

Endre Hárs, Márta Horváth, Erzsébet Szabó (Hg.)

# **Universalien**

## **Über die Natur der Literatur**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

**Universalien. Über die Natur der Literatur**

Hg. v. Endre Hárs, Márta Horváth, Erzsébet Szabó. -

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014

ISBN 978-3-86821-510-6

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014

ISBN 978-3-86821-510-6

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit  
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Postfach 4005, 54230 Trier

Bergstraße 27, 54295 Trier

Tel. (0651) 41503, Fax 41504

Internet: <http://www.wvttrier.de>

E-Mail: [wvt@wvttrier.de](mailto:wvt@wvttrier.de)

# Inhalt

*Endre Hárs, Márta Horváth, Erzsébet Szabó*  
Universalien? Zur Natur der Literatur. Einleitung ..... 1

## I Die menschliche Werkzeugkiste

*Karl Eibl*  
Universalien der Literatur? Das Beispiel der Metapher ..... 7

*Joachim Jacob*  
Ist das Schöne eine Universalie der Literatur?  
Schöne Literatur und die „Natur der Literatur“ ..... 29

## II Universelle Sinngebungsmechanismen

*Márta Horváth*  
Der Drang nach Kohärenz. Sinnbildende kognitive Mechanismen  
beim Lesen fiktionaler Erzähltexte ..... 47

*Livia Ivaskó, Zsuzsanna Lengyel, Boglárka Komlósi*  
Humanspezifische Fähigkeiten beim Erzählen und Verstehen von Geschichten ..... 63

*Andreas Ehrenreich*  
Die Unschärfe der Motivtheorie ..... 83

## III Gibt es einen epischen Modus?

*Michael Scheffel*  
Erzählen als Universalie? Perspektiven einer transgenerischen  
und transmedialen Narratologie ..... 97

*Katja Mellmann*  
Gibt es einen epischen Modus? Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*  
evolutionspsychologisch gelesen ..... 109

*Magdolna Orosz*  
Autor – Erzähler – Figur: Eine narratologische Dreiecksgeschichte ..... 131

*Filippo Smerilli*

Von den Kognitionswissenschaften zu neuen Universalien der  
Literaturwissenschaft. Eine Kritik der Allianz von Figurentheorie  
und Alltagspsychologie..... 153

#### **IV Impression und Spannung**

*Judit Szabó*

Tragische Spannung und Traurigkeit. Konditionierung des Selbst  
auf die skeptische Überprüfung der Wirklichkeit ..... 167

*Nils Lehnert*

„Sehe ich nun gnädig aus?“ – Eindruckssteuerndes Verhalten,  
Selbst- und Fremdbilder literarischer Figuren als mögliche  
transepochale ‚Universalien‘ der Literatur..... 179

*Achim Barsch*

Metrik, Literatur und Sprache. Rhythmische Strukturen  
als Indikatoren menschlicher Universalien ..... 201

#### **V Leibhafte Poesie**

*Endre Hárs*

„Realismus des Gefühls“. Anthropologische Ästhetik und  
ästhetischer Kritizismus um 1800 ..... 217

*Anja Oesterhelt*

Kein Allgemeines ohne Individuelles – Nichts Universales ohne  
Allgemeines. Friedrich Schleiermachers *Hermeneutik und Kritik*  
als Antwort auf die Frage nach den Universalien des Verstehens..... 237

## **Tragische Spannung und Traurigkeit. Konditionierung des Selbst auf die skeptische Überprüfung der Wirklichkeit**

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit dem Problem der ästhetischen Spannung auseinander, wobei diese als universale Voraussetzung diverser ästhetischer Aktivitäten und literarischer Genres verstanden wird. Die ästhetische Spannung wird als ein grundsätzlicher emotionaler Mechanismus begriffen, der von bestimmten fiktionalen Stimuli, in erster Linie von narrativen Konstruktionen oder theatralen Repräsentationen ausgelöst wird. Dass die Spannung ein universaler Mechanismus ist, lässt sich kaum bestreiten, denn in allen Kulturen lassen sich fiktionale Diskurse und dramatische Aufführungspraxen nachweisen, die beim Rezipienten Spannung und eine damit einhergehende Lust voraussetzen. Das Phänomen lässt sich selbstverständlich auch kulturbedingt erforschen, aber dieser Umstand schließt keineswegs die Vermutung aus, dass die von fiktionalen Reizen ausgelöste Spannung auf physiologischen und biochemischen Prozessen beruht. Diesbezügliche Überlegungen werden aktuell von evolutionspsychologischen Annäherungen aufgegriffen, welche unter anderem die universellen Voraussetzungen ästhetischer Prozesse aufzuklären trachten.

In Anbetracht dessen wird den folgenden Überlegungen die These vorangestellt, dass jedes literarische Genre spezifische Spannungsmodelle aufweist, die den Leser motivieren und ihm Vergnügen bereiten. Das Feld der literarischen Spannung umfasst die unterschiedlichsten Erscheinungsformen: von hermetischen Sprachfiguren über dramatische Formen (wie zum Beispiel die Anagnorisis oder die Peripeteia) bis hin zur narrativen Rätsel- und Finalspannung.<sup>1</sup> Traditionell werden diese Formen als poetische, rhetorische, stilistische oder narrative Phänomene behandelt: als literarische Mittel, die für die Motivierung oder aber für die Sympathienlenkung des Lesers zuständig sind. Dem Spannungsproblem hat sich vor einem Jahrzehnt auch die Erzählforschung intensiver zugewandt, die in die Untersuchung der narrativen Motivierung (kohärentes Verstehen eines Geschehens) auch das Problem der Affektlenkung – und somit auch kognitionspsychologische Ansichten – eingebunden hat. Narratologischen Forschungen zufolge werden affektive Reaktionen durch typische Erzählstrukturen ausgelöst: Spannung kommt im Erzähldiskurs beispielsweise durch eine relativ frühe Informationsvergabe zustande, wo die bedrohlichen Folgen einer Handlung dem Leser von vornherein bekannt sind.<sup>2</sup> Die Spannungsforschung eröffnet jedoch auch heute neue Felder:

- 
- 1 Vgl. Fill, Alwin: Sprachliche Aspekte von Spannung und Suspense im literarischen Text. In: Ackermann, Kathrin; Moser-Kroiss, Judit (Hg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Berlin: LIT Verlag 2007, S. 221-238, 221f.
  - 2 Martínez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 1999, S. 152f.

Die aktuelle Neuorientierung durch die Kognitionswissenschaften und evolutionspsychologischen Annäherungen ermöglicht auch in diesem Bereich komplett neue Zugänge, in deren Kontext die ästhetische Spannung als lustmotiviertes psychophysiologisches Phänomen und generell als Triebfeder adaptiver Verhaltensweisen redefiniert wird.

Im vorliegenden Rahmen möchte ich mich ausschließlich auf die Charakterisierung der Spannung in der Tragödie beschränken, die meiner Ansicht nach einen guten Einblick in die Mechanismen und Funktionen dramatisch-narrativer Spannungsphänomene gewährt. Bekannterweise ist die Tragödie ein europäisches Genre mit archaischen Wurzeln, das diverse dramatische Konstruktionen aus unterschiedlichen Epochen umfasst. Die Gemeinsamkeit der diesbezüglichen Werke ist jedoch weder thematisch-ideologisch noch ästhetisch erfassbar. Vielmehr wird die Einheit des Genres traditionell unter Berufung auf die ausgelösten Affekte gewährleistet: Bereits die maßgeblichen Tragödientheorien setzen den Akzent auf die tragischen Affekte und damit im Zusammenhang auf die Katharsis, die in der jüngeren Literatur nicht mehr als moralischer, vielmehr – wieder – als physiologischer Mechanismus gedeutet wird.<sup>3</sup> Die Bestimmung des Genres mithilfe der Katharsis erweist sich jedoch nach wie vor als problematisch, denn die Deutungen der Affekte liegen zum einen in den unterschiedlichen Versuchen weit auseinander, und sie werden zum anderen in den meisten Fällen ethisch-moralischen Ideologien untergeordnet.

Hinsichtlich der Genredefinitionen konzentrieren sich die neueren philosophisch-ästhetischen Annäherungen auf zentrale Elemente des tragischen Narrativs: Auf den unlösbaren Konflikt, dem die unumgängliche Katastrophe folgt, auf die von verheerenden Aussichten begleitete aporetische Situation oder auf die tragische Ironie der Handlung, wenn bei bestem Willen etwas Grauens herbeigeführt wird.<sup>4</sup> Solche Überlegungen stellen den Begriff der Tragödie und des Tragischen zur Diskussion, indem sie das traditionelle Tragödienverständnis hinterfragen und die Grenzen des Genres weit über den Begriff der konventionellen Dramengattung ausdehnen.

Das Gattungsverständnis wurde in den letzten Jahren durch emotions- und evolutionspsychologische Annäherungen geprägt, die die tragische Handlung auf der Grundlage jüngerer psychophysiologischer Forschungen als spannungserregende Fiktion begreifen, durch welche spezifische physiologische Erregungszustände und emotionale Mechanismen ausgelöst werden, wodurch wiederum die Produktion adaptiver Imaginationen gefördert wird.<sup>5</sup> Diese Überlegungen entdecken im ausgelösten psychophy-

---

3 Vgl. Abel, Julia: Katharsis? Über die Wirkung der attischen Tragödie, die tragische Lust und die Poetik des Aristoteles. In: Zymner, Rüdiger; Engel, Manfred (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis 2004, S. 255-281.

4 Zum Verständnis der tragischen Ironie vgl. Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.

5 Vgl. Abel 2004, S. 279-280.

logischen Prozess und in der spezifischen Wirkungsweise ein universelles genrebestimmendes Merkmal, das sich zwar im Hinblick auf den Rezipienten kulturabhängig realisiert, und dennoch ein generalisierbares emotionales und kognitives Muster darstellt. Die vorliegenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag zu dieser Annäherung, indem sie die Wirkung und die Wesensart der Tragödie in der biologischen Ausstattung des Menschen aufsuchen. Im Hinblick auf den evolutionspsychologischen Ansatz soll immerhin hervorgehoben werden, dass hier die Kunstwerke – in Abhebung von den bekannten Gemeinplätzen – weder als Werkzeuge der praktischen Lebensbewältigung instrumentalisiert, noch als Lust bereitende Vergnügungsprodukte begriffen werden wollen.<sup>6</sup> Die folgenden Überlegungen sollen vielmehr anhand tragischer Fiktionen die Vermutung belegen, dass diese nicht einfach Vergnügen und Freude bereiten, keine lebensnahen praktischen Probleme repräsentieren und keine Lösungen für die Bewältigung zwischenmenschlicher Konflikte anbieten. Die adaptiven Vorzüge des tragischen Genres lassen sich erst im Rahmen einer komplexeren Problemstellung begreifen, die sich vor allem nach den konstruktiven Elementen der emotional motivierenden tragischen Fiktionen richtet und dabei zu erkennen gibt, dass diese zur differenzierteren Erfassung der Wirklichkeit beitragen.

Die Spannungserzeugung steht somit als Dreh- und Angelpunkt der genretypischen Eigenart der Tragödie im Raum; als eine Eigenart, die in der Fachliteratur in der Regel in Form von Paradoxa vorgestellt wird. Des Weiteren versuche ich drei dieser scheinbar ambivalenten Aspekte beziehungsweise Komponenten des tragischen Spannungsphänomens darzustellen beziehungsweise zu erläutern. Denn, mögen sie isoliert auch in anderen Genres (Thriller, Horror) präsent sein, so bereiten sie meiner Hypothese zufolge genrebedingt auch einem spezifisch dramatischen Wirkungsmechanismus den Boden.

Als erstes soll das *Spannungsparadoxon* erörtert werden. Es bezeichnet den scheinbaren Widerspruch, dass sich die Spannung im Zusammenhang mit der Handlung auch dann entfaltet, wenn der Ausgang eindeutig oder bereits bekannt ist und die dramatische Handlungsführung keinen Zweifel an einer bevorstehenden Katastrophe übriglässt. Dass Narrative trotz des bekannten Ausgangs Spannung erzeugen, lässt sich kaum mit Berufung auf widersprüchliche Textstrukturen, Leerstellen oder raffinierte Rätsel plausibel machen. Zum besseren Verständnis dieses Paradoxons kann eine kognitive oder emotionsspezifische Erklärung durchaus hilfreich sein. Dass zum Beispiel Thriller- und Horrorfilme sogar zum zweiten und dritten Mal große Spannung bereiten, erklärt sich nach der behavioristischen Auffassung durch die Wirkung starker furchterregender Reize, denen der Zuschauer emotional nicht entgehen kann. Aus einem anderen theoretischen Gesichtspunkt verweist das Spannungsparadoxon auf ein

---

6 Vgl. Caroll, Joseph: The adaptive function of the arts. Alternative evolutionary hypotheses. In: Gansel, Carsten; Vanderbeke, Dirk (Eds.): Telling stories/Geschichten erzählen. Literature und Evolution/Literatur und Evolution. Berlin; Boston: de Gruyter 2012 (=spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature), S. 50-63, 58.

mentales Defizit: Das Wissen vom bekannten Ausgang ist im Kontext wiederholter Rezeptionsakte nicht mobilisierbar. Dieses Defizit wird damit erklärt, dass die evolutionäre Entwicklung kein identisch verlaufendes, sich wiederholendes Narrativ in der menschlichen Selbstwahrnehmung zulässt.<sup>7</sup> Viel aussagekräftiger erweist sich jedoch eine weitere Erklärung: die Berufung auf die Mechanismen der Empathie, die wir nicht einmal im Besitz exakter Informationen über die bevorstehenden Reize abwehren können. Das empathische Simulieren von beobachteten Handlungen geht unwillkürlich vonstatten, indem diese Reaktionen bereits auf neuronaler Ebene erfolgen. Die Spiegelung des Verhaltens, das Nachfühlen von Gefühlen und die Immersion werden von Gerhard Lauer eben deshalb als Werk eines natürlichen Nachahmungsinстинks erörtert, das in großem Maße durch literarische Fiktionen Befriedigung erfährt:

[D]ass es Genres und Gattungen gibt und schon Kinder erfundene Welten von anderen erfundenen Welten gut unterscheiden können, eben das lässt sich auf unsere verblüffende Fähigkeit zur Nachahmung zurückführen, die Fähigkeit, die konzeptuelle Perspektive eines anderen einzunehmen. Diese Fähigkeit hat aber ihren Grund in den angeborenen Spiegelneuronen. Sie sind die Grundlage allen ‚make-believes‘.<sup>8</sup>

Die zweite Ambivalenz bezüglich der Spannungserzeugung wird als *Angstlust* oder als Paradoxon des Horrors bezeichnet und bezieht sich auf Reaktionen, in denen die fiktionale Repräsentation grausamer Ereignisse statt Abscheu oder Ekel Lust und Befriedigung bereitet. Die Erklärung dieser Beobachtung löst freilich auch aktuell heftige Diskussionen aus: Zufolge einer weitverbreiteten Meinung lässt sich das Vergnügen an Gewaltdarstellungen einfach dadurch erklären, dass es einem klar ist, dass die präsentierte Gewalt fiktiv ist. Die Verfechter dieser Position halten reale Emotionen und fiktional ausgelöste Empfindungen diskret auseinander und argumentieren dafür, dass der Grund des Vergnügens in der Abwesenheit des realen Horrors beziehungsweise in der Kontrollierbarkeit einer Situation liege, in der man sich durch artifizielle Schrecknisse zerstreut.<sup>9</sup> Die kontrovers Argumentierenden bezweifeln dagegen, dass fiktionale Gewalt bloß durch ihre Fiktionalität Lust, Befriedigung und Vergnügen auslösen kann. Aus dieser Perspektive wird auch bestritten, dass der Grund des Vergnügens einfach in der illusorischen Manifestation von Horror-Fiktionen liegt. Plädiert wird eher für eine narrative Begründung der Lust durch die dramatische Präsentation der Gewalt im gesamten Handlungs- und Vermittlungszusammenhang.<sup>10</sup> Im Hinblick auf diese Debatte lässt sich noch eine weitere Auffassung anführen, die ich selbst für besonders erwä-

7 Vgl. Gerrig, Richard: Is there a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal. In: *British Journal of Aesthetics* 37. (1997), S. 168-174.

8 Lauer, Gerhard: Spiegelneuronen. Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung. In: Eibl, Karl; Mellmann, Katja; Zymner, Rüdiger (Hg.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis 2007 (=Poetogenesis, 5), S. 137-163, hier S. 156f.

9 Vgl. Solomon, Robert C.: Real Horror. In: Schneider, Steven Jay; Shaw, Daniel (Eds.): *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland; Oxford: The Scarecrow Press 2003, S. 231-259, hier S. 251f.

10 Vgl. Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. New York; London: Routledge 1990, S. 182.



genswert und diskussionswürdig halte: Laut dieser Ansicht kann die Präsentation von Gewalt, unabhängig von ihrem fiktionalen oder wirklichen Charakter, sehr wohl Lust bereiten (abgesehen von der persönlichen Betroffenheit). Denn der Anblick von Gewalt, der sogenannte „makabre Voyeurismus“ oder die imaginierte Qual des Anderen geht auf sadistische Lust zurück.<sup>11</sup> Dies wird jedoch in der Regel durch empathische Reaktionen, Mitleid und nicht zuletzt durch das Rechtsgefühl gehemmt. Aus diesem Grund wird der „makabre Voyeurismus“ in den zum Thema vorliegenden Untersuchungen zwar eher gering gewertet, aber vollständig auskoppeln kann man ihn auch nicht.

Drittens möchte ich eben auf das Rechtsgefühl zu sprechen kommen, und im Hinblick auf die Tragödie einen Widerspruch erörtern, den man als *Paradoxon der Gerechtigkeit* bezeichnen kann. Tragische Narrative lassen sich bekannterweise eindeutig durch die verschobene Proportion von Schuld und Sühne kennzeichnen, was das Rechtsgefühl stark irritieren muss. Dennoch gilt die Tragödie traditionell als ein dramatisches Narrativ, das als plakatives Beispiel für höchste moralische Urteile angeführt wird. Immerhin: Trotz des moralischen Triumphs von tragischen Helden bleibt dabei die Frage bestehen, ob Tragödien der poetischen Gerechtigkeit überhaupt gerecht werden können. Diesbezüglich lohnt es sich auf Karl Eibls These zu verweisen, derzufolge die Tragödie als Beispiel für die Enttäuschung der natürlichen, evolutionär entwickelten Moral verstanden und als eine dem Rechtsempfinden der sozialen Gesetzgebung gegenüberstehende Wertigkeit analysiert werden kann.<sup>12</sup> Tragische Fiktionen vereiteln Eibl zufolge das Konzept der poetischen Gerechtigkeit, die im Grunde genommen die begehrte Erwartung einer gebührligen Justiz beziehungsweise einen Anspruch darstellt, Handlungen nach einer proportionalen Schuld-Sühne-Relation zu interpretieren. (S. 219) Als Zuschauer einer Tragödie fühlt man sich zutiefst irritiert von der ungerichten Abfolge des Geschehens, und dieser Aspekt der Ungerechtigkeit verleiht der Wahrnehmung tragischer Fiktionen eine zusätzliche Intensität und spezifische Färbung.

Bezieht man die erwähnte komplexe Spannungsproblematik enger auf das tragische Narrativ, wird ersichtlich, dass das Spannungsparadoxon ein konstitutives genrebestimmendes Merkmal von Tragödien ist, indem der nahe Tod der tragischen Figur nicht einmal bei der ersten Rezeption des Stücks in Frage steht. Der Gräuel wird aufgrund der Gattungsmerkmale von Anfang an antizipiert und dieses Wissen hindert keineswegs die emotionalen Verläufe, die den Rezipienten nachhaltig in Spannung versetzen. Diesbezüglich lässt sich festhalten, dass das Vorwissen und das Gedächtnis des narrativen Schemas des Tragischen für emotionale Aktivitäten nicht hemmend,

---

11 Pinker, Steven: *The Better Angels of Our Nature. Why Violence has Declined*. New York: Viking 2011, S. 548f.

12 Eibl, Karl: *Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator*. In: Donat, Sebastian u. a. (Hg.): *Poetische Gerechtigkeit*. Düsseldorf: Düsseldorf University Press 2012, S. 215-240, hier S. 226.

sondern eher intensivierend wirken, was freilich keineswegs als Paradoxon zu betrachten ist. Die Bezeichnung *Spannungsparadoxon* (*Paradox of Suspense*) ist somit irreführend, denn eben die wiederholte Vorwegnahme furchterregender Begebenheiten weckt und intensiviert die Suspense, die statt der Unsicherheit des Ausgangs durch das Wissen über die negative Wende ihre höchste Größe erreicht. Die Spannung nimmt mit der Einschränkung der Handlungsalternativen und mit der Steigerung der Wahrscheinlichkeit einer unabwendbaren Katastrophe zu, was folgerichtig mit einer Verminderung der Chance auf die poetische Gerechtigkeit einhergeht. Das legt jedoch die Vermutung nahe, dass das Bedürfnis nach einer zufriedenstellenden, angemessenen Konfliktlösung da das größte wird, wo die Chance der Gerechtigkeit beinahe vertan ist. Dies lässt sich am besten durch die Beobachtung belegen, derzufolge Tragödien oder Thriller auch beim zweiten und dritten Mal zu genießen sind: Denn man ist nicht einmal im allerletzten Augenblick vor der Katastrophe – dann am allerwenigsten – geneigt, den Versuch zur imaginären Realisierung der poetischen Gerechtigkeit preiszugeben.

Warum man bis zum Schluss bemüht ist, zumindest einen poetischen Status quo herzustellen, lässt sich dadurch erläutern, dass das unablässige Durchspielen wiedergutzumachender Rettungsaktionen im Grunde genommen eine lustmotivierte Aktivität ist. Deshalb wird diese Modalität auch „Angstlust“ genannt, was entgegen der synonymen „Suspense“ die zentrale Rolle des emotionalen Verlaufs unterstreicht. In dieser Hinsicht erweist sich auch Aristoteles' Ansatz als durchaus tragfähig, der mit der Ausführung von *phóbos* die erste Konzeption der literarischen Spannung oder „Suspense“ darlegt.<sup>13</sup> *Phóbos* bezeichnet nämlich nach der breit rezipierten Deutung eine angespannte körperlich-psychische Verfassung, einen Elementaraffekt, der durch die Vorstellung einer bevorstehenden Bedrohung oder eines schweren Leides herbeigeführt wird.<sup>14</sup> In dieser Deutung gibt es jedoch noch einen wichtigen Hinweis: *phóbos* wird von einer vagen und obskuren Bedrohung hervorgerufen. Das heißt das Objekt der Furcht tut sich in einem erheblichen zeitlichen und räumlichen Abstand auf,<sup>15</sup> wodurch der Gräuel, mit dem man sich früher oder später notwendig konfrontieren muss, im Laufe der Handlung immer wieder imaginativ durchgespielt werden kann.

Immerhin: So plausibel auch die aristotelische Ausführung von *phóbos* erscheint, so wenig wird der Aspekt der lustvollen Befriedigung in der Poetik behandelt, das heißt die Frage, warum wir uns so stark vom erschütternden Erlebnis einer Katastrophe angezogen fühlen, wird beiseitegelegt. Nicht einmal die Katharsis scheint in dieser Hin-

13 Vgl. Aristoteles: Poetik. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994, S. 43.

14 Vgl. Abel, Julia; Stürmer, Ralf: Das Vergnügen am Jammern und Schaudern. Empirische Untersuchungen zur Aristotelischen Tragödientheorie am Beispiel von *Dancer in the dark*. In: Eibl; Mellmann; Zymner 2007, S. 317-342.

15 Die Beschreibung von *phóbos* lässt sich mit der von *cinematic dread* verbinden. Vgl. dazu Hanich, Julian: Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear. New York: Routledge 2010, S. 206f.

sicht aussagekräftig zu sein, denn sie verspricht die Läuterung der Gefühle, das heißt die Annullierung der Affekte und das Stillen der Spannung. Der Abbau der Erregung bereitet aus emotionstheoretischer Perspektive freilich Lust, aber die Lust während des Verlaufs der Handlung wird von dieser Deutung der Katharsis, die erst am Ende des Dramas auftritt, nicht erklärt.

Eine plausible Antwort auf diese Frage liefert hingegen der evolutionspsychologische Ansatz, der die Lust nicht als Ziel oder Ergebnis eines furchtvollen Erlebnisses oder einer Aktivität beschreibt, wie eventuell die Deutung der Katharsis suggerieren würde, sondern als Mittel der Motivierung, das in Form einer emotionalen Belohnung adaptive Verhaltensweisen zur Geltung bringt. Der evolutionspsychologischen Theorie zufolge wird der spezielle, sich angespannt anfühlende Verhaltensmodus durch Lust prämiert, wodurch Fähigkeiten eingeübt werden und der Spielraum des Selbst spielerisch erweitert wird. Katja Mellmann hebt bei diesem Modus die Freisetzung eines heuristischen Dranges und die Mobilisierung hochkomplexer kognitiver Aktivitäten hervor,<sup>16</sup> und Eibl die stresslösende wohltuende Wirkung auf den Organismus.<sup>17</sup> Zu ähnlichen Folgerungen gelangt Donald Beecher, der im Mechanismus der ästhetischen Suspense deutliche Spuren eines aus evolutionärer Hinsicht strategisch relevanten, die Chancen des Überlebens zweifellos erhöhenden Denkmodus entdeckt. Dabei wird Suspense als emotionale Komponente einer vorübergehenden hochkonzentrierten mentalen Disposition definiert, deren Funktion in erster Linie in der Intensivierung und Verschärfung der Aufmerksamkeit besteht.<sup>18</sup> Damit werden die Vorzüge der Spannung klar ersichtlich: Um bedrohliche Situationen mit unsicherem Ausgang zu beheben, wird ein extrem hoher Grad an Konzentration erzielt, wodurch Risiken, Berechnungen und Wahrscheinlichkeiten effizient durchdacht und Handlungen vorbereitet werden:

Imaginative representations may be textually driven – they are the kind we are ultimately concerned with – but not necessarily. The imaginative faculty also has access to memories, nightmares, daydreams, hallucinations, and, in a far more pertinent sense, all forms of provisional scenarios of the future from which we can select subsequent courses of action, subjecting them in advance to the emotions as well as to reasoning – intuition as well as logic – allowing us the better to follow our „hunches“ on an equivalent-to-reality basis. This feature of mind is perhaps the most important adaptive and strategic trait of the species. Suspense, in a sense, is the emotional component of survival-related provisional thinking. (ebd.)

Folgt man diesem Gedankengang, so erscheint sogar auch die frühere Fragestellung, warum wir Tragödien, Thriller oder Horrorfilme genießen, wenn sie uns furchtvolle

- 
- 16 Mellmann, Katja: Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ‚Spannung‘. In Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner (Hg.): Im Rücken der Kulturen. Paderborn: Mentis 2007 (=Poetogenesis, 5), S. 241-268, hier S. 263f.
- 17 Vgl. Eibl, Karl: Survival of the happiest. Über den Nutzen des ästhetischen Vergnügens. Fischer, Ernst Peter; Wiegandt, Klaus (Hg.): Evolution und Kultur des Menschen, Frankfurt/M.: Fischer 2010, S. 197-219.
- 18 Beecher, Donald: Suspense. In: Philosophy and Literature 31 (2007), S. 255-279, hier S. 263.

und schockierende Erlebnisse vermitteln, als grundsätzlich verfehlt. Die ursprünglichen Funktionen der Emotionen – das heißt die Konzentrierung der Aufmerksamkeit und das Versetzen des Körpers in Alarmbereitschaft – lassen sich in dem individuellen Erlebnis, ausgelöst von einer Tragödie, Horror oder einem Thriller, nicht mehr vollständig erfassen. Wie Karl Eibl es erörtert, mag die Lustkomponente aus den ursprünglichen fitnessfördernden Prozessen ausgekoppelt worden sein, folglich haben wir es im Hinblick auf ästhetische Praxen mit solchen lustmotivierten Phänomenen zu tun, deren direkter Fitnesswert nicht mehr zu nachvollziehen ist.

Wurde auch die ästhetische Spannung von evolutionspsychologisch orientierten Theoretikern tiefgreifend erörtert, die Konsequenzen dieses Ansatzes lassen sich im Hinblick auf die Tragödie noch weiter ausführen. Der Spannungsmodus bietet meines Erachtens nicht nur die Möglichkeit zu komplexen kognitiven Vorgängen oder zur emotionalen Stresslösung, sondern darüber hinaus lässt sich auch ein Raum zur Einübung prosozialer Verhaltensweisen deutlich erkennen. Karl Eibl hat auch in dieser Hinsicht richtungsweisende Überlegungen, die über den motivierenden Aspekt der poetischen Gerechtigkeit berichten. Demgemäß gibt es ein unbeirrbares Interesse an gerechten Fiktionen, wofür man als Leser eventuell geneigt sein kann, die Textwelt zu manipulieren und in die Story willkürlich einzugreifen. Eibl deutet dieses starke Anliegen an poetischer Gerechtigkeit eben deshalb auch als Sinngenerator, der eine zentrale Rolle an narrativen Sinnkonstruktionen spielen muss:

Die Erwartung poetischer Gerechtigkeit [bewährt sich] auch als Sinngenerator bei der Wahrnehmung von Erzähltexten. Diese Erwartung erzeugt eine recht präzise Art von ‚Spannung‘: Die bange Erwartung, dass es in der weiteren Sukzession des Textes den Tugendhaften („unseren Leuten“) gut und den Lasterhaften (den „anderen“) schlecht ergehen möge.<sup>19</sup>

Laut dieses Ansatzes lässt sich die Erwartung der Gerechtigkeit auf eine angeborene Kompetenz zurückführen, die vollkommene Gerechtigkeit ist dagegen ein Ideal oder eine Vision, die unter anderem auch von literarischen Fiktionen maßgeblich gefördert wird. Allein die Voraussetzung, dass gute und böse Absichten erforscht werden können und jeweils eine exakte Belohnung erteilt und eine angemessene Strafe vollzogen werden kann, lässt sich auf literarische Fiktionen zurückführen. Ausschließlich die Innensicht der Psyche sowie die Übersicht über die ganze Situation verschafft die Möglichkeit eines kompletten Schuldspruchs, die in der Realität kaum vorstellbar ist. Die Gerechtigkeit an sich, besser gesagt, die Erwartung der gebührenden Genugtuung und der billigen Bestrafung ist jedenfalls eine Voraussetzung, die über den Zuständigkeitsbereich literarischer Fiktionen hinausgeht und die Narrative überhaupt lesbar macht.

Eben deshalb hat man einen starken Anlass zur Vermutung, dass die Erschaffung poetisch gerechter fiktionaler Welten eine lustmotivierte Praxis ist, die eben im Spannungsmodus am intensivsten betrieben wird. Die Verzögerung der Genugtuung oder das Davonkommen mit einer schreienden Ungerechtigkeit sind starke Reize, wodurch

---

19 Eibl 2012, S. 239.

die Wahrnehmung von Narrativen auf der Seite des Lesers in eine verzweifelte Rechtsuche umschlagen kann. Tragödien und Thriller bieten eben durch den Abstand zur Katastrophe einen riesigen Spielraum, um spekulative Szenarien mehrmals durchzuspielen, die größtenteils als imaginierte Rettungsaktionen angesehen werden können. Das empathische Durchspielen imaginativer Rettungsmissionen, um den Protagonisten vom tragischen Verblendetsein zu befreien, ihn zur richtigen Einschätzung der Lage zu bringen beziehungsweise den Verlust zu minimieren, wird nicht einmal beim zweiten, dritten Lesen preisgegeben, was wiederum darauf hinweisen mag, dass diese Aktivität emotional gesteuert und lustmotiviert ist.

Mit gutem Grund kann man annehmen, dass jedes geschichtserzählende Genre spezifische Modelle, Techniken und Regel entwickelt hat, um eine Vision über angemessene Methoden der Wiedergutmachung und Genugtuung verwerflicher Handlungen zu vermitteln. In Komödien, in denen die Figuren von Täuschungen, Verwechslungen und Lügen in die Irre geführt werden, lässt sich das Rechtsgefühl bereits dadurch befriedigen, dass sich die Wahrheit herausstellt, die Personen den Grund ihrer Täuschungen zur Kenntnis nehmen und den eventuellen Intriganten enthüllen.<sup>20</sup> Dagegen braucht man in Rachenarrativen einen Einsatz von brutaler Gewalt, die als einziges gerechtes Strafmaß und notwendiges Mittel erscheint, um himmelschreiende Verbrechen zu rächen und die Gemeinschaft auf den Weg einer gerechten Justiz zu führen. Die Aufnahme von Vergeltungsmorden und Racheakten in literarischen Fiktionen belegt die Unnachgiebigkeit dieser poetischen Erwartung, denn unter Umständen mag auch blutige Gewalt plausibel und begrüßenswert erscheinen, wenn es darum geht, dem Rechtsgefühl Geltung zu verschaffen. Zugleich ist dies ein guter Beleg dafür, dass man als Leser – individuell selbstverständlich in unterschiedlichem Maße motiviert – stets bemüht ist, Geschichten als moralisch zufriedenstellende Fiktionen wahrzunehmen. Wie sehr sich der Leser bemüht und wie flexibel auch die Konstruktion der poetischen Gerechtigkeit ist, belegt auch die Vielfalt der Genres und Subgenres, die unterschiedliche Visionen der Gerechtigkeit und ihrer Gewährleistung darstellen.

Die Tragödie stellt natürlich einen Extremfall dar. Sie fordert das Rechtsgefühl zweifellos heraus, indem die tragische Sühne stark von dem Ideal der proportionalen Gerechtigkeit abweicht. Zugleich und eben dadurch eröffnet sie einen großen Spielraum für ein intensives Erproben befriedigender Konfliktlösungsstrategien. Die Rachetragödien und die Märtyrertragödien – die zwei Extreme des Genres – legen auch die Einsicht nahe, dass Tragödien komplexe Strategien der Sinngebung erforderlich machen, wenn der Rezipient bewogen werden soll, einen irreparablen Verlust oder eben ein Übermaß an Gewalt zu akzeptieren. Märtyrertragödien legitimieren ein vermeidbares und unnötiges Opfer, Rachetragödien dagegen einen gewaltsamen Amoklauf, das heißt beide rechtfertigen einen unvergleichlich großen Preis für eine gerechtere Ordnung oder zumindest für einen Status quo. Die Tragödie mag dadurch die äußerste Grenze

---

20 Vgl. Kertzer, Jonathan: *Poetic Justice and Legal Fictions*. Studies in Literary Justice. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 16f.

der poetischen Gerechtigkeit repräsentieren und suggeriert nebenbei auch das notwendige Sich-Abfinden mit den Verlusten und eine Art Kompromisszwang, der nicht mehr im Zeichen einer poetischen Gerechtigkeit steht, sondern unter dem Zwang einer eher real anmutenden Politik. In diesem Sinne ist eventuell auch die Behauptung vertretbar, dass das tragische Narrativ den Realitätssinn fördert und den Blick von der poetischen Gerechtigkeit auf befriedigende politische Kompromisse lenkt.

Die subjektiv erlebten Gefühle, Traurigkeit, Erschütterung oder Jammer signalisieren deutlich, dass man sich mit dem Verlust schmerzhaft auseinandersetzt und diesen auch akzeptiert. Das unbehagliche Sich-Abfinden mit dem moralisch unangemessenen Ausgang erfährt man selber als Drang zur wiederholten Selbstüberzeugung, die auch von emotionalen Mechanismen getragen wird.

Somit lässt sich auch die Frage stellen, warum wir uns von tragischen Fiktionen angezogen fühlen, uns sogar durch Fiktionen traurigen Gefühlen und schmerzlichen Erfahrungen aussetzen? Hinsichtlich dieses Problems soll zum Schluss nochmal auf Forschungen zur Emotion als sozialen Kompetenz verwiesen werden, die entgegen den ‚naiven‘ alltagspsychologischen Vorstellungen eben für die evolutive Fitness fördernde Funktion der – oft unter negativer Bewertung stehenden – Traurigkeit und der ihr zugrunde liegenden emotionalen Mechanismen plädieren. Aus den Ergebnissen diesbezüglicher Forschungen geht hervor, dass gewisse mentale Prozesse, in erster Linie die Attribution des Verhaltens von Anderen, in trauriger Stimmung in der Regel verlässlicher erfolgen: Die negativen Dispositionen steigern die Tendenz zum skeptischen Denken, infolge dessen die Wahrscheinlichkeit exakter und kritischer Urteile über faktische oder interpersonale Botschaften deutlich erhöht wird.<sup>21</sup> In trauriger Stimmung werden spontane kognitive Prozesse gefördert, mit denen soziale Situationen komplexer und verlässlicher einzuschätzen sind und fundamentale attributionale Fehler deutlich reduziert werden. (S. 115) In trauriger Disposition lassen sich Informationen und intersubjektive Botschaften verlässlicher auf ihren Wahrheitswert prüfen, Täuschungen und Entscheidungsfehler werden treffsicherer erkannt, Erinnerungen spiegeln die faktische Wirklichkeit exakter wider, was die Produktion überzeugender, auf äußere Fakten begründeter Argumente in erheblichem Maße vorantreibt.

Durch literarische Fiktionen lassen sich also vielfältige imaginative Repräsentationen ins Leben rufen, wobei sich das Selbst auf experimentelle Weise auf adaptive emotionale Modi und gewisse kognitive Leistungen konditioniert. Die Tragödie führt durch die Vorwegnahme der Katastrophe und der Vereitelung poetischer Gerechtigkeit einen emotionalen Modus herbei, der einen spezifischen Komplex von psychophysiologischen Reaktionen auslöst: Die Aufmerksamkeit wird verschärft, der moralische Instinkt geweckt, der heuristische Drang nach Aufklärung und Überprüfung der Wirk-

---

21 Vgl. Forgas, Joseph P: The Strange Cognitive Benefits of Mild Dysphoria. On the Evolutionary Advantages of Not Being Too Happy. In: Forgas, Joseph P.; Haselton, Martie Gail; Hippel, William von: Evolution and the Social Mind. Evolutionary Psychology and Social Cognition. New York: Psychology Press 2007, S. 107-124, hier S. 112.

lichkeit mobilisiert. In dieser Hinsicht ist es mehrfach plausibel, dass tragische Narrative durch ihr spezifisches spannungserzeugendes Potenzial spontane, hochkomplexe und äußerst konzentrierte kognitive Prozesse beeinflussen, die imstande sind, sekundenschnell die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Handlungsalternativen zu antizipieren und deren mögliche Folgen und Risiken zu berechnen. Darüber hinaus leisten die spezifischen emotionalen Vorgänge skeptischen Urteilen Vorschub, wodurch Täuschungen, Erkenntnisfehler, Intrigen und Lügen wahrscheinlicher enthüllt und durchschaut werden. Diese adaptiven Vorzüge der erwähnten Strategien entkräften auch den scheinbaren Widerspruch, dass der Umgang mit tragischen Fiktionen Vergnügen bereitet.

Aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive lässt sich unschwer begründen, warum der tragische Held notwendigerweise eine *hamartia*, das heißt einen Erkenntnisfehler begeht, der sich aus der falschen Einschätzung der Wirklichkeit ergibt. Dies lässt sich auf die Motivierung des Rezipienten zurückführen, der im Angesicht des Schicksals des Helden eben zu skeptischen Urteilen angeregt wird: Er beobachtet die ganze Zeit das Verhalten der *dramatis personae* und korrigiert ihre Attributionsfehler. Somit lässt sich festhalten, dass tragische Fiktionen das Selbst auf das spontane, skeptische und strategische Denken konditionieren, wodurch bedrohliche Täuschungen und Lügen verlässlicher erkannt und neutralisiert werden können.