

Katja Mellmann

## Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ›Spannung‹

Spannung wird im folgenden Beitrag konsequent als psychisches Phänomen, nicht als Texteigenschaft aufgefasst. Ausgehend von psychophysischen Erscheinungen, die für das Alltagskonzept ›Spannung‹ als prototypisch gelten können, wird die Menge möglicher spannungserzeugender Emotionen in einem ersten Anlauf auf die Gruppe der Stresseemotionen eingegrenzt. An diesem Beispiel wird sodann die Notwendigkeit einer Unterscheidung von situations- und figurenbezogenen Spannungswirkungen demonstriert. Anschließend wird das Problem dominant kognitiver Spannungserzeugung – des in der Literaturwissenschaft bislang am intensivsten erforschten Aspekts von ›Spannung‹ – aufgegriffen und mit Hilfe des gestalttheoretischen ›Zeigarnik-Effekts‹ reformuliert. Zum Schluss wird unter dem Begriff der Planungsemotionen eine dritte Möglichkeit spannungserzeugender Leseremotionen vorgestellt und präzisiert.

In der bislang vorliegenden literatur- und filmwissenschaftlichen Forschung zum Thema Spannung<sup>1</sup> herrscht weitgehend Konsens darüber, dass Spannung eine ›Mischung aus Furcht und Hoffnung aufgrund einer Ungewissheit<sup>2</sup> sei. Die ›Ungewissheit‹ bezeichnet den *Reiz*, der durch bestimmte Textstrukturen (Rätsel, Aufschub von Ereignissen) erzeugt wird und auf Leserseite eine präferenzgeleitete emotionale *Reaktion* hervorruft: die Furcht, etwas Unerwünschtes könne geschehen, und die Hoffnung, etwas Erwünschtes solle geschehen.

In der Praxis aber werden Reiz und Reaktion, Text- und Leserseite nicht immer klar voneinander unterschieden. So lässt sich vor allem in literaturwissenschaftlichen Ansätzen die Tendenz feststellen, ›Spannung‹ zur Texteigenschaft zu wenden: z. B. »als dramatisches Aufbauprinzip des Werkes, d. h. als ›Gespanntsein‹ aller Elemente auf das Kommende<sup>3</sup>, so als gäbe es eine gleichsam in Voltzahlen anzugebende ›Spannung‹ zwischen einzelnen

---

<sup>1</sup> Zur Übersicht Anz, Spannung, Anz, Literatur und Lust, 150-171, und Vorderer/Wulff/Friedrichsen, Suspense.

<sup>2</sup> Exemplarisch Ortony/Clore/Collins, Cognitive structure, 131, auf die sich z. B. Carroll, Paradox, 78, beruft.

<sup>3</sup> Pütz, Die Zeit im Drama, 11.

Textelementen. Undeutlich gehandhabt wird außerdem die Unterscheidung von Figuren- und Leseremotionen (*wer fürchtet?, wer hofft?*). Die folgenden Ausführungen werden überdies zeigen, dass die Bestimmung der emotionalen Qualität von Spannung als ›Mischung aus Furcht und Hoffnung‹ zu unpräzise ist und nur einen geringen Teil dessen abdeckt, was wir alltags-sprachlich als Spannung bezeichnen. Die hier unternommene emotionspsychologische Bestimmung von Spannung nimmt ihren Ausgang bei den psychophysischen Phänomenen, die wir üblicherweise als Zustand der ›Spannung‹ auffassen,<sup>4</sup> und führt zu einem Vorschlag, verschiedene Gruppen spannungserzeugender Emotionen und Kognitionen zu unterscheiden.

### 1. Evolution als Erklärungsrahmen für psychophysische Phänomene

Das Haupthindernis für eine präzisere literaturpsychologische Bestimmung von ›Spannung‹ liegt m. E. darin, dass man noch kein geeignetes Instrumentarium zur Verfügung hat, mit dem sich psychophysische Phänomene wie ›Spannung‹ beschreiben lassen. Der experimentell vorgehenden Leserpsychologie<sup>5</sup> genügen in der Regel einige isolierte empirische Daten (Hautwiderstand, Herzrate, Muskeltonus), um Aussagen über Wirkungsphänomene zu treffen, die – irgendwie – in den Bereich der Spannung fallen. Denn die häufig komparativ angelegten empirischen Versuche kommen ohne genauere psychologische Konzeptualisierung der übergreifenden Kategorie ›Spannung‹ aus. Die Textwissenschaften verzichten gleich ganz auf Spannung als Wirkungskategorie und flüchten sich in textbezogene Objektivierungen der oben zitierten Art, um nicht über irgendeine Leserpsychologie (welche auch, wenn keine empirische?) spekulieren zu müssen.

Weit weniger Bedenken, über das psychische Phänomen Spannung zu spekulieren, trug da seinerzeit noch Emil Staiger, als er die Spannungserzeugung als das Wesentliche des dramatischen Stils verstanden wissen wollte.<sup>6</sup> Die typische Geistesbeschäftigung<sup>7</sup> gegenüber einer dramatischen Dichtung

<sup>4</sup> Frühe physiologische Bestimmungsversuche von ›Spannung‹ bei Lange, Sinnesgenüsse, Wundt, Grundriß, und Büchler, Die ästhetische Bedeutung, 207-210. Vgl. außerdem Frijda, Emotions, 40 f., und die dort angegebene Literatur.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Tan/Diteweg, Suspense, und die Arbeiten von Zillmann.

<sup>6</sup> Staiger, Grundbegriffe, 102-143.

<sup>7</sup> Das Konzept der ›typischen Geistesbeschäftigung‹ nach Jolles, Einfache Formen.

besteht nach Staiger darin, die Dinge immer »im Hinblick auf«<sup>8</sup> etwas wahrzunehmen, also z. B. die pathetische Rede und Gebärde im Hinblick auf die ihnen innewohnende Intention und handlungstreibende Bewegung; einzelne Erzählschritte, Gegenstände oder Ausdrücke auf ihre Funktionalität für das Ganze der Handlung, das thematisierte Problem oder den Zweck des Dichters. Staiger stand nicht an, auch eine anthropologische Begründung dieser Rezeptionsweise zu versuchen: Der »Mensch als solcher« sei »sich immer voraus«, es gebe für ihn »nichts Einzelnes«, sondern er sei »das Wesen, das sammelt, zusammenfaßt«.<sup>9</sup> Dramatische Dichtung, die sich diese anthropologische Konstante zunutze macht, habe deshalb gleichsam eine natürliche Affinität zur streng tektonischen Form; d. h. epische Digressionen, blinde Motive und lyrische Fokussierungen auf den Augenblick, die das Ganze des Zusammenhangs in den Hintergrund treten lassen, wird ein Dichter, der Spannung erzeugen will, laut Staiger zu vermeiden suchen.

Die Einwände gegen Staigers Argumentationsweise im Detail mögen vielfältig und vielfach berechtigt sein; eine »pauschale Gleichsetzung von Spannung mit [...] zukunftsorientierter Finalität«<sup>10</sup> aber ist ihm gewiss zu Unrecht vorgeworfen worden. Denn Spannung ist ein Zustand des Rezipienten, Finalität hingegen eine Eigenschaft des Gegenstandes.<sup>11</sup> Eben dieser heute so übliche Kategorienfehler ist Staiger *nicht* unterlaufen. Auch Manfred Pfister, von dem der zitierte Vorwurf stammt, begeht ihn nicht wirklich: Pfister räumt rechtzeitig ein, es gehe ihm nicht um Spannung »als Kategorie des Rezeptionsprozesses im äußeren Kommunikationssystem [...], sondern als innertextuelle Relationierung, als »Spannungspotential des dramatischen Textes selbst.«<sup>12</sup> Aber wie, muss man fragen, stützt er dann seine

---

<sup>8</sup> Staiger, Grundbegriffe, 123.

<sup>9</sup> Staiger, Grundbegriffe, 123 f.

<sup>10</sup> Pfister, Das Drama, 142.

<sup>11</sup> Natürlich setzt auch Finalität als Texteigenschaft ein *Erkennen* von Finalität durch einen Rezipienten voraus. Diese Feststellung wäre aber ebenso basal wie diejenige, dass die Transformation von Buchstaben in einen zusammenhängenden Text (und schon die Wahrnehmung von schwarzen und weißen Stellen auf dem Papier als Buchstaben usw.) bestimmte Verarbeitungsprozesse auf der Seite des reagierenden Bewusstseins voraussetzt. Der oben angesprochene Unterschied hingegen liegt in der Zuschreibungspraxis: Die Eigenschaft der Finalität schreiben wir dem Objekt, der erzählten Geschichte zu, den Eindruck der Spannung dem Subjekt, das diese Spannung empfindet. Wenn wir einen Text, eine Geschichte etc. als »spannend« bezeichnen, dann nicht in dem Sinne, dass in ihnen selbst etwas »gespannt« wäre, sondern in dem Sinne, dass sie den Zustand der Spannung bei uns erzeugen.

<sup>12</sup> Pfister, Das Drama, 142.

folgenden Thesen wie z. B. die, dass »das Spannungspotential mit der Größe des involvierten *Risikos*« wachse?<sup>13</sup> Lassen sich solche Gesetzmäßigkeiten aufstellen, ohne auch die zugrundeliegende psychologische Regelmäßigkeitsannahme über das Verhältnis von Risiko und Spannung mit aufzuführen?<sup>14</sup>

Freilich, ad hoc-Aussagen über »den Menschen als solchen« helfen nur bedingt weiter. Aber bei Staiger ist »der Mensch« als eine determinierende Größe des Rezeptionseffekts »Spannung« noch explizit mitgedacht, während es ein typisches Versäumnis der modernen Textwissenschaften (für die Pfister hier exemplarisch herhalten musste) ist, gar nicht mehr wahrzunehmen, dass die Hälfte des erklärenden Bezugsrahmens einfach ausgeblendet wird. Dahinter gilt es zurückzusetzen – nicht indem man wieder zur intuitiven Anthropologie der geisteswissenschaftlichen Tradition à la Staiger zurückkehrt, sondern indem man sich einer modernen Erfahrungswissenschaft bedient, die plausibel begründete Annahmen über »den Menschen als solchen« bereitstellt. Solch ein Ansatz ist unter dem Titel der »Evolutionären Psychologie« während der letzten Jahrzehnte entstanden. Die Evolutionäre Psychologie setzt Darwins Evolutionstheorie ein, um die »Natur« des Menschen – d. h. nicht nur seine organische, sondern auch seine kognitiv-emotionale Grundausstattung – über den anzunehmenden Anpassungszweck in der Welt unserer Vorfahren zu definieren und zu erklären. Auf diese Weise können »allgemeinmenschliche« Merkmale postuliert werden, die eine höhere Plausibilität für sich in Anspruch nehmen können als die introzeptiven Hochrechnungen eines Geisteswissenschaftlers.

Damit bin ich bei dem ersten Gesichtspunkt, der meine folgenden Ausführungen leiten wird: Begreift man »Spannung« konsequent als psychisches Phänomen, so können auf die Frage, was Spannung ist und wie sie funktioniert, sinnvolle Antworten nur unter Bezugnahme auf psychologische Theorien gegeben werden. Da Spannung ein vor allem emotional markierter Zustand ist, vor allem unter Bezugnahme auf psychologische Emotionstheorien. Und da »anthropologische Konstanten« involviert zu sein scheinen, insbesondere unter Bezugnahme auf evolutionspsychologische Emotionstheorien.

Der zweite Gesichtspunkt ergibt sich aus den vielfach beobachtbaren Abgrenzungsbemühungen und Binnendifferenzierungen in der Forschungsliteratur zur Spannung.<sup>15</sup> Staiger z. B. unterscheidet innerhalb der dramatischen Dichtung eine stärker mit dem Mittel des Pathos von einer stärker mit

<sup>13</sup> Pfister, *Das Drama*, 144.

<sup>14</sup> Ähnlich Anz, *Literatur und Lust*, 156.

<sup>15</sup> Vgl. Anz, *Spannung*, 464 f.

dem Mittel des Problems arbeitenden Dichtung. Pfister referiert eine Variante der englischen Unterscheidung von ›suspense‹ (hier: der Spannung in Bezug auf »die linearsequentielle Ablaufstruktur des Textes«) und ›tension‹ (hier: der Spannung in Bezug auf unaufgelöste Kontraste und Gegensätze).<sup>16</sup> Weiter wird Spannung üblicherweise von Überraschung, Neugier und Interesse unterschieden, wobei die Unterscheidung von Neugier und Spannung manchmal auch als Binnenunterscheidung von ›Wie‹- und ›Ob überhaupt‹-Spannung<sup>17</sup> oder von ›mystery‹ und ›suspense‹<sup>18</sup> auftaucht. – Dies alles sind aufgeraffte Kategorien (ich referiere sie deshalb auch nicht ausführlicher), die im Bedarfsfall jeweils sinnvoll gewonnen und angewandt werden können, die jedoch nicht ohne weiteres systematisch miteinander zu vermitteln sind, geschweige denn einheitlich gebraucht würden. Geht man aber von den ganz basalen, evolutionär begründbaren Vorgängen im Rezipienten aus, so lassen sich Gruppen bilden und systematische Beziehungen skizzieren, die dem beobachteten Differenzierungsbedarf für all das, was wir alltags-sprachlich als ›Spannung‹ bezeichnen, vielleicht eher gerecht werden. ›Spannung‹ selbst ist ja so eine aufgeraffte Kategorie, die wir offenbar (sonst hätten wir keinen Differenzierungsbedarf) auf recht unterschiedliche Phänomene anwenden. Eine direkte Referentialisierung des Begriffs auf etwas in sich Einheitliches, das Spannung *ist*, erübrigt sich also.

›Spannung‹ ist selbst keine Emotion, sondern ein Ensemble bestimmter physisch-behavioraler Begleiterscheinungen verschiedener Emotionen. ›Spannung‹ als Wirkungskategorie bezieht sich auf ein ›Gefühl, nämlich ein bestimmtes *Körpergefühl* der Anspannung und Unruhe, und eine gewisse *Verhaltenstendenz*, etwa des handlungsvermeidenden Abwartens, der Konzentration auf eine Sache und das Ausblenden anderer. Im Rahmen eines evolutionspsychologischen Ansatzes nun können diese Merkmale einem bestimmten adaptiven Zweck zugeordnet und als Bestandteil bestimmter psychischer Programme plausibel gemacht werden. Auf diese Weise ergeben sich neue Ordnungsperspektiven: So lassen sich etwa die genannten physischen und behavioralen Merkmale von Spannung über ihr jeweiliges Adaptationsproblem näher charakterisieren und gegebenenfalls in Gruppen ordnen. Außerdem ergibt sich eine evolutionstheoretisch begründete Unterscheidung zwischen solchen Emotionen, die gemäß ihrem Anpassungszweck ›Spannung‹ als adaptiven Begleiteffekt haben können, und solchen,

<sup>16</sup> Pfister, *Das Drama*, 142.

<sup>17</sup> Nach Lugowski, *Form*, 40; vgl. Martinez/Scheffel, *Einführung*, 153.

<sup>18</sup> Carroll, *Paradox*, 75.

die gemäß ihrem Anpassungszweck *keinen* solchen Begleiteffekt haben sollten.

Ich beginne also mit einer Reihe spannungstypischer physischer Merkmale, deren Aufzählung als eine Art von initialer Stoffsammlung zu begreifen ist, die zwar zunächst Ungesichertes, aber, wie ich hoffe, Konsensfähiges zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen macht. Am Ende wird der daraus entwickelte emotionspsychologische Spannungsbegriff mit den in der Literaturwissenschaft stärker berücksichtigten Formen kognitiver Spannungserzeugung zu vermitteln versucht.

## 2. Typische Merkmale von ›Spannung‹

### 2.a) *Typische physische Vorgänge*

Der Emotionspsychologe Klaus Scherer hat die Emotionsfähigkeit der Säugetiere als entwicklungsgeschichtliche Innovation von einiger Tragweite beschrieben. Während andere Tierarten mit dem Verhaltensmodus des Reflexes, d. h. mit fixierten Reiz-Reaktions-Kopplungen auskommen, kennen Säugetiere zusätzlich auch einen Verhaltensmodus der verzögerten Reaktion, in dem Reiz und Reaktion durch eine dazwischengeschaltete ›Latenzphase‹ gleichsam entkoppelt werden.<sup>19</sup> In dieser Latenzphase bleibt Zeit für eine wiederholte Einschätzung der Reizsituation und damit für eine feiner angepasste Verhaltensreaktion. Der Körper wird laut Scherer gleichwohl auf eine notfalls sofortige Reaktion vorbereitet, und die physischen Veränderungen gleich nach Emotionsauslösung seien das, was wir als ›Gefühl‹, als den Erlebnisaspekt einer Emotion wahrnehmen. Den Grund für den durchschlagenden Erfolg dieser entwicklungsgeschichtlichen Innovation sieht Scherer folglich in der enormen Erhöhung der Verhaltensflexibilität bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung einer unverminderten potentiellen Reaktionsgeschwindigkeit.

Was hat man sich unter solchen emotionsbildenden physischen Vorgängen vorzustellen? Nach der evolutionspsychologischen Konzeption von Emotionen als übergeordneten Programmen<sup>20</sup> sind differenzierte physische Submechanismen zu erwarten, die generelle motorische und organische Vorgänge je nach ›Auftrag‹ eines auf sie zugreifenden Makroprogramms einstellen können, wie z. B. ein Regulationsmechanismus für Muskelent-

<sup>19</sup> Scherer, Emotion.

<sup>20</sup> Cosmides/Tooby, Evolutionary psychology and the emotions.

oder -anspannung, für verringerte oder erhöhte Herzfrequenz, flachere oder tiefere, regelmäßige oder unregelmäßige Atmung, gesteigerte oder verminderte Schmerztoleranz, Speichelproduktion, sexuelle Bereitschaft, Aufmerksamkeit, Schläfrigkeit usw. All solche physischen Regulationsmechanismen können als Vorbereitung auf ein bestimmtes evolutionär bewährtes Verhalten eine Rolle spielen.

Wenn wir nun speziell nach dem introzeptiven Eindruck von »Spannung« fragen, lässt sich das Feld mit Hilfe unserer Alltagserfahrungen hypothetisch eingrenzen: z. B. sind die Muskeln im Zustand des »Gespanntseins« angespannt,<sup>21</sup> die Atmung ist tiefer (z. B. kann einem »der Mund offen stehen bleiben«) und unregelmäßig (man hält »vor Spannung die Luft an«, es »stockt der Atem«), die Schmerztoleranz ist heraufgesetzt (der Theaterbesucher unterlässt im Zustand der Spannung vorübergehend die ständige Lageverbesserung auf einem unbequemen Sitz), Aufmerksamkeit wird erhöht (der Rezipient verfolgt die Handlung aufs genaueste), Schläfrigkeit entsprechend abgestellt usw.

Zur Regulationen der sexuelle Bereitschaft und Speichelproduktion lassen sich vorläufig noch keine Festlegungen treffen, denn dabei handelt es sich um einen Bereich von Körperreaktionen, den wir für gewöhnlich nicht mit den typischen Eigenschaften von »Spannung« assoziieren. Es sei jedoch an dieser Stelle schon vorgreifend angemerkt, dass Emotionsauslöser aus dem damit angesprochenen libidinös-konsumtiven Bereich in Suspense Fiction durchaus anzutreffen sind: sei es, dass dem Geheimagenten nach dem gerade eben noch rechtzeitigen Entschärfen der Bombe die gerettete Schöne oder dem Schlachthelden die Prinzessin als Preis winken; sei es, dass mit der Ja/Nein-Entscheidung über einen Vampirbiss (zumindest auf metaphorischer Ebene) auch eine Ja/Nein-Entscheidung über eine erotische Verbindung gefällt wird; sei es, dass der Kommissar sich nach gelöstem Fall endlich wieder der höheren Kochkunst widmen kann; oder sei es auch nur, dass Asterix und Obelix am Ende ihr Festgelage mit fetttriefenden Wildschweinen bekommen. Die Verwendung solcher Zielvorstellungen in narrativen Fiktionen scheint einer Spannungserzeugung also zumindest nicht im Wege

---

<sup>21</sup> In diesem Körpereindruck der Muskelanspannung liegt m. E. auch die vermutliche Benennungsmotivation des figurativen Begriffs »Spannung« bzw. »spannend« (Ableitungen vom intransitiven »auf etwas spannen« im Sinne von »angestrengt auf etwas achten, nach einem Gegenstande ausblicken, verlangen«; vgl. DWB, XVI 1907 f.). In Ausdrücken wie »gespannte Erwartung« oder »gespannte Aufmerksamkeit« (vgl. DWB, XVI 1902 f.) jedenfalls scheint mir dieser Körpereindruck noch direkt ablesbar. Zu einer anderen Möglichkeit s. Anz, Literatur und Lust, 153, bzw. Anz, Spannung, 465.

zu stehen, sondern ihr vielmehr sogar in die Hände zu spielen. Ob diese Zielvorstellungen aber auch für den *Rezipienten* als emotionale Auslösereize in den Blick geraten (ob also *auf Leserseite* mit physischen Reaktionen wie erhöhter sexueller Erregung und Speichelproduktion als Teil seiner »Anspannung« zu rechnen ist), soll erst an späterer Stelle erörtert werden.

### 2.b) Typische Verhaltensdispositionen

Überblickt man die Beispielreihe möglicher Körperreaktionen auf »spannende« Fiktionen, lässt sich bereits eine Reihe von typischen Verhaltensdispositionen aus ihnen ableiten. So scheinen einige der genannten physischen Veränderungen geeignet, eine motorische Verhaltensreaktion vorzubereiten. Die Muskelanspannung z. B. bereitet auf eine Benutzung der Muskeln vor; tiefere Atmung (Sauerstoffzufuhr), erhöhte Herzfrequenz und ähnliches stellen die nötige Energie für eine solche Reaktion bereit; und das Aussetzen von Müdigkeit erklärt sich aus der Deaktivierung kontraproduktiver Submechanismen aus dem Bereich der Schlaf- und Ruheregulierung. Der für »Spannung« typische Gesamteindruck von Anspannung und Unruhe ließe sich soweit reformulieren als *motorische Handlungsbereitschaft*.

Die erhöhte Aufmerksamkeit ließe sich entsprechend als *kognitive Handlungsbereitschaft* beschreiben, d. h. als Vorbereitung auf das typische Verhalten eines gespannten Zuhörers oder Lesers, der eine erhöhte perzeptive und kognitive Aktivität und Fokussierung zeigt: Wir achten im angespannten Zustand auf jedes Detail einer narrativen Darstellung und denken verstärkt mit, d. h. wir treffen Voraussagen bezüglich des Handlungsverlaufs und warten auf deren Bestätigung oder Widerlegung. Wahrnehmungen und Denkleistungen, die nicht unmittelbar mit dem jeweils aktualisierten Problem zu tun haben (z. B. die Tatsache, dass es draußen Abend wird, oder Überlegungen dazu, ob das Buch sein Geld wert ist) dürften im Zustand der »Spannung« unterbleiben. Abschweifungen wie z. B. langatmige Landschaftsbeschreibungen innerhalb einer Spannungsklammer riskieren, vom Leser übersprungen oder nur noch »diagonal« gelesen zu werden.

Soweit ließe sich unser Alltagskonzept von Spannung insgesamt mit dem psychologischen Konzept der *Aktivierung (arousal)* reformulieren, und die Menge aller Emotionen, die zur Spannungserzeugung herangezogen werden können, lässt sich einschränken auf all diejenigen Emotionsprogramme, die mit Algorithmen des Aktivierungssystems arbeiten.<sup>22</sup> Emotionen mit gerin-

<sup>22</sup> Das psychologische Konzept der Aktivierung ersetzt die v. a. psychoanalytische Vorstellung von Triebenergie, Triebstau und -abbau. Es trägt dem Umstand Rechnung, dass E-

gem bis keinem Aktivierungspotential wie z. B. »stilles Glück/Vergnügen« scheiden damit als mögliche spannungserzeugende Emotionen aus. (So ließe sich z. B. plausibilisieren, warum Zwischenaufhalte eines Helden auf einer »Insel der Seligen« in Hinsicht auf die Spannungserzeugung immer kritische Punkte in einer Geschichte darstellen.)

Der Neuropsychologe Jeffrey A. Gray hat auf der Basis neuronal distinkter Aktivierungsmuster drei verschiedene Aktivierungssysteme im Säugetiergehirn unterschieden:

- (a) das *Verhaltensaktivierungssystem* (*behavioral activation system*), das mit appetitiven Reizen korreliert und für ein gerichtetes Annäherungsverhalten wie z. B. zielgerichtete Flucht oder Beuteaggression sorgt;
- (b) das *Kampf/Flucht-System* (*fight/flight system*), das mit aversiven Reizen korreliert und für eine ungerichtete Aktivierung wie z. B. ungerichtete Flucht *vor* etwas oder defensive Aggression sorgt;
- (c) das *System der Verhaltenshemmung* (*behavioral inhibition system*), das ebenfalls mit aversiven Reizen korreliert, aber für ein passives Vermeidungsverhalten (»freezing«) bei gleichzeitiger erhöhter Aufmerksamkeit sorgt.<sup>23</sup>

Diese drei Aktivierungssysteme hat man sich nicht als einander ausschließende generelle Einstellungen des Gehirns vorzustellen, sondern als drei spezialisierte neuronale Schaltkreise, die in unterschiedlichen Kombinationen in ein Emotionsprogramm eingebaut sein können. Gray betont ausdrücklich, dass nahezu alle emotionale Erfahrung bereits eine Mischung aus diesen drei von ihm definierten »basalen Emotionssystemen« sei, und will seine Korrelation mit idealtypischen emotionalen »Reinformen« – wie Hoffnung oder erregte Freude (»hope or elation«) für das Annäherungssystem, Panik oder Wut (»panic or rage«) für das Kampf/Flucht-System und Angst (»anxiety«) für die Verhaltenshemmung – lediglich als illustrative Hinweise

---

nergie vom Körper immer erst *hergestellt* werden muss, und öffnet somit die Frage nach den *Anlässen* solcher Energiemobilisierungen; vgl. das Referat bei Abel/Stürmer, Aristoteles im Test, 17 f.

<sup>23</sup> Gray, Three fundamental emotion systems; ferner Gray, Neuropsychology, und Gray, The psychology of fear. Meine Übertragung in deutsche Terminologie orientiert sich an Birbaumer/Schmidt, Biologische Psychologie, 648-657. – Das Modell wird von mir in vereinfachter Form wiedergegeben. Grays Beschreibung geht von Konditionierungsexperimenten aus. Er spricht infolgedessen von appetitiven und aversiven *Verstärkungsreizen* (Belohnung/Nichtbelohnung, Nichtbestrafung/Bestrafung), die eine vorausgesetzte Verhaltenstendenz gegenüber appetitiven oder aversiven *Auslösereizen* (Annäherungsreize/Abstoßungsreize) lediglich verstärken bzw. modifizieren.

verstanden wissen.<sup>24</sup> Aber auch wenn Grays Differenzierung verschiedener Aktivierungstypen nicht zu einem scharfen Klassifikationssystem führt, so kann man nun doch mit gewissen Dominanzen operieren:

»Aversive« oder Abstoßungsreize (wie der Vampir oder die tickende Bombe) und »appetitive« oder Annäherungsreize (dazu würden z. B. die verführerische Schöne oder das fetttriefende Wildschwein gehören) in der imaginären Reizsituation lassen demnach, wenn sie im Text als direkt auf den Leser wirkende Reizobjekte aufgebaut werden, vor allem Körpersymptome einer *motorischen* Aktivierung (Annäherung, Flucht, Kampf) erwarten. Mit einer verstärkten *kognitiven* Aktivierung ist vor allem dann zu rechnen, wenn eine tatsächliche motorische Aktivität unangemessen erscheint – was man in Bezug auf fiktionale Reizobjekte wohl als den Standardfall ansehen kann.

Die motorische Aktivierung muss in solchen Fällen nicht zurückgenommen werden. Vielmehr erscheint es unter Anpassungsgesichtspunkten sinnvoll, dass ein Emotionssystem sie (quasi auf Vorrat) aufrecht erhält für den Fall, dass sich eine Situationsbedingung in einer Weise ändert, die ein Annäherungs-, Kampf- oder Fluchtverhalten plötzlich doch noch zweckmäßig erscheinen lässt. Aber sie führt, solange der Algorithmus der Verhaltenshemmung aktiv ist, nicht zu tatsächlicher motorischer Aktivität, sondern zu einem passiv abwartenden Verhalten – mit erhöhter Aufmerksamkeit und Fokussierung auf die eine solche Entscheidung bedingenden Situationsmerkmale. Es ist vor allem<sup>25</sup> dieser Reaktionstypus des abwartenden Verhaltens in Kombination mit antizipatorischer motorischer Aktivierung, der im Alltags- wie im psychologischen Sprachgebrauch als *Stress* bezeichnet wird. Wenn wir also eine motorische Aktivierung aufgrund von im Text präsentierten aversiven (und vielleicht auch appetitiven) Reizen bei gleichzeitiger Hemmung eines aktiven Verhaltens aufgrund der Fiktionalität dieser Reize als den gewissermaßen »klassischen« Fall von Spannung in Bezug auf narrative Fiktionen statuieren, dann können wir den spannungsrelevanten Emotionsbereich ein weiteres Mal eingrenzen auf *Stresseemotionen*.

<sup>24</sup> Gray, Three fundamental emotion systems, 246 f.

<sup>25</sup> Die kleine Einschränkung rührt daher, dass der Begriff »Stress« in unterschiedlichem Sinne gebraucht wird. Ich beziehe mich hier auf den engeren Begriff von Stress (der auch unserem Alltagsbegriff von Stress am nächsten kommt). In einem weiter gefassten Sinne kann man auch generell Furchtreaktionen (also auch des Kampf/Flucht-Systems) oder gar *alle* aktivierenden Emotionen (also auch des Annäherungssystems) als Stresseemotionen bezeichnen – und die »angenehmeren« Stresszustände dann im Bedarfsfall wieder als »Eustress« abgrenzen usw.

Die Konzepte der Aktivierung und der Stresseemotionen reichen jedoch noch nicht aus, um alle genannten denkbaren Körperereignisse im Bereich der ›Spannung‹ präzise zu erfassen. Noch nicht wieder aufgegriffen habe ich das oben erwähnte ›Stocken‹ der Atmung (unregelmäßige Atmung) und die erhöhte Schmerztoleranz. Diese beiden prototypischen Merkmale von ›Spannung‹ lassen sich aus dem Zweck der Aktivierung heraus nicht hinreichend erklären, ja im Hinblick auf eine vorbereitende Energiemobilisierung für eine motorische Reaktion wirkt das vorübergehende Aussetzen der Atmung sogar kontraproduktiv. Um auch diese beiden physischen Merkmale von ›Spannung‹ zu plausibilisieren, ist es nötig, auf *spezifische Emotionsprogramme* und deren spezifische entwicklungsgeschichtliche Adaptivität einzugehen.

### 3. Typische spannungserzeugende Emotionsprogramme

Die Evolutionspsychologen John Tooby und Leda Cosmides gehen ähnlich wie Scherer davon aus, dass der Verhaltensmodus der Emotion eine enorme Flexibilität der Verhaltensreaktion bedeutet. Im Unterschied zu Scherers Konzeption jedoch findet nach ihrer Theorie nicht einfach eine *unspezifische* zweite Situationseinschätzung und Verhaltensanpassung während der ›Latenzphase‹ statt. Vielmehr wird eine ganz bestimmte, auf ein spezifisches Adaptationsproblem bezogene Auswahl von Submechanismen abgespult, und das in nichtbeliebiger Reihenfolge und unter Einbeziehung möglicher Umweltfeedbacks nach einer Reihe vorprogrammierter Wenn-dann-Regeln. Sie sprechen diesbezüglich vom ›internen Kommunikationssystem‹ eines Emotionsprogramms.<sup>26</sup> In Bezug auf welche selektionsrelevanten Situationen also können ein vorübergehendes Aussetzen der Atmung und eine erhöhte Schmerztoleranz sinnvolle Anpassungen sein?

Das Aussetzen der Atmung steht zwar einer Energiemobilisierung im Wege, aber sie reduziert im Sinne eines absoluten Stillehaltens die Wahrscheinlichkeit, von einem Feind bemerkt zu werden. Deshalb scheint es mir sinnvoll, die These aufzustellen, dass die physische Reaktion eines ›Stockens‹ der Atmung vor allem<sup>27</sup> dann zu erwarten ist, wenn auf die betreffende

---

<sup>26</sup> Cosmides/Tooby, *Evolutionary psychology and the emotions*, 103.

<sup>27</sup> Die Einschränkung ist nötig, da das Schema  $\pm$ Atmung vermutlich zu grob gewählt ist. Denn eine andere Form des Luftanhaltens, die mir eher eine Art Pressatmung zu sein scheint, kennen wir aus Situationen der Schmerzerwartung oder der Vorbereitung auf einen Kraftakt. Diese Form des Aussetzens der Atmung kann motorische Aktivierung also

(wirkliche oder fiktionale) Reizsituation das Merkmal »mögliche Feindanwesenheit« zutrifft. Wenn der Situationsdetektor<sup>28</sup> für Feindanwesenheit fündig wird, wird ein Emotionsprogramm initialisiert, in dessen Verlauf es zu unregelmäßiger und »leiser« (flacher) Atmung kommen kann. In allen anders gearteten Emotionen aus dem Bereich der Furchtemotionen, die Reaktionen auf *unbelebte* bedrohliche Gegenstände sind, die einen nicht »bemerken« können (etwa Steinschläge, Flutwellen, tickende Bomben u. Ä.), ist es nach den Prämissen einer evolutionär argumentierenden Emotionspsychologie eher unwahrscheinlich, dass es nach einem ersten Aussetzen der Atmung (quasi vorsichtshalber) zu einem generell unregelmäßigen und flacheren Atmen kommt, da hier die Energiemobilisierung für eine anstrengende Flucht- oder Selbstschutzreaktion Vorrang haben sollte. (Damit sei ein Beispiel gegeben für eine riskante<sup>29</sup> These, die zur empirischen Überprüfung geeignet wäre.)

In welchen Emotionsprogrammen ist mit einem Submechanismus »Heraufsetzen der Schmerztoleranz« zu rechnen? Schmerz ist ein körpereigenes Warnsignal, das den Organismus davor bewahrt, sich vermeidbare Vitalitätseinbußen zuzuziehen.<sup>30</sup> Wenn dieses Warnsignal tendenziell ausgeschaltet wird, so ist damit zu rechnen, dass die Gefahr der Vitalitätseinbußen bei einer schmerzgemäßen Schonung höher ist als die, vor denen der Schmerz warnt. Mit anderen Worten: Wenn Lebensgefahr besteht, ist es adaptiv, das Risiko von Hautverletzungen und ähnlichen minderen Vitalitätseinbußen einzugehen, wenn dadurch ein Entrinnen aus der Lebensgefahr wahrscheinlicher gemacht wird. Der zugehörige Situationsdetektor hieße also »Gefahr für Leib und Leben«. (Hiermit sei eine mögliche Erklärung für das von Pfister beobachtete, spannungsförderliche »erhöhte Risiko« angedeutet.)<sup>31</sup>

Ich fasse zusammen: Wenn wir Muskelanspannung, vertiefte und unregelmäßige Atmung, heraufgesetzte Schmerztoleranz, erhöhte Aufmerksamkeit und Konzentration und verminderte Müdigkeit als Ensemble prototypi-

---

ganz selbstverständlich begleiten. Angemessener wäre es wohl, von verschiedenen Atemtechniken als von einer  $\pm$ -Regulation der Atmung auszugehen. Mit dem oben von mir aufgeführte »Stocken« meine ich ein Aussetzen der Atmung, das daher rührt, dass man vorübergehend gleichsam zu atmen »vergisst«, während man noch die Situation analysiert.

<sup>28</sup> Begriff nach Cosmides/Tooby, *Evolutionary psychology and the emotions*, 93.

<sup>29</sup> Zu einer Kritik am induktiven und einem Plädoyer für den falsifizierenden Einsatz der empirischen Methode s. Mellmann, *Emotionalisierung*, 21 f.

<sup>30</sup> Vgl. Damasio, *Spinoza-Effekt*, 136-138.

<sup>31</sup> Koch, *Spannung*, 4, scheint mir eine ähnliche Überlegung anzustellen, doch kann ich auch dort keine Begründung erkennen. Ich muss jedoch einräumen, dass Kochs »Literaturbiologie« (vgl. auch Koch, *The Biology of Literature*) mir hermeneutisch generell unzugänglich ist.

scher physischer Erscheinungen gelten lassen für das, was wir als ›Spannung‹ bezeichnen, so kann man insgesamt einen spannungsrelevanten Emotionsbereich von stark aktivierenden, aber nicht in Handlung resultierenden Emotionen (Stresseemotionen) mit prototypischem Zentrum bei Furcht (mit den Situationsbedingungen ›Gefahr für Leib und Leben‹ und/oder ›mögliche Feindanwesenheit‹) festhalten.

Ich bin von den physiologischen Merkmalen von ›Spannung‹ ausgegangen, um in einem ersten Schritt den Emotionsbereich abzustecken, den es in einer psychologischen Untersuchung des Phänomens ›Spannung‹ überhaupt in den Blick zu nehmen gilt. Damit sind jedoch noch kaum Aussagen darüber gemacht, wie diese Emotionen als Reaktionen auf narrative Fiktionen bzw. Literatur ausgelöst und erlebt werden. Wie kann ein Situationsdetektor ›Gefahr für Leib und Leben‹ in einer Fiktion fündig werden? Besteht die Gefahr überhaupt für den Rezipienten oder nicht vielmehr für den Helden? Und wenn ja, wie kann der Rezipient dann noch eine entsprechende Emotion mit Spannungsmerkmalen wie etwa dem vorübergehenden Aussetzen der Atmung erleben? Nachdem der spannungsrelevante Emotionsbereich im Groben abgesteckt ist, sollten nun die zugrundeliegenden literaturpsychologischen Basisannahmen explizit gemacht werden.

#### 4. Das literaturpsychologische Rahmenmodell

In Anlehnung an Scherer, der zwischen der Emotionsauslösung und der längeren ›Latenzphase‹ unterschieden hat, und an Tooby und Cosmides, die zwischen einem initialen ›Situationsdetektor‹ und dem ›internen Kommunikationssystem‹ eines Emotionsprogramms unterscheiden, habe ich in einer breiter angelegten Studie zu emotionalen Wirkungen von Literatur<sup>32</sup> unterschieden zwischen dem *Auslösemechanismus* und dem *Verlaufsprogramm* einer Emotion. Diese Unterscheidung ist insbesondere dann hilfreich, wenn man unsere emotionalen Reaktionen auf fiktionale Reizobjekte erklären will.<sup>33</sup> Nach meiner Theorie vollzieht sich vieles von unserem emotionalen Erleben in Bezug auf Literatur lediglich auf der Stufe des Auslösemechanismus. Wird ein emotionsspezifischer Situationsdetektor (also z. B. ›Gefahr für Leib und Leben‹ oder ›Feindanwesenheit‹) in der auf der Basis von Lektüre imaginierten Situation – einer Art Attrappe – fündig, wird die betreffende Emotion ausgelöst, d. h. etwaige dazugehörige physische Vorgänge werden in

---

<sup>32</sup> Mellmann, Emotionalisierung.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Mellmann, Attrappe.

Gang gesetzt und das emotionsspezifische Verlaufsprogramm (das »interne Kommunikationssystem«) wird initialisiert. Das Verlaufsprogramm aber wird (je nach Emotion in unterschiedlicher Weise<sup>34</sup>) dem Umstand Rechnung tragen, dass der betreffende Reiz in keiner wirklichen, sondern einer imaginären Situation anwesend ist, und die jeweils evolutionär bewährten Konsequenzen daraus ziehen.

Im Fall stark motorisch aktivierender Emotionen bedeutet das z. B.: Das Verlaufsprogramm wird, um den Körper nicht unnötig zu belasten, die Energiemobilisierung schnellstmöglich wieder zurückfahren, nachdem es z. B. die Information eingeholt hat, dass keine *wirkliche* »Gefahr für Leib und Leben« besteht oder kein *wirklicher* Feind anwesend ist.<sup>35</sup> (Will der Dichter also eine längere Spannungsphase bewirken, sollte er den betreffenden Reiz mehrfach wiederholen, um die Emotion immer wieder aufs Neue auszulösen.) Gleichwohl sind die Auslösemechanismen speziell von Furchtemotionen so angelegt, dass sie besser einmal zu oft als einmal zu selten anspringen, also auch auf viele *fiktionale* Furchtreize – sonst wären Reaktionen wie z. B. das leise Schaudern vor Hoffmanns Advokat Coppelius unerklärlich. Die Feinabstimmung unserer Verhaltensreaktion während des Verlaufsprogramms also mag zwar in den meisten Fällen dazu führen, dass wir unserem Eindruck nach keine so »starke« Emotion erleben wie wir sie z. B. gegenüber einer leibhaftig anwesenden gespenstischen Erscheinung erleben würden (der gegenüber das Verlaufsprogramm der Furchtemotion sicherlich andere – und für unser Verhalten konsequenzenreichere – Situationsanpassungen vornehmen würde). Dass wir aber die emotionale *Qualität* einer solchen fiktionalen Szene wie z. B. »gruselig« relativ leicht identifizieren können, zeigt an, dass in uns etwas reagiert hat, dass also im Gehirn Informationen über die emotionale Bedeutung der Situation vorliegen. Und diese Informationen habe ich nicht als kognitives »Erkennen« (etwa als rationale Schlussfolgerung aus aktiv analysierten Situationsmerkmalen), sondern als spontane Emotionsauslösung konzeptualisiert<sup>36</sup> – die dann freilich einen jeweils ganz unterschiedlichen Emotionsverlauf zur Folge haben kann.

Die zweite Frage von prinzipieller Dimension, die sich daran anknüpft, wäre nun die, ob wir uns wirklich *vor Coppelius* oder ob wir uns nicht vielmehr »empathetisch« *für Nathanael* fürchten. Die Frage wird zum einen auf-

<sup>34</sup> Vgl. Mellmann, *Attrappe*, 160-164.

<sup>35</sup> Mellmann, *Attrappe*, 162.

<sup>36</sup> Vgl. Mellmann, *Emotionalisierung*, 42-78.

geworfen durch den ungenauen Gebrauch des Begriffs der ›Empathie‹<sup>37</sup>, zum anderen durch die lange Tradition des Topos vom ›Hoffen und Bangen‹ (hopes and fears) für den Protagonisten.<sup>38</sup> Ich möchte zeigen, dass wir nicht ›uns für Nathanael, sondern dass wir (a) ›uns selbst fürchten‹ vor der Situation, in der Nathanael sich befindet, und dass wir (b) ›um Nathanael fürchten‹ (ohne ›uns‹). Diese ›Furcht um‹ bezeichnet eine andere emotionale Qualität als die Furcht des ›sich Fürchtens‹ und wäre präziser erfasst mit der Alternativformel von der ›Sorge‹ um den Protagonisten (care and concerns).

#### 4.a) ›Sich Fürchten‹ und Fokalisierung

Da sprachliche Intuitionen zwar zur Präzisierung, nicht aber als Argumente dienen können, sei dieses Problem an ausgewählten Textpassagen aus Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* näher erläutert:

Die Haustür knarrte, durch den Flur ging es, langsamen, schweren, dröhnen- den Schrittes nach der Treppe. Die Mutter eilte mit dem Geschwister mir vor- über. Leise – leise öffnete ich des Vaters Stubentür. Er saß, wie gewöhnlich, stumm und starr den Rücken der Türe zugekehrt, er bemerkte mich nicht, schnell war ich hinein und hinter der Gardine, die einem gleich neben der Türe stehenden offenen Schrank, worin meines Vaters Kleider hingen, vorge- zogen war. – Näher – immer näher dröhnten die Tritte – es hustete und scharrte und brummte seltsam draußen. Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung. – Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt – ein heftiger Schlag auf die Klinke, die Tür springt rasselnd auf! – Mit Gewalt mich er- mannend, gucke ich behutsam hervor. Der Sandmann steht mitten in der Stube vor meinem Vater, der helle Schein der Lichter brennt ihm ins Ge- sicht! – Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittag isst!<sup>39</sup>

Diese Szene ist zweifellos als eine Form von Suspense Fiction intendiert. Hoffmann schildert die Begebenheit strikt aus der Perspektive des Ich- Erzählers Nathanael, in realistischer Zeitgestaltung und mit eindringlichen Wiederholungen (›Leise – leise‹, ›Näher – immer näher‹, ›Dicht, dicht‹), so dass der Vorgang genau so, wie Nathanael ihn erlebt, plastisch vor Augen tritt. Wir sehen also quasi durch die Augen Nathanaels. Aber erleben wir auch ›durch das Gemüt‹ Nathanaels? Das würde bedeuten, dass wir auch die kindliche Unsicherheit über den Realitätsstatus von Gespenstergeschichten,

<sup>37</sup> Empathie ist selbst keine Emotion, sondern bezeichnet lediglich die Tatsache, dass eine mentale Repräsentation (Vorstellung) von dem ›inneren Zustand‹ eines anderen gebildet wird; vgl. Ickes, Introduction, 2, und Mellmann, Emotionalisierung, 115-124.

<sup>38</sup> Exemplarisch Borringo, Spannung, 38-45, 46.

<sup>39</sup> Hoffmann, Poetische Werke, II 375.

Nathanaels Vorerfahrungen aus den Geschichten vom Sandmann und seinen Schrecken darüber, dass Coppelius und der Sandmann ein und dieselbe Person sind, bei uns simulieren.<sup>40</sup> Ich will nicht bestreiten, dass dies außerdem bis zu einem gewissen Grad möglich ist. Natürlich können wir uns eine Vorstellung davon machen, wie Nathanael sich fühlt, d. h. eine empathische Repräsentation seines furchtvollen Gemütszustands bei uns bilden (und der Dichter liefert uns mit dem Satz »Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung« auch explizit Informationen dazu). Aber dies ist etwas anderes als selbst Furcht zu erleben.<sup>41</sup> Die Furchtemotion, die wir *selbst* erleben und aufgrund derer wir diese Stelle als »spannend« klassifizieren würden, ist meiner Ansicht nach auf eine solche empathische Repräsentation nicht angewiesen, sondern ist eine direkte Reaktion des Lesers auf die fiktional präsentierte Situation mit den Furchtauslösern »Lärm«, »Grobheit«, »Unbekanntheit«, »Tierähnlichkeit«, »unabwendbare Annäherung« etc. Dass unsere eigene Furchtemotion der des Protagonisten in irgendeiner Weise *ähnlich* ist, ist eine häufige, aber keineswegs eine zwingende Koinzidenz. Freilich ist die Fokalisierung auf den im Schrank sitzenden Nathanael am besten geeignet, um die Situation auf plausible Weise mit den genannten Furchtreizen auszustatten (z. B. benötigt man einen zeit-räumlich fixierten Fokalisierungspunkt, um den Furchtreiz »unabwendbare Annäherung« inszenieren zu können).<sup>42</sup> Aber theoretisch möglich wäre auch eine Erzählung, die eine furchterregende Situation ebenso eindringlich schildert und gleichzeitig gar keinen<sup>43</sup>, einen nichts ahnenden<sup>44</sup> oder einen furchtlosen<sup>45</sup> Protagonisten präsentiert.

<sup>40</sup> Zum Konzept der »Simulation« in diesem Kontext Oatley/Gholamain, *Emotions and identification*, 269.

<sup>41</sup> Ähnlich Tan, *Film-induced affect*, 24 f.

<sup>42</sup> Vgl. die Überlegung bei Tooby/Cosmides, *Beauty*, 24, dass sozial kommunizierte, also auch literarisch vermittelte Erfahrung ähnlich »formatiert« sein müsse wie wirkliche Erfahrung bzw. wir ästhetische Erfahrungsmedien nun einmal ähnlich »formatieren« wie wirkliche Erfahrung: »in order to make them acceptable to the machinery the mind uses to extract meaning from experience«. Fokalisierung auf eine quasianthropomorphe oder tatsächlich figurale Wahrnehmungsinstanz ist offensichtlich eines der wichtigsten erzählerischen Mittel zu diesem Zweck. Vgl. auch Mellmann, *Emotionalisierung*, 105-108.

<sup>43</sup> Vorstellbar wären etwa gruselige atmosphärische oder expositorische Schilderungen am Erzählungsbeginn, also noch vor der Einführung von Figuren; z. B. eines nächtlichen Friedhofs, sich öffnender Särge, sich im Mondschein versammelnder Halbtoter u. Ä. Im Bereich des Dramas ist etwa an das Hexen-Intro in Shakespeares *Macbeth* zu denken.

<sup>44</sup> Zu denken wäre an klassische Filmmotive wie das sorglos duschende Mordopfer, das den Eindringling nicht hört, oder spielende Kinder in der Nähe einer tickenden Bombe.

#### 4.b) »Furcht um« und Empathie

Ebenso wäre eine Erzählung theoretisch möglich, in der uns keinerlei »direkte« Furchtreize, sondern – in vollkommener Ausblendung der Außenwelt – nur der furchtvolle innere Gemütszustand einer Figur präsentiert wird. Eine solche Erzählung böte keinerlei Reize für die Emotion »Furcht« im Sinne des »sich Fürchtens« an, sondern lediglich Reize für den Emotionsbereich, den der Filmwissenschaftler Ed S.-H. Tan die »empathischen Emotionen« genannt hat. Tan unterscheidet zwischen »unmittelbaren«, direkt auf die fiktionale Situation bezogenen, und »empathischen«, auf den Gemütszustand und das innere Erleben einer Figur bezogenen Emotionen und merkt ausdrücklich an:

I refer to emotions as empathic regardless of whether the character's emotions parallel those of the viewers; what matters is that the character's understanding of the situation is relevant for the viewer's emotion. Thus, pity is an empathic emotion, as is schadenfreude, where the viewer's feelings contrast with what is understood to be the character's (negative) appraisal of the situation. However, if the viewers were not aware of that appraisal they would not experience schadenfreude.<sup>46</sup>

Um den Unterschied zwischen »unmittelbaren« emotionalen Reaktionen und »empathischen« emotionalen Reaktionen und die Notwendigkeit ihrer Unterscheidung weiter zu verdeutlichen, sei eine andere Szene aus Hoffmanns *Sandmann* wiedergegeben:

[Coppelius] schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. »Augen her, Augen her!« rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf, von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt, und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius. »Kleine Bestie! – kleine Bestie!« meckerte er zähnfletschend – riß mich auf und warf mich auf den Herd, daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: »Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.« So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. Da hob mein Vater flehend die Hände empor und rief: »Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen – laß sie ihm!« Coppelius lachte gellend auf und rief: »Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.« Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten,

<sup>45</sup> Lessing hat die Protagonisten zweier Märtyrerdramen von Johann Friedrich von Cronegk in dieser Weise wahrgenommen: Ihnen sei »gemartert werden und sterben« wie »ein Glas Wasser trinken« (Lessing, Werke, IV 237).

<sup>46</sup> Tan, Film-induced affect, 18 f.

und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. »'s steht doch überall nicht recht! 's gut, so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« So zischte und lispelte Coppelius; aber alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr.<sup>47</sup>

Noch immer ist der »dröhnende«, »zähnefletschende«, »gellend lachende« und »zischende« Coppelius als eigenständiger, »unmittelbarer« Furchtreiz präsent. Nun aber wird auch der furchtsame Nathanael zu einem zentralen Emotionsauslöser ausgebaut: als das »arme Kind«, dem die Haare versengt und Hände und Füße abgeschraubt, ja am Ende womöglich gar die Augen ausgebrannt werden und das Todesangst aussteht. Aber auch in diesem Fall »fürchten« wir nicht »für Nathanael in dem Sinne, dass wir *seine* Furcht in gewissem Umfang *miterlebten*, sondern wir empfinden *Mitleid* mit ihm – weil wir uns vorstellen können, wie er sich fühlt. Zudem empfinden wir *Entsetzen* und *Empörung* über die Grausamkeit des Angreifers, wenn wir uns vorstellen, was er wohl fühlt (oder eher: nicht fühlt). Genauso können wir *Bewunderung* für den Helden einer barocken Märtyrertragödie empfinden, weil wir sehen, wie er seine Qualen standhaft erträgt; usw. Die von Tan so benannten »empathischen Emotionen« im Rezeptionsprozess sind aus dem Emotionsbereich unserer *sozialen* Dispositionen genommen: der Gruppe von Emotionen, die auf ein soziales Gegenüber reagieren und deren Auslösemechanismus deshalb häufig auch für eine spezifische Gemütsverfassung des anderen sensibel ist, d. h. den Algorithmus der Empathie eingebaut hat.

Ich fasse zusammen: Der Standardfall einer spannungsrelevanten emotionalen Reaktion auf Literatur ist der einer »direkten«, »unmittelbaren« Reaktion der Psyche des Lesers auf die imaginierte Reizsituation (der Situationsdetektor eines spannungsrelevanten Emotionsprogramms erzielt einen Treffer). *Figurenemotionen* sind für die generelle emotionale Reaktion des Lesers nicht unerheblich, sondern können selbst zum Objekt einer emotionalen Reaktion (aus dem Bereich unserer sozialen Dispositionen) werden. Jedoch muss zwischen Figuren- und Leseremotionen immer streng unterschieden werden, da sie zwar *manchmal* (Figur und Leser reagieren auf dieselbe imaginäre Situation), aber nicht automatisch *immer* (die Figur reagiert u. U. anders auf die Situation als der Leser; der Leser reagiert zudem auf die Figur) gleich ausfallen.

Diese Präzisierung ist wichtig, wenn wir abschließend noch einmal einen Blick zurück auf die prototypischen physisch-behavioralen Spannungssym-

<sup>47</sup> Hoffmann, Poetische Werke, II 377 f.

ptome und spannungserzeugenden Emotionen werfen. Die aversiven Reize der imaginären Reizsituation sind als *aktivierende* und *stresserzeugende* Emotionsreize nur dann ausschlaggebend, wenn der Leser sie als »unmittelbare«, »nichtempathische« Reize auffasst. Denn nur, wenn im Leser *die jeweils evolutionär an einen bestimmten Reiz gebundene Emotion* ausgelöst wird, treten auch die aktivierenden Submechanismen der Körpervorbereitung in Kraft. Mit anderen Worten: Nicht, dass der Geheimagent Angst vor der Bombe hat oder die unschuldige Jungfrau sich vor dem Vampir fürchtet, ist spannungsrelevant, sondern die Bombe und der Vampir selbst sind es. – Sofern sie es sein können, d. h. sofern der Dichter die Präsentation dieser Reize entsprechend in Szene setzt. Dann wirken sie als »unmittelbare« Reizobjekte auf den Leser. Die Figurenemotionen – resp. deren empathische Repräsentation in der Vorstellung des Lesers – mögen im Sinne einer »Sorge um« in hohem Maße relevant für die Gesamtheit der emotionalen Reaktionen auf Leserseite sein, jedoch nicht automatisch auch schon in einer für *Spannung* einschlägigen Weise.

Ich komme nun zurück auf die Frage, ob auch erhöhte Speichelproduktion und sexuelle Erregung mögliche spannungsrelevante physische Begleiterscheinungen einer Lektüre sein können, d. h. ob auch Situationsdetektoren von Emotionsprogrammen aus dem Bereich der Nahrungsaufnahme und Fortpflanzung in Suspense Fiction fündig werden können. Zunächst einmal gilt für sie dasselbe wie für die Auslösemechanismen von Furcht- und Stresseemotionen, für appetitive Reize der imaginären Reizsituation dasselbe wie für aversive Reize: Nicht, dass der Geheimagent auf das obligatorische Schäferstündchen nach den überstandenen Strapazen spitz ist, die Jungfrau den Vampirbiss auf irgendeiner Ebene ihres Bewusstseins auch herbeisehnt oder Asterix und Obelix sich auf das abschließende Festgelage freuen, ist spannungsrelevant, sondern die verführerische Schöne, der erotisch konnotierte Vampir und die fetttriefenden Wildschweine selbst sind es. – Sofern sie es sein können, d. h. sofern der Dichter die Präsentation dieser Reize entsprechend in Szene setzt. Insofern also möchte ich Aktivierungssymptome und textuelle Stimuli aus dem libidinös-konsumtiven Bereich nicht generell aus der Gruppe möglicher spannungsgenerierender physischer Begleiterscheinungen und Textreize ausschließen, denn auch Emotionsprogramme, die auf appetitive Reize spezialisiert sind, arbeiten lebensweltlich mit Spannung (wir sprechen z. B. von »erotischer Spannung«), wären also für

eine poetische Spannungserzeugung einsetzbar.<sup>48</sup> Ob wir ›Appetit‹ und sexuelle Erregung *deshalb* nicht prototypisch mit ›Spannung‹ assoziieren, weil sie uns trivial oder unschicklich erscheinen, oder *deshalb*, weil sie tatsächlich weniger relevant sind für das, was wir gemeinhin als ›Spannung‹ erfahren, vermag ich hier nicht endgültig zu entscheiden. Eine Überlegung in diese Richtung, die ich noch anstellen möchte, würde allerdings der zweiten Option mehr Gewicht verleihen.

Dass appetitive Reize in Suspense Fiction beinahe ebenso häufig auftauchen wie aversive Reize, scheint weniger der dichterischen Absicht geschuldet zu sein, diese Reize als ›unmittelbar‹ wirkende Aktivierungsreize im Sinne des Annäherungssystems zu inszenieren, als vielmehr der Absicht, eine ›script‹-mäßige Handlungsklammer oder (empathetisch konstruierbare) Informationen über die Motivation des Helden zu liefern. Mit anderen Worten: Motive aus dem libidinös-konsumtiven Bereich scheinen mir seltener<sup>49</sup> als ›Reize‹ intendiert und inszeniert zu sein denn als *Anlässe für kognitive Aktivität*. Die wiederholte Präsentation der verführerischen Schönen während eines Handlungsverlaufs oder die wiederholte Rede der Protagonisten vom finalen Festmahl dienen weniger der emotional wirksamen In-Szene-Setzung dieser Ziele (die – auf der Ebene des Auslösemechanismus – auch die Begierde des Lesers wecken könnte) als einer antizipatorischen Hilfestellung für das problemorientierte ›Mitdenken‹ des Rezipienten. Er soll absehen können, ›worauf das ganze hinausläuft‹, und auf diese Weise ›Spannung‹, d. h. kognitive Aktivierung erleben. So kann man z. B. durchaus mit großer Spannung verfolgen, ›ob sie sich am Ende bekommen‹, ohne selbst besonders sensibel für die Attraktivität des einen oder anderen zu sein, und muss dazu wissen – hier kommt Empathie als *kognitive* Heuristik ins Spiel –, ob die beiden sich auch wollen, ob sie sich auch wirklich lieben, welche Hindernisse sich ihnen in den Weg legen usw.<sup>50</sup>

Damit verlasse ich den Bereich von ›Spannung‹ als Begleiteffekt aktivierungs- oder stressintensiver Emotionen und komme zur Frage nach zunächst ›rein kognitiv‹ erscheinenden Mitteln der Spannungserzeugung.

<sup>48</sup> Eine Illustration, wie solche Spannungserfahrungen aus dem Bereich des Annäherungssystems aussehen könnten, gibt Anz, *Literatur und Lust*, 165, mit einer Passage aus Manns *Buddenbrooks*.

<sup>49</sup> Ich spreche hier vom Standardfall der Kunstliteratur. In pornographischer Gebrauchsliteratur etwa werden appetitive Reize sehr wohl als ›unmittelbare‹ Auslöser inszeniert.

<sup>50</sup> Zum Muster von Trennung von Wiedersehen als narrative Makrostruktur s. Anz, *Spannung durch Trennung*, Anz, *Literatur und Lust*, 169-171, und Tan/Frijda, *Sentiment*.

## 5. Kognitive Aktivierung

Bisher habe ich die kognitive Aktivierung in erster Linie als potentiellen Submechanismus von spezifischen aktivierungsintensiven *Emotionen*, nämlich von Emotionen aus dem Bereich der furchtvollen Verhaltenshemmung, ins Auge gefasst. Der Großteil an Forschungsliteratur zur Spannung – von Staigers Problembegriff angefangen über die Analysen der dramatischen Tektonik durch Pütz, Fónagy<sup>51</sup> und andere, über Pfisters Theorie der partiellen Informiertheit<sup>52</sup> bis hin zu Bordwells Modell des hypothesenbildenden Zuschauers<sup>53</sup> – aber befasst sich mit Strategien der Spannungserzeugung, die wir auf den ersten Blick nicht unbedingt als emotionale, sondern eher als kognitive Wirkungsstrategien klassifizieren würden. Von endgültigen Klassifizierungsfragen zunächst einmal abgesehen (ich entwickle im Folgenden einen Vorschlag hierzu), lohnt es sich offenbar, auch jenseits von Emotionen im engeren Sinne nach Auslösern für kognitive Aktivierung zu suchen.

Ein in dieser Hinsicht weiterführender Ansatz, der über die übliche bloße ›Unterstellung‹ eines »anthropologische[n] Bedürfnis[ses] nach Komplettierung von Informationsbruchstücken«<sup>54</sup> hinausgeht, stammt aus dem Umkreis der Gestaltpsychologie<sup>55</sup> und ist unter dem Namen ›Zeigarnik-Effekt‹ bekannt. Die russische Psychologin Bluma Zeigarnik (Schülerin des Gestaltpsychologen Kurt Lewin) stellte in den 1920er Jahren Versuchspersonen kleinere manuelle und intellektuelle Aufgaben. Ein Teil der Versuchspersonen bekam die Möglichkeit, die gestellten Aufgaben zu Ende zu führen, der andere Teil der Versuchspersonen wurde vorher unterbrochen. Hinterher wurden beide Gruppen zu den gestellten Aufgaben befragt, und es zeigte sich, dass die an der Erledigung der Aufgaben verhinderten Versuchspersonen eine bessere Erinnerung daran hatten als die erste Gruppe. Als ›Zeigarnik-Effekt‹ bezeichnet man seither die Tatsache, dass unerledigte Handlungen besser behalten werden als erledigte. Zeigarnik selbst führte diesen Umstand auf ein ›Quasibedürfnis‹, die Aufgabe zu erledigen, zurück, das durch die bloße Aufgabenstellung entstehe und zum Aufbau einer ›Spannung‹

---

<sup>51</sup> Fónagy/Fónagy, Ein Maßwert.

<sup>52</sup> Pfister, Das Drama, 141-148.

<sup>53</sup> Bordwell, Narration, bes. 37-39.

<sup>54</sup> Vgl. die Kritik bei Anz, Spannung, 466.

<sup>55</sup> Ebenfalls Anleihen bei Gestalttheoremen zur Erklärung von Spannung bei Ackermann, Das Spannungsgefüge, 42, Rabkin, Narrative suspense, 126 f., Borringo, Spannung, 39 f., 45, und Anz, Literatur und Lust, 167 f.

führe, die durch das subjektive Gefühl, die Aufgabe erledigt zu haben, wieder in Entspannung überführt (und damit vergessen) werde.<sup>56</sup> Übersetzen wir die Parameter ›Erinnern vs. Vergessen‹ und ›Spannung vs. Entspannung‹ in den Parameter ›kognitive Aktivierung vs. Deaktivierung‹, lässt sich aus Zeigarniks Versuchen der Schluss ableiten, dass Denkaufgaben, vor die eine narrative Fiktion den Rezipienten stellt, Spannung in Form von kognitiver Aktivierung erzeugen, d. h. ihm bis zu ihrer ›Erledigung‹ im Gedächtnis bleiben und für eine latente Unruhe sorgen.

Textelemente, die solch ein ›Quasibedürfnis‹ nach Erledigung einer Denkaufgabe verursachen, können sehr vielfältig sein: Angefangen bei kleineren Ungereimtheiten oder Unvollständigkeiten in Bezug auf ein literales oder basal-psychologisches Verstehen eines Textes<sup>57</sup> oder einer Handlung und ›semiotischen Triggern‹<sup>58</sup>, die zur Erschließung einer sekundären Bedeutungsebene herausfordern, über Suggestionen bezüglich des Handlungsverlaufs und deren Widerlegung oder Kühnheiten, die zu Spekulationen über die Intention des Dichters veranlassen, bis hin zu einem ›offenen Ende‹ ist vieles denkbar. Im Jargon der Gestaltpsychologie gesprochen handelt es sich in solchen Fällen um unvollständige oder ›schlechte‹ Gestalten, die aufgrund der Tatsache, dass der Mensch ein »Wesen [ist], das sammelt, zusammenfaßt«<sup>59</sup>, nach der kognitiven Konstruktion einer vollständigen oder ›guten‹ Gestalt verlangen. Zeigarniks Versuche legen immerhin nahe, dass dem in der Tat so ist, aber sie liefern noch keine Erklärung, *warum* das so ist.

Hier kann die evolutionäre Psychologie weiterhelfen. Dass sich der jeweilige Adaptationswert kognitiver Algorithmen, die in narrationsbezogener Inferenzfähigkeit eine Rolle spielen, wohl leidlich rekonstruieren ließe, möchte ich hier nicht ausführlicher darstellen.<sup>60</sup> Ich komme gleich zu der etwas intrikateren Frage, warum diese Algorithmen auch in Bezug auf *fiktionale* Sachverhalte aktiviert werden, von denen doch keinerlei Anpassungsdruck ausgeht.

Tooby und Cosmides gehen davon aus, dass alle adaptiven Dispositionen nicht nur in einem ›funktionalen Modus‹ (d. h. zur Erreichung der evolutio-

<sup>56</sup> Zeigarnik, Über das Behalten.

<sup>57</sup> Speziell zu spannungserzeugenden Wortbildungen, Syntagmen u. Ä. s. Fill, Das Prinzip Spannung.

<sup>58</sup> Jannidis, Figur, 78.

<sup>59</sup> Wie Anm. 9.

<sup>60</sup> Dies wäre aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher involvierter Spezialmechanismen ein eigenes Unterfangen, das an anderer Stelle einmal zu leisten ist.

när an sie gekoppelten Anpassungszwecke), sondern auch in einem ›organisatorischen Modus‹ betätigt werden können.<sup>61</sup> Die Ausübung unserer Adaptationen im Organisationsmodus dient der ontogenetischen Fertigstellung angeborener Dispositionen, der Feinabstimmung mit der je aktuellen (auch kulturellen) Umwelt und der lebenslangen ›Übung‹ (neuronalen Bestätigung) der betreffenden Schaltkreise. Die Tatsache, dass wir überhaupt über die Möglichkeit einer bloß ›organisatorischen‹ – und das heißt: von risikoreichen ›funktionalen‹ Konsequenzen entlasteten – Ausübung unserer Adaptationen verfügen, ist also selbst hochgradig adaptiv. Und das bedeutet: Sie wird mit *Lust* belohnt.<sup>62</sup> Dass wir so anfällig sind, ›Quasibedürfnisse‹ nach Erledigung von Aufgaben zu entwickeln, obwohl diese Aufgaben keinerlei pragmatischen Wert für uns haben, kann man also plausibel dadurch erklären, dass die Erledigung auch (oder gerade) pragmatisch irrelevanter Aufgaben durch Lust prämiert wird. Was wir im Allgemeinen unter ›kognitiver Spannung‹ verstehen, lässt sich dann reformulieren als *Aktivierung adaptiver kognitiver Submechanismen* (dazu gehören insbesondere die von der Gestaltpsychologie beobachteten Prozesse) *im Organisationsmodus*.

## 6. Planungsemotionen

Nach einer Beobachtung von Thomas Anz ist der Bereich der ›rein kognitiven‹ Spannungserzeugung nicht so groß, wie er uns aufgrund der Dominanz informationsanalytischer Studien zum Thema erscheinen mag. Anz hat gegen ein zu radikal informationsästhetisches Bild von Spannungserzeugung eingewandt, dass wir in den meisten Fällen gar nicht unbedingt wissen wollen, *wie* etwas geschieht, sondern vielmehr *wünschen dass X und nicht Y* geschieht (und deshalb auch mit Spannung verfolgen, *wie* es weitergeht).<sup>63</sup> Ähnlich der Filmwissenschaftler Noël Carroll, der sich gegen das Theorem der ›Ungewissheit‹ mit dem Argument wendet:

I feel suspense about the results of my blood test not only because I am uncertain about what they will be, but also because I have a vested interest in them.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Vgl. Tooby/Cosmides, *Beauty*, 16.

<sup>62</sup> Zur Lust als evolutionär begründete ›Belohnung‹ von Aktivität s. Tooby/Cosmides, *Beauty*, 13 f., Mellmann, *Emotionalisierung*, 69-74, und Eibl, *Animal poeta*, 277-352.

<sup>63</sup> Anz, *Literatur und Lust*, 168.

<sup>64</sup> Carroll, *Paradox*, 76.

Wir sind damit wieder beim Theorem des ›Hoffens und Bangens‹ – diesmal jedoch nicht *für* eine Figur, sondern mit Bezug auf gewisse *Präferenzen des Lesers*: Der *Leser* will, dass ›sie sich am Ende bekommen‹, dass der Held nicht stirbt, dass ›alles gut ausgeht‹, dass Verlorenes wiedergefunden wird, usw.<sup>65</sup> Die Voraussetzung dafür, dass der Leser eine eindeutige Präferenz in Bezug auf den Handlungsverlauf zeigt, ist nach der Ansicht Ed Tans und des Emotionspsychologen Nico H. Frijda, dass der betreffende Aspekt der Handlung ein tief verankertes menschliches Bedürfnis wie etwa in den Themen Leben/Sterben, Gemeinschaft/Einsamkeit, Gut/Böse tangiert.<sup>66</sup>

Die Annahme von bestimmten Emotionen, die durch derlei antizipatorische Präferenzen strukturiert werden, lässt sich vermitteln mit dem, was Tooby und Cosmides unter dem Titel der ›Planungsfunktion‹ von Emotionen erörtert haben.<sup>67</sup> Emotionen, deren ›internes Kommunikationssystem‹ eine hohe Anzahl an kognitiven Algorithmen aufweist, dienen ihrer Ansicht nach vor allem der Informationsbeschaffung im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel. Typisch für solche ›Informationsbeschaffungsemotionen‹ ist es, dass sie gegenüber den Faktizitätskriterien der Informationen, mit denen sie operieren, nahezu immun sind.<sup>68</sup> Denn zum planenden Einsatz von Emotionen gehört genuin die Möglichkeit der Frage ›Was wäre, wenn ...?‹. Die emotionale Einschätzung solcher imaginärer Szenarien im Verlaufsprogramm einer Emotion gemäß der in ihr aktuellen Präferenzsetzung muss also so funktionieren, als ginge es um *wirkliche* Situationen. Andernfalls wäre die Überlegung zwecklos.

Ein solches Konzept von ›Planungsemotionen‹<sup>69</sup> scheint mir geeignet, den Bereich von kognitiver Aktivierung näher zu umschreiben, auf den Anz und Carroll hingewiesen haben: kognitive Aktivierungen, die nicht als rein lustmotivierte Anwendungen kognitiver Algorithmen auf literarische Denkaufgaben aufzufassen sind, sondern als eigene emotionale Involviertheit in das fiktionale Geschehen. Hervorzuheben ist erneut, dass diese eigene Involviertheit des Lesers nicht als ›empathetisch‹ im Sinne eines ›Hoffens und

---

<sup>65</sup> Tan, Film-induced affect, 24, spricht hier von ›antizipatorischen‹ Emotionen und weist auf die starke Abhängigkeit solcher Emotionen von der Sympathie, die der Rezipient für den Helden empfindet, im Sinne eines antizipatorischen Gemeinschaftswunsches hin. Zu einem weiter ausgearbeiteten Konzept von ›Sympathie‹ für literarische Figuren s. Mellmann, Emotionalisierung, 134-143.

<sup>66</sup> Tan/Frijda, Sentiment.

<sup>67</sup> Cosmides/Tooby, Evolutionary psychology and the emotions, 110 f.

<sup>68</sup> Mellmann, Attrappe, 164.

<sup>69</sup> Vgl. Mellmann, Emotionalisierung, 112-115.

Fürchtens *für* (oder *wegen* des Hoffens und Fürchtens einer *Figur*), sondern als *lesereigene*, meist überindividuell verankerte – ja vermutlich oftmals phylogenetisch begründete – emotionale Präferenzbildung aufzufassen ist.

Dieses offensichtlich konsensfähige Konstrukt hat sich bereits bewährt in Tans und Frijdas höchst überzeugendem Versuch, in Abhängigkeit von Spannung die Emotion der Rührung (sentiment) zu erklären.<sup>70</sup> Anzuführen wäre auch Carrolls Lösung des sogenannten »paradox of suspense«. Als »Spannungsparadox« wird die Tatsache bezeichnet, dass wir Suspense Fiction auch mehrfach konsumieren können. Dies wäre unerklärlich, wenn Spannung nur auf kognitivem Wege erzeugt würde. Die Lustprämierung kognitiver Aktivität müsste sich im Laufe der Wiederholungen abschwächen, weil die intellektuellen Aufgaben nach und nach keine mehr sind: Man kennt die Lösung schon. Den Kampf von Gut und Böse, von Liebe und Trennung etc. kann man hingegen immer wieder mitvollziehen, sobald er nur durch eine narrative Fiktion aufs Neue inszeniert wird.

## 7. Zusammenfassung

Was wir alltagssprachlich als »Spannung« bezeichnen, umfasst verschiedene Formen der Reaktion auf narrative Fiktionen. Ich habe vor allem folgende mir zentral erscheinende Formen von Spannung zu systematisieren versucht:

1. Spannung als Begleiterscheinung von
  - a) Stresseemotionen in »direkter« Reaktion auf fiktive Reizobjekte (häufig Furchtreize) nach den Regeln der Gray'schen Kampf/Flucht-Aktivierung und/oder Verhaltenshemmung
  - b) libidinös-konsumtiv ausgerichteten Emotionen in »direkter« Reaktion auf fiktive Reizobjekte nach den Regeln des Gray'schen Annäherungssystems, evtl. in Kombination mit Verhaltenshemmung
2. Spannung als lustmotivierte Ausübung adaptiver kognitiver Mechanismen im Organisationsmodus in Reaktion auf intellektuelle »Aufgaben« im Verstehensprozess
3. Spannung als emotionale Involviertheit nach den Regeln »informationsbeschaffender« Planungsemotionsprogramme (»Hoffen und Bangen«)

---

<sup>70</sup> Tan/Frijda, Sentiment.

Definitiv ausgeschlossen habe ich hingegen eine vermeintliche »empathische« Spannung im Sinne eines »Miterlebens« der Stress-, Annäherungs- oder Informationsbeschaffungsemotionen von Figuren.

Spannung als Begleiteffekt von Stressreaktionen auf die fiktionale Reizsituation (1.a) wäre als dominanter Spannungstypus verwirklicht in der Gattung der Gespenstergeschichte (wie etwa in dem Beispiel der Hoffmannschen Erzählung *Der Sandmann*). Libidinös-konsumtive emotionale Reaktionen – und der damit hervorgebrachte Typus von Spannung (1.b) – sind im Kontext von Kunstliteratur eher selten, da die entsprechenden appetitiven Attrappen weniger als solche inszeniert als vielmehr als Zielvorstellung für das kognitive Handlungsverstehen angeboten werden. In pornographischen Fiktionen etwa wäre aber durchaus auch mit dieser Sorte von Spannungserzeugung zu rechnen. Das kognitive Handlungs- und Textverstehen wiederum involviert generell den Spannungstypus der »unerledigten Aufgaben« (2), der als eine Art »Grundspannung« jeder Dichtung zugrunde liegen und durch besonders kognitionslastige Texte wie etwa den Romanessay intensiviert werden kann. Der Spannungstypus des »Hoffens und Bangens« (3) schließlich ist vor allem mit Liebes- und Kriminalhandlungen verknüpft. Das ist auch der Grund, weshalb Fiktionen anderer Genres oftmals mit einer Liebes- oder Gerechtigkeitsthematik verknüpft werden, die dann gewissermaßen die »Handlungsklammer«, d. h. den spannungstragenden Motivationsrahmen für den Leser bereitstellt.

Dr. Katja Mellmann, Institut für deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, [katja.mellmann@germanistik.uni-muenchen.de](mailto:katja.mellmann@germanistik.uni-muenchen.de)

#### Literaturverzeichnis

- Abel, Julia, und Ralf Stürmer: Aristoteles im Test. Psychophysiologische Untersuchungen zur Wirkung von Tragödien. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Stefanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006, S. 13-33.
- Ackermann, Friedrich: Das Spannungsgefüge des Dramas. In: *Wirkendes Wort* 13 (1963), S. 41-52.
- Anz, Thomas: Spannung durch Trennung. Über die literarische Stimulation von Unlust und Lust. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 13 (1994), S. 17-33.
- Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998.
- Anz, Thomas: Spannung. In: Klaus Weimar, Harald Fricke und Jan Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III. Berlin und New York 2003, S. 464-467.

- Birbaumer, Niels, und Robert F. Schmidt: *Biologische Psychologie*. Berlin, Heidelberg und New York 41999.
- Bordwell, David [1985]: *Narration in the Fiction Film*. ND London 1997.
- Borringo, Heinz-Lothar: *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf 1980.
- Büchler, Karl: Die ästhetische Bedeutung der Spannung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 3 (1908), S. 207-254.
- Carroll, Noël: The paradox of suspense. In: Peter Vorderer, Jans J. Wulff und Mike Friederichsen (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah/NJ 1996, S. 71-91.
- Cosmides, Leda, und John Tooby: Evolutionary psychology and the emotions. In: Michael Lewis und Jeannