturelle Einfühlung des gespannten Rezipienten in eine fiktive (oder faktive) Figur in allen Formen des Spannungserlebens anzunehmen.

Bleiben wir bei dem oben genannten Beispiel: Soll der Fahrer des Wagens, der ins Rutschen gekommen ist, die Protagonistenrolle übernehmen, der Zuschauer der Szene in seine Rolle schlüpfen, seine

Perspektive übernehmen oder simulieren? Wie entsteht und verteilt sich Sympathie, wenn der Wagen auf eine Rentnerin zuschleudert? Muß man sich zwischen Fahrer und alter Frau entscheiden, wenn man seine Sympathie verteilen will? Ich denke: nein. Ein Unglück geschieht, eine böse Verkettung von Zufällen. Niemanden trifft Schuld, es gibt keine Prot-, keine Antagonisten.

Ein anderer Rahmen entsteht, wenn man das Unglück anlasten kann. Wiederum kann man die kleine Szene variieren [3].

\* Erster Fall: Der Fahrer war zu schnell, trotz des schlechten Wetters.

\* Zweiter Fall: Die alte Frau ist auf die Straße getreten, ohne nach links und rechts zu sehen - und erst beim Versuch zu bremsen geriet der Wagen ins Schleudern.

\* Dritter Fall: Die alte Frau hat unmittelbar vor dem Unglück einem ehemaligen Pianisten, den das Unglück seines Lebens in den Rollstuhl gezwungen hat und der völlig verarmt und vereinsamt ist, kalten Herzens die Kündigung seiner Wohnung gebracht.

\* Vierter Fall: Ein halbseidener Autohändler, der auf die Reparaturen spekuliert, hat die Straße zum Vereisen gebracht.

Man kann sich angesichts der Varianten danach fragen, wie Sympathien und Perspektiven in das Erlebnis der Szene jeweils hineinwirken. Eine Erweiterung des Kontextes der kleinen Szene eröffnet den Raum von Absichten und Motiven, von Fahrlässigkeit, Gerechtigkeit und Schuld - aus der Szene wird das *Rudiment einer Geschichte*. Die Kontexterweiterung bringt erst die Rollen der Antagonisten und die der Opfer hervor. Das Erlebnis der Spannung gewinnt eine neue Dimension, einen Aspekt von Sinn, der sich mit der Absichtlichkeit des Unglücks und der Schuld daran gleichsam automatisch einstellt. *Perspektivierung läßt sich zurückführen auf Narrativisierung*, will ich damit sagen. Perspektivierbare Szenen geben dem Erlebnis Sinnqualitäten, die es ohne den sinn- und perspektivespendenden Kontext nicht hätte. Eine wirkliche Bedingung des Spannungserlebnisses bildet die Perspektivierung aber nicht, daran möchte ich festhalten.

Es mag sein, daß die Beobachterposition nicht verlassen werden kann, selbst wenn man es möchte (etwa, wenn ein Schiff langsam im Meer versinkt und der Beobachter im Flugzeug sitzt oder das Geschehen nur am Funkgerät verfolgen kann) [4]. Es mag aber auch sein, daß man sich entscheiden muß, von welcher Art die Beteiligung sein soll, in der

man an einem Geschehen teilnimmt, ob man also eingreift oder zusieht. Eine Kalkulation der Möglichkeiten, in das Geschehen einzugreifen, ist immer vorzunehmen - der Beobachterstandpunkt gewinnt erst Kontur, wenn er mit den Möglichkeiten des aktiven Eingriffs in das Geschehen abgeglichen ist. Angenommen, das Auto, das auf eisglatter Straße ins Rutschen gekommen ist, bewegt sich mit tödlicher Notwendigkeit auf die nichtsahnende Rentnerin zu - dann muß man "berechnen", ob man und wie man eingreifen kann (durch akustische Warnung, durch einen Spurt etc.; die Repertoires der Eingriffsweisen sind uns ja aus dem spannenden Film durchaus bekannt). Erst nach der Berechnung ist die Rolle, in der man teilnehmen wird, erkennbar bzw. entscheidbar. Eines ist allerdings klar: Je näher man räumlich, psychisch und sozial einer Situation ist, je größer also die Chance wäre, handelnd einzugreifen, desto intensiver ist auch die Spannungsteilnahme.

## 2. Interesse, Erwartung, Abduktion

In dem skizzierten Wechselverhältnis von Typus der Situation und spezifischer Teilnehmerrolle, die den Gespannten mit dem Geschehen verbindet, ist Spannung eine besondere Modalität oder Abschattung von "Interesse". Spannung gesellt man so zu den Affekten, wobei Affekte hier - frei nach Sartre in *Das Sein und das Nichts* - als "Modalitäten des In-der-Welt-Seins" angesehen werden, als primäre Formen der Zuwendung zu Gegenständen.

Spannung basiert, wie die anderen Affekte auch, auf der Relation des Subjekts zu dem Gegenstand, auf den es in einem jeweiligen Affekt orientiert ist. Für die Beschreibung der *Beziehung*, die Subjekt und Gegenstand in einem Affekt eingehen, ist von größter Wichtigkeit und von größter Zentralität, daß Spannung nicht definiert werden kann dadurch, daß dem Subjekt etwas zustößt oder etwas angetan wird, und auch nicht dadurch, daß das Subjekt handelnd in Wirklichkeit eingreift, sondern daß die Spannung als *Erwartung eines Geschehensablaufs* konstituiert wird. Spannung ist ein Affekt, dem kognitive Leistungen vorausgehen und die ihn begleiten.

Ein einfaches Erfahrungsmodell könnte reale Ereignisse als Prägestempel ansehen, deren Konturen sich in die Oberfläche des Subjekts hineindrücken. Spannung würde aus einem solchen Vorstellungsbild entweder herausfallen oder müßte ganz anders gefaßt werden, als ich es hier tue. In der Untersuchung des Spannungserlebnisses, die ich versuche, ist es gar

nicht ein reales Ereignis, das den Spannungseffekt induziert, sondern *eine vom Subjekt vorgenommene Interpretation eines Ereignisses sowie eine daraus gewonnene Extrapolation des kommenden Geschehens*. Spannung entsteht aus einer Beziehung eines vom Gespannten unabhängigen angefangenen Geschehensverlaufs (Wuss 1993, 101ff) und einer Hochrechnung, die die angefangene Sequenz in ihren wahrscheinlichen weiteren Verlauf hinein verlängert und die substantiell auf ein gewisses Ende hinauszulaufen scheint. Das Spannungserlebnis *vermittelt* zwischen realem Geschehen und einer Phantasietätigkeit des Subjekts, die das Wissen des Subjekts genauso nutzt wie seine Fähigkeit, Probleme zu erkennen und sich Lösungen auszumalen, darüber hinaus die Fähigkeit des Subjekts, heuristische Handlungsentwürfe anzufertigen, eine "Kostenkalkulation" für Handlungen anzufertigen etc. Das Subjekt als Geistwesen ist in der ganzen Breite seiner geistig-mental Fähigkeiten und Fertigkeiten in den Spannungsprozeß integriert, will ich damit sagen.

Aus der realen Situation, dem begonnenen Geschehensablauf, dem das Spannungserlebnis schließlich korrespondiert, muß vom Subjekt eine Beschreibung gewonnen werden, die

- \* die *Essenz des Geschehens* benennt,
- \* den weiteren *Fortgang* konstruiert,
- \* *alternative Verläufe* des kommenden Geschehens miteinander vergleicht
- \* und hinsichtlich ihrer *Wahrscheinlichkeiten* untersucht und bewertet,
- \* *Eingriffsmöglichkeiten* in das Geschehen als Horizont von Handlung durchspielt

etc. Wenn dabei der weitere Verlauf in die Katastrophe hineinsteuert, dazu noch unabwendbar scheint, sind die Bedingungen für gespannte Teilnahme gegeben, hatte ich oben gesagt. Hier geht es nun um den Prozeß, der zu einer solchen Beschreibung führt, um die Untersuchung jener Textverarbeitungsprozesse, die zur Konstitution jenes Erwartungsfeldes führt, das wir als "Spannung" erleben.

Peter Wuss hat vorgeschlagen, die *Abduktion* als jene Prozedur anzusehen, die aus dem begonnenen Geschehensablauf den folgenden, katastrophalen Fortgang herausrechnet. Das Konzept der "Abduktion" entstammt der pragmatischen Philosophie von Charles Sanders Peirce und bezeichnet, vereinfacht gesprochen, einen Schluß, in dem von der Wirkung mit Wahrscheinlichkeit auf die Ursache geschlossen wird. "Abduktion" kann in diesem Zusammenhang ein Schlüsselwort sein, weil man es ja mit Prozessen

der Hypothesenentstehung, der Formation von Annahmen zu tun hat (ähnlich Wuss 1993, 107f): Aus den realen Daten der begonnenen Situation werden Indizien, die in einem Berechnungsprozeß zu einem Modell des Geschehensablaufs zusammengesetzt werden.

Das Spannungserlebnis ist darum etwas, das nicht durch äußerliche Umstände verursacht wird, sondern vielmehr *vom Subjekt selbst* hergestellt wird. Man könnte dagegen natürlich einwenden, daß jede Art von Erfahrung eine Erfindung des Subjekts ist - in dem Sinne, wie Max Frisch es ausdrückt: "Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte". Dieses besagt ja, daß Zugestoßenes nicht eine automatische Spur für die Konstitution von Erfahrung bildet, sondern höchstens Material abgibt für Prozesse, in denen Erfahrung hervorgebracht, artikuliert und vergesellschaftet wird. Das Besondere am Spannungserleben ist, so würde ich den Einwand zurückgeben, daß hier nicht, wie in der Erfindung biographischen Zusammenhangs, die Produktivität des Individuums erst *ex post* einsetzt, sondern daß die Phantasiearbeit des Subjekts schon essentieller Teil des primären, unmittelbaren Aneignungsprozesses ist.

Vom Subjekt selbst aus: Das heißt, daß das Spannungserlebnis zumindest zum Teil in der Kontrolle und Entscheidung des einzelnen ist. Manche Situationen sind wie *Angebote*, auf die man sich so oder so einlassen kann. Henning von Kügelgen machte mich aufmerksam auf Fußballspiele, in denen übermächtige Gegner gegen chancenlose Außenseiter antreten - es ist in die Wahl des Subjekts gestellt, ob es die Partei des Davids wählen und sich die Partie so spannend machen will. Wer in einem Weltmeisterschaftsspiel mit den Dänen fiebert, gegen alle Wahrscheinlichkeiten und Prognosen hoffend (und in der Wirklichkeit dann paradoxerweise bis ins Endspiel hinein), eröffnet sich selbst eine lustvollere Teilnahme am Turnier, als wenn er sich auf die Seite des Favoriten schläge. Spannungserleben hat auch etwas zu tun mit der Hoffnung, daß die Wahrscheinlichkeit außer Kraft gesetzt werden kann, daß die Determination der Verhältnisse zumindest zeitweise ausgesetzt werden kann. Gerade diese verdeckte Orientierung der Spannungsteilnahme macht ihre ästhetische Qualität aus: Weil in der Phantasietätigkeit des Zuschauers ein Widerstandsmoment durchgespielt wird, in dem ein Geschehen "gegen den Strich" gebürstet und die Handlungsmöglichkeiten des einzelnen gegen ein oft übermächtig erscheinendes Geschick spielerisch erprobt werden [5].

Das Subjekt versichere sich der Möglichkeit der Souveränität des einzelnen, indem es sich in Spannung versetzt, wäre eine mögliche *conclusio* dieser Überlegung. Wichtiger scheint mir zu sein, daß an dieser Stelle gesellschaftliche und individuelle Lerngeschichte ins Spiel kommt. Es macht einen Unterschied, der von äußeren historischen Gegebenheiten der Rezeption abhängt, ob die Gefahr

- \* durch einen aus dem Nichts motivierten psychopathischen Killer manifestiert ist (wie in den Edgar-Wallace-Filmen),
- \* durch ein Kartell von Politikern, Industriellen und Kriminellen (wie in manchen italienischen Mafia-Filmen und diversen Polit-Thrillern),
- \* durch äußerst gefährliche Verbrecher- oder Terroristengruppen (man denke an die deutschen [!] Verbrecher-Terroristen in *DIE HARD*),
- \* durch eine unauslotbare Umgebung möglicher Feindgestalten (die paranoide Konstellation vieler Kalter-Kriegs-Filme),
- \* durch eine Verselbständigung der technischen Umgebung des Menschen (wie in manchen Katastrophenfilmen, aber auch in Filmen wie John Badhams *WAR GAMES*, neuerdings oft verbunden mit ökologischen Problemen),
- \* durch einen Verdacht, den ein Unschuldiger nicht ausräumen kann (ein ganzer Motivkreis gruppiert sich darum),
- \* durch einen Polizeiapparat, der die Verhältnismäßigkeit der Mittel im Vorgehen gegen politisch motivierte Täter vergißt (wie in manchen Polit-Krimis der siebziger Jahre, von *NADA* über *DOG DAY AFTERNOON* bis hin zu *SUGARLAND EXPRESS*)  
usw. Weil die Teilnahme an Spannungsprozessen immer zurückgreift auf das Wissen und die Zeitgenossenschaft von Zuschauern, und weil Spannungsprozesse immer auch *gegen* etwas gerichtet sind, das dem Subjekt gefährlich werden könnte, verweist die Untersuchung von Spannung auf gesellschaftliche Befindlichkeiten, auf zeitgenössische Themen etc.

"Widerstand" tritt in den Spannungsprozessen aber gleich in doppelter Gestalt auf. In John Deweys ästhetischer Theorie ist der Faktor "Widerstand" von großer Bedeutung, allerdings weniger als eine utopisch-kontrafaktische Anklammerung an die Handlungsfähigkeit des Subjekts als vielmehr als eine Qualität der ästhetischen Aneignung des Stoffs selbst. Ohne eine innere Spannung, schreibt Dewey, gäbe es nichts,

das als Entwicklung oder Vollendung bezeichnet werden könnte. [...] Die Schwierig-

keiten, die bei der entsprechenden gegenseitigen Anpassung der Teile überwunden werden müssen, bilden das, was für die intellektuelle Arbeit die Probleme sind. Wie bei der vorwiegend geistigen Beschäftigung muß der Stoff, der ein Problem aufgibt, in ein Mittel zur Lösung des Problems umgewandelt werden (1980, 160f).

Wenn denn im ästhetischen Erleben der Weg das Ziel ist, ist die Auseinandersetzung mit Widerständen und die Überwindung von Hindernissen etwas, das sowohl prozessual ist wie aber auch ein benennbares Ziel hat, an dem Ruhe einkehrt und die gespannte Teilnahme wieder erlöschen kann. Im Spannungserleben ist das Stoffliche zentral, an ihm entzünden sich Probleme und Widerstände, es ist der Gegenstand intellektueller (und möglicherweise auch emotionaler) Zuwendung. Mit der Bindung an das Stoffliche ist der Zuschauer zugleich rückverwiesen auf seine vergangenen Erfahrungen (ähnlich Dewey 1980, 161) und auf seine alltäglichen Kompetenzen im Umgang mit sozialer und physikalischer Realität. Eine Rückverweisung, die allerdings genauerer Untersuchung bedarf.

### 3. Ästhetische und aistische Wahrnehmung

Ich will dazu zurückgehen auf die folgende Annahme: Spannung gehört zu den *ästhetischen* Wahrnehmungs- und Erlebensweisen und bildet eine spezifische ästhetische Erlebnislage. Zur weiteren Differenzierung ist Martin Seels Unterscheidung von *aisthetischer* und *ästhetischer* Wahrnehmung hilfreich [6]: Man kann den gleichen Gegenstand, die gleiche Szene danach im Modus allgemeiner Wahrnehmung (*aisthetisch*) oder aber in *ästhetischer* Wahrnehmung auffassen, die sich von ersterer in mehreren Eigenschaften unterscheidet. Sie ist *vollzugsorientiert* - dem Wahrnehmenden geht es um den Vollzug dieser speziellen ästhetischen Wahrnehmung. Sie bildet den ersten Zweck der Wahrnehmung. Dagegen ist aistische Wahrnehmung *zielorientiert*, die Wahrnehmung unterliegt anderen Zwecken, ist Teil von Handlungskomplexen, Orientierungshandlungen, Bewegungen usw.

Die Spannungswahrnehmung nun ist einerseits selbstbezüglich und geschieht in einer Art von *ästhetischer Präsenz* sowohl des Aktes der Wahrnehmung wie auch des Gegenstandes, dem die Aufmerksamkeit gilt. Seel geht noch weiter und behauptet, daß der Ort der Aufmerksamkeit - der *Leib*

- das letzte Ziel der Aufmerksamkeit bilde. Andererseits ist die Spannungswahrnehmung aber ohne ein Objekt nicht denkbar. Der Spannungsprozeß ist daran gebunden, daß im Wahrnehmungsverlauf ein Problemraum aufgebaut wird, den ich oben als Bedingung der Operationen des Spannens zu bestimmen versucht habe. Darum umfaßt die ästhetische Prozedur der Spannungswahrnehmung ein ästhetisches Moment der Zuwendung zum Gegenstand - die Auswahl und Interpretation der Daten, die den Problemraum aufrichten und modifizieren, geschieht durchaus zielorientiert, nicht primär selbstbezüglich, ist Teil von Orientierungshandeln und bezieht sich auf die Beschreibung von Problemsituationen.

Für die ästhetische Struktur des Spannungserlebens ist dies allerdings wichtig - umfaßt der Spannungsakt doch ästhetische und ästhetische Akte gleichermaßen. Allerdings stehen die beiden Wahrnehmungsmodi in einem Abhängigkeits- und Übergangsverhältnis: Es gehört zum Wesen des Spannungserlebens, daß es intentional auf eine reale oder fiktive *Situation* ausgerichtet ist, die einen Problemraum umfaßt. Die Akte der Auffassung sind dadurch in einem Rahmen von *Relevanz* lokalisiert, sie setzen eine Analyse der Situation voraus und schreiben sie fort, indem bestimmte, für den Fortgang des Geschehens bedeutsame Ereignisse und Gegebenheiten in den Blick genommen werden. Die Aufmerksamkeit folgt einem rationalistisch-analytischen Prinzip. Insofern sind ästhetische und ästhetische Modi der Wahrnehmung gemischt und bilden zwei verschiedene Seiten der gleichen Medaille. Es kommt auf die Struktur des "Sinnfeldes" an, in dem man sich bewegt, ob sich die beiden Modi klar trennen lassen oder ob sie in Verbindung miteinander auftreten. Es gehört zur Eigenart von Narrationen im weiteren Sinne, daß das Ästhetische (im Sinne einer Aktcharakteristik gedacht) sich in der Wahrnehmung von Situationen und Handlungen nicht ohne die Zuhilfenahme des Ästhetischen entfalten kann.

Genau in der Wechselseitigkeit von Ästhetischem und Aisthetischem läßt sich das pädagogische Wirkmoment festmachen, das dem Spannungserleben zukommt (ich werde darauf am Ende noch einmal zurückkommen). Zwei Teilprozesse lassen sich in der Rezeption narrativ-fiktionaler Gegenstände unterscheiden, um die es mir hier geht:

(1) Es gehört zur Rezeption fiktionaler Gegenstände, daß darin ein Rekurs geführt werden muß auf die *Art der Fiktion* und auf die Bedingungen der erzählten Welt. Die Erkundung der (para-)logischen

Bedingungen der Erzählung ist eine Tätigkeit, die neben den Akten der Erfassung des aktuellen Geschehens herläuft und die ein ganz eigenes semantisches Spiel darstellt, das in sich selbst ästhetisches Erleben ermöglicht. Der "logische Clou" von Zemeckis' *BACK TO THE FUTURE* (1984) besteht darin, daß die Situation in der Gegenwart als Resultat einer Kette von Ereignissen genommen wird, die in der Vergangenheit die Bedingungen für die gegebene Lage geschaffen haben. Geht nun der Held in die Vergangenheit zurück, um die Situation am Ausgangspunkt seiner Zeitreise zu verändern, wird die Gegenwart virtualisiert, sie wird zu einer Möglichkeit in einem Ensemble anderer denkbarer Lagen. Das, was der Held in der Vergangenheit anstellt, muß also gelesen werden mit Blick auch auf die Veränderungen, die er am zeitlichen Nullpunkt des Films bewirkt. Das einzige, was dieses Spiel mit der Virtualität der Gegenwart zerstören könnte, wäre die Aufhebung des Helden - wenn er also in der Vergangenheit seine eigene Geburt verhindert, ist die Kondition des ganzen Films zerstört. Der Problemraum dieses Films ist wesentlich konstituiert aus einer narrato-logischen Voraussetzung. Das ästhetische Vergnügen am Beispiel entsteht gerade dadurch, daß hier der Rekurs auf die *metanarrativen* Bedingungen der Geschichte in jedem Moment neu geführt werden muß. Das ist in anderen Spannungsgeschichten nicht so ausgeprägt, gehört aber notwendig zu den Rezeptionsakten dazu.

(2) Von ganz anderer Art sind die Aktivitäten, die auf die Konstruktion der Personen der Erzählung gerichtet sind. Es ist notwendig, daß der Zuschauer ein inneres Modell der Akteure entwickelt, so daß er sie typifizieren kann, ihnen Handlungsmotive und -absichten zuschreiben kann usw. Dazu bedient er sich eines Ensembles von Rollen- und Personenschemata (Bordwell 1992, 13f) und der Informationen der gegebenen Geschichte. Die Vorstellung der handlungsfähigen Person ist so eine *Synthese* aus profanem Weltwissen, Wissen über Erzählungen und Genres und aus spezifischen Informationen über die Person der Wahrnehmung. Weil Erzähl- auch Handlungswirklichkeiten sind und der Handlungsraum einer Erzählung mit den intentionalen Orientierungen der Personen durchzogen ist, läßt sich die Rezeption einer Erzählung als *Simulation* einer Handlungs- oder Geschehenskette ansehen, in deren Verlauf die Personen so ausentwickelt werden können, daß sich ihre Handlungen "erklären" lassen. Der Protagonist in Scorseses *TAXI DRIVER* (1976) muß erst als moralischer Rigorist in einem äußerst komplizierten Spannungsfeld von Urbanität, Dro-

generierung, kleinbürgerlicher Sozialhygiene, deprivierter Sexualität usw. aufgebaut werden, will man seinen Amoklauf am Ende nicht nur als soziale Desorganisation, sondern als Resultat einer besonderen Aneignungsweise und eines besonderen Gefüges von Erfahrungsfaktoren verstehen [7]. In den Aufbau des Personenmodells ist einbezogen, daß man den Blick auf die Handlungsrealität eines Akteurs "von innen her" durchspielen kann, so daß die Simulation der ästhetischen Orientierungen einer abgebildeten Person zum Programm des Verstehens einer Erzählung gehört.

Die Integration von ästhetischen und ästhetischen Modi des Verstehens ist, will man dem folgen, *formal* vermittelt. Deshalb lassen sie sich nicht in einsetzen - vielmehr läßt sich so die *Distanz* ästhetischen Erlebens auf ein Gerüst von Teilakten zurückführen, das die Rezeption von Texten primär als eine semiotisch-logische Aktivität bestimmt.

#### 4. Filmische Auflösung

"Distanz" bildet auch einen Bezugspunkt, will man die bis hier vorgetragene Überlegungen mit den spezifisch filmischen Repräsentationstechniken in Zusammenhang bringen. Film ist ein Mittel, Situationen so zum Zuschauer hin zu öffnen, daß in der Art und Weise, wie eine Situation repräsentiert ist, zugleich eine *differenzierte Beobachterrolle* eröffnet wird. So wird die Zuschauerrolle mit dem Bestimmungstück der *Distanz* zusammengebracht, die beiden Teilnahmemodalitäten "Zuschauer" und "Beobachter" lassen sich aufeinander abbilden bzw. miteinander kombinieren. Beide fallen nicht einfach zusammen oder sind gar identisch: Die Rollen, um die es in der Spannungsanalyse ging und zu denen die Beobachterrolle zählt, sind *Akteursrollen* in einer aktuellen Handlungssituation und bemessen sich an Maß und Art der Teilnahme an einem Geschehen; der Film dagegen eröffnet eine Konstellation *kommunikativer Rollen* (darunter die des Zuschauers), in der Adressierungen, konversationelle Maximen, Prinzipien der Relevanz etc. gelten.

Schon die Repräsentationsweisen des Films, die der Maxime "Sei relevant!" unterliegen, arbeiten der Entstehung von Spannung zu. Die *filmische Auflösung* liefert das Ausgangsmaterial für das Spannungserlebnis, und sie folgt dem oben schon benannten Moment der "Relevanz" [8]. Der Film ist eine Apparatur, die eine Situation so aufbereitet und präsentiert, daß die Abduktion des problematischen

Verlaufs erleichtert und vorstrukturiert wird: Die Entstehung des Interesses, das sich dann im Spannungserleben artikuliert, setzt ja voraus, daß die Daten der Ausgangssituation für einen Entwurf der Situation, eine Prognose des Geschehens untersucht und interpretiert werden müssen: Das eigentliche kommunikative Ziel eines Spannungstextes ist die Anregung und Steuerung der Rezeptionsprozesse (Wulff 1994a, 1994b).

Spannungserleben setzt am Prozeß der Informationsverarbeitung an, dieser bildet die erste Leistung, die das Subjekt im Spannungserleben erbringt. Die Steuerung dieses Informationsverarbeitungsprozesses erfolgt nun durch den Film, durch Strukturen der Erzählung, der filmischen Auflösung, der Sequenz der Informationsdarbietung. Der Film kann diese Prozesse steuern, weil er die Struktur, die Abfolge und die Art der Daten, in denen eine Situation repräsentiert ist, kontrolliert. Die Basis dieser Repräsentation bildet wiederum ein Ensemble von Konventionen. Spannungsdramaturgien sind ein *fait social*, und es gilt durchaus die Regel: "Custom makes all things easy!" Diese Überlegung will ich hier zwar nicht weiter verfolgen, möchte aber ausdrücklich darauf verweisen, daß filmische Spannung auf Konventionalisierungen fußt.

In der Art und Weise, wie die Daten dargeboten werden, organisiert der Film einen Informationsverarbeitungsprozeß vor, der vom Zuschauer genutzt werden kann, um ein Spannungserlebnis zu produzieren. Text und Rezeption sind miteinander koordiniert, und der Text adaptiert zur Gestaltung seines Materials Gesichtspunkte und Orientierungen, die auch außerhalb des Films ihren Ort haben und eng mit dem analytischen Moment in der Aufrichtung von Problemräumen zusammenhängen.

Dazu ein einfaches Beispiel: Eine Szene aus dem James-Bond-Film *IM ANGESICHT DES TODES*. Bond ist mit der blonden Schönen im Katasteramt gewesen, doch die Feinde sind auch da - der Mann, mit dem Bond sprechen wollte, wird erschossen, Bond und das Mädchen fliehen in den Fahrstuhl. Die Flucht scheint zu gelingen. Der Fahrstuhl wird jedoch von den Gangstern zwischen zwei Stockwerken angehalten, und sie setzen mit zwei Molotow-Cocktails den Fahrstuhlschacht oberhalb der Kabine in Brand. Ein Entkommen scheint für Bond und das Mädchen unmöglich zu sein.

Offenbar ist die *Auflösung* der nun folgenden Szene so vorgenommen worden, daß die Teilelemente, aus

denen das Bild der Situation komponiert werden muß, primär dazu dienen, das Gefahrenmoment der Situation und die darauf gerichteten Handlungen der Akteure darzustellen.

#1: Bond und ein Mädchen sind in einem Fahrstuhl gefangen, der zwischen zwei Stockwerken hängt. Bond versucht, eine der Stahlklappen an der Decke der Kabine loszustoßen.

#2: Man sieht brennende Halterungen des Fahrstuhls. Unter dem Druck der Hitze zerspringen einzelne Stränge der Seile.

#3: Das Mädchen - es ist entsetzt.

#4: Wie #1. Bond gelingt es, eine der Klappen aufzustoßen.

#5: Wie #2. Brennende Halterungen.

#6: Wie #4. Bond verschwindet durch die Luke.

#7: Im Schacht. Bond. Er versucht, dem Mädchen seine Hand zu geben, um es aus dem Inneren der Kabine zu ziehen.

#8: Wie #5. Brennende Halterung.

#9: Wie #6. Das Mädchen klettert nach oben aus der Kabine.

#10: Der brennende Fahrstuhlschacht.

#11: Wie #7. Bond.

#12: Das Mädchen, fast aus der Perspektive Bonds. Es versucht verzweifelt, die Hand Bonds zu ergreifen.

#13: Wie #11. Bond streckt immer noch seine Hand dem Mädchen entgegen. Die Kamera folgt der ausgestreckten Hand.

#14: Wie #8. Eine Halterung.

#15: Wie #12. Das Mädchen versucht, die Hand zu erreichen.

#16: Wie #14. Die Halterung reißt.

#17: Man sieht den Fuß des Mädchens, unter dem der Fahrstuhl in die Tiefe wegfällt. Das Mädchen fällt nicht mit.

In dieser kleinen Szene, deren Struktur in zahllosen anderen Filmen auch auftritt, bilden die Elemente, die die Situation "spannend" machen, ganz und gar das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Situation ist fast klassisch: Der Protagonist ist *eingeschlossen*, er schwebt in höchster Gefahr, ein Entrinnen scheint unmöglich.

Klaustrophobische Einkerkung gehört zu den Spannungsmitteln. Borrigo (1980) z.B. hat in seinem Buch die Verengung des Raumes als wichtigste Charakteristikum der Spannung auszuweisen versucht. Der Bewegungsbereich des Protagonisten

wird immer kleiner, genauer: der Raum, in dem er sich sicher fühlen kann. Darum gehören Umzäunungen, belagerte Häuser, Mädchen in Souffleurekisten und Telefonzellen zum Repertoire der Spannungsdramaturgen.

Die *Gefahr* ist hier gleich doppelter Natur, das böse Ende scheint unabwendbar: Das Feuer, das sich wie ein Wall über der Kabine im Fahrstuhlschacht ausbreitet und das den Weg nach oben als Fluchtweg unmöglich zu machen scheint; und schließlich die Aufhängung der Kabine, die Halterung für Halterung verbrennt, so daß schließlich der Fahrstuhl in die Tiefe stürzen muß. Den Protagonisten droht doppeltes Verderben: Sie drohen erst zu verbrennen und danach in den Tod zu stürzen. Bond tut das Widersinnige, aber einzig Mögliche: Er tritt die Flucht nach oben an, die Gefahr des Feuers mißachtend. Die erste Gefahr erweist sich als schnell überwindbar. Nun muß die zweite Gefahr weiterhin angezeigt werden, im Bewußtsein des Zuschauers bleiben, zumal sich die Ereignisse zuspitzen. Das ist der Grund, warum die Aufnahmen der Halterungen (##2,5,8,14,16) für die Montage so wichtig sind [9]. Tatsächlich machen sie vor allem darauf aufmerksam, daß Bond unter Zeitdruck agiert. Es ist denn auch eine *Rettung in letzter Minute*, die am Ende bleibt. Der Verengung des Raums korrespondiert so eine Limitierung der Zeit.

Es geht darum, ein *szenisches Feld* aufzubauen, das als eine "Spannungssituation" in spezifischer Art *analysiert* wird. Szenenauflösung basiert auf Szenenanalyse. In Spannungsszenen bilden Gefahren, Bedingungen von Handlungen, Komplikationen und Gegenhandlungen das Bezugsnetz von situativ-szenischen Größen, das durch Auflösung gewonnen und in der Inszenierung instrumentiert werden muß. Diese Überlegung ist methodisch möglicherweise sehr bedeutsam: Denn dann ließe sich aus den Gesichtspunkten, unter denen szenische Auflösung betrieben wird, eine Hypothese darüber gewinnen, in welcher Art und Weise der Zuschauer zwischen Komponenten einer Situation ausgerichtet wird. Und die Teilsituationen, die auf diese Art gewonnen werden, sind als Situationsbeschreibungen aufzufassen - ich habe mich darum an anderer Stelle (Wulff 1994) für eine "situationale Analyse" stark gemacht, das soll mich hier aber nicht beschäftigen.

Ich will noch einmal rekapitulieren, was ich an dem Beispiel zeigen wollte:

1. die *Sequenz der Informationsdarbietung* ist abgestimmt auf die Abduktionen, die der Zuschauer vor-

nimmt und die zur Generierung einer Situationsbeschreibung bzw. eines Situationsentwurfs dienen;  
2. die *filmische Auflösung* der Situation setzt zum einen eine Analyse der Situation, zum anderen ein Modell der Verarbeitungsoperationen des Zuschauers voraus, so daß die filmische *Repräsentation* ein Doppelgesicht hat - hinsichtlich der repräsentierten Geschehnisse einerseits, der Verstehensprozesse des Zuschauers andererseits.

3. Die Szene kann auch dazu dienen zu illustrieren, daß Spannungserleben nicht gebunden ist an realistische Geschichten, sondern sich an jeder Art von Stoff entzünden kann. James Bond ist eine Märchenfigur, ein Farceur, ein unsterblicher Faun - man weiß vorher, daß er überlebt. Dennoch ist die Szene "spannend".

## 5. Pädagogische Prozesse in der Regie des Subjekts

Was das ganze mit Erfahrungskonstitution zu tun hat: Spannungserleben ist in der Lesart, die ich hier vorzustellen versucht habe, in der das Entwerfen von Geschehensverläufen die Schlüsseltätigkeit des Subjekts im Spannungserlebnis ist, ein *probeweises Austesten von Geschehenswahrnehmung und -interpretation*. Insofern enthält Spannungserleben eine *reflexive* Komponente, weil immer Geltungsansprüche eigenen Wissens im Spannungserleben angemeldet und bestätigt oder verworfen werden.

Spannungsprozesse lassen sich gliedern in zwei grundlegend verschiedene Typen, die ich an anderer Stelle unter den Namen "Geschehens-" und "Strukturentwurf" (1994a) zu differenzieren versucht habe: Die einen basieren auf dem, was der Film zeigt, *was* er abbildet. Die anderen basieren auf dem, *wie* der Film zeigt, den Konventionen der Abbildung und szenischen Auflösung; sie sind reflexiv ausgerichtet auf die Ermöglichung des Spannungserlebens selbst. Die ersteren sind darum besonders interessant, weil sie das Handeln unter kritischen Umständen betreffen, wenn also die Einschätzung der Lage und die Ableitung der Handlungsmöglichkeiten besonders schnell erfolgen müssen und die darauf getroffenen Entscheidungen folgenreich sind bzw. sein können. Die zweiten gehören den poetischen Formen der Spannung zu - wenn denn das Poetische die Selbstbezüglichkeit symbolischer Gegenstände ist. Im ersten Fall ist das Subjekt im Spannungserlebnis ganz bei den Geschehnissen, von denen die Rede ist. Im zweiten Fall dagegen ist es bei der Art und

Weise, wie ein Geschehnis üblicherweise in Erscheinung tritt.

Peter Wuss hat vor kurzem versucht (1993), Spannungserleben als das Erlebnis "passiver Kontrolle" zu beschreiben. Es geht dabei um die Erfahrung der Treffgenauigkeit und -sicherheit der Hypothesenbildung im Verfolgen von informationellen Prozessen (entsprechend ist "aktive Kontrolle" die Erfahrung und das Maß der Möglichkeiten, durch eigenes Handeln auf Realität einzuwirken). Die Überlegung läuft darauf hinaus, daß das Subjekt, das informationsverarbeitend an Realität teilnimmt, in allen seinen Informationsverarbeitungsprozessen einen dauernden Selbsttest ausführt, in dem es die Geltung, die Angemessenheit und den Realitätsgehalt von Wissensbeständen, Prozeduren der Abduktion und Einschätzungen der eigenen Handlungsmöglichkeiten geht. Sich auf ein Spannungserlebnis einzulassen, ist eine *pädagogische Prozedur*, die das Subjekt selbst einsetzt, um seine Bindung in Wirklichkeit und sein Wissen zu erproben und zu überprüfen.

## Anmerkungen

[1] Ich werde später den "Beobachter" als Teilnehmerrolle an aktuellem Geschehen und den "Zuschauer" als Rolle in einer kommunikativen Konstellation differenzieren.

[2] Vgl. zu dieser Diskussion Blumenbergs immer noch aufschlußreichen Essay (1979).

[3] Zum Verfahren der Kontextexpansion und -variation vgl. Jose/Brewer 1984. Kontextvariation ist eine der wichtigsten experimentellen Techniken der Texttheorie und dient dazu, durch die Variierung von Kontexten die Leistung einzelner Elemente genauer zu bestimmen.

[4] Derartige Konstellationen finden sich überaus häufig. Ein Beispiel ist Phillip Noyce' Film *DEAD CALM* (TODESSTILLE, 1988), in dem der Mann per Funkgerät erfährt, daß seine Frau von einem psychopathischen jungen Mann terrorisiert wird, und umgekehrt sie davon erfährt, daß sein Schiff leckgeschlagen ist und sinkt. Die räumliche Entfernung der beiden Protagonisten steht hier der Hilfeleistung entgegen, die Beobachterrolle ist aufgezungen: ein Element der Spannungsdramaturgie des Films, das zwei, die bereit sind, alles dafür einzusetzen, um den anderen zu retten, nicht zueinanderkommen läßt. Beide Geschehensabläufe scheinen in die Katastrophe zu münden.

[5] Hienger (1976) hat vorgeschlagen, die Spannungsprozesse in spieltheoretischer Perspektive zu deuten; dem will ich hier nicht weiter nachgehen, obwohl mir die These ebenso reizvoll wie diskutabel erscheint.

[6] Im folgenden beziehe ich mich auf Heiko Karnowskis Notizen zu Seels Vortrag *Ästhetik und Aisthetik* (gehalten

am 19.3.1993 auf dem Symposium "Bild und Reflexion" in Münster). Vgl. dazu Martin Seel: *Ethisch-ästhetische Studien* [... Müller, Diss.].

[7] TAXI DRIVER ist polysem, läßt also mehrere Lesarten zu. Die Figur des Protagonisten kann auch als "Amokläufer", als "Psychopath" usw. konstruiert werden. Dem will ich hier aber nicht nachgehen.

[8] Zur *Relevanz* liegt eine umfangreiche phänomenologische Literatur vor; am wichtigsten ist immer noch Schütz (\*\*\*)). Bezogen auf Kunstproduktion steht die ältere Redeweise vom "prägnanten Augenblick", den Lessing im *Laokoon* verwendete, in einer ähnlichen Denkweise; vgl. dazu Barthes 1990, 97ff. Man könnte auch auf die Kategorien *Einheit*, *Wahrscheinlichkeit* und *Wichtigkeit* aus der aristotelischen Dramentheorie verweisen sowie auf Gustav Freytags Merkmale der *Bewegung* und der *Steigerung*, die einen ähnlichen Begründungszusammenhang für Prinzipien der Szenenauflösung herstellbar machen.

[9] Die Gefahr, in der ein Akteur schwebt, wird formal durch einen sehr abrupten Wechsel zwischen normalen und sehr nahen Distanzen formuliert. In Hitchcocks *SABOTEUR* hängt der Saboteur zum Schluß an der Freiheitsstatue. Die Spannung der Sequenz entsteht u.a. aus der Alternation von weiten Einstellungen auf das Geschehen und von Detailaufnahmen, die zeigen, wie das Leben des Saboteurs buchstäblich am seidenen Faden hängt; vgl. zu dieser Sequenz auch Bordwell/Thompson 1979, 120. -- Auf die Bedeutung von Seilen, an denen das Leben von Protagonisten hängt, brauche ich kaum besonders hinweisen - es bildet ein eigenes immer wiederkehrendes Szenario, dessen Filmographie unabsehbar ist.

## Literatur

Barthes, Roland (1990) Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*. 3. Frankfurt: Suhrkamp, S. 94-102 (Edition Suhrkamp. NF 367.).

Blumenberg, Hans (1979) *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 289.).

Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Borringer, Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungs-kategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).

Carroll, Noel (1984) Toward a theory of film suspense. In: *Persistence of Vision* 1, Summer 1984, S. 65-89.

Dewey, John (1980) *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp (Theorie.).

Hienger, Jörg (1976) Spannungsliteratur und Spiel. Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen. In: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*. Mit Beitr. v. Johannes Andereg [et alii]. Hrsg. v. Jörg Hienger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 32-54 (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1423.).

Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, S. 911-924.

Schütz, Alfred (1982) *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 371.).

Wulff, Hans J. (1993) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2,2, S. 97-100.

--- (1994) Die Maisfeld-Szene aus *NORTH BY NORTHWEST* (1959, Alfred Hitchcock): Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.

--- (1994a) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung der Spannung: Zwei Bemerkungen zur Diskussion über "Spannung". In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.

--- (1994b) Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Mike Friedrichsen & Hans J. Wulff. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 1-17 (Communication Series.).

Wuss, Peter (1993) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, S. 101-116.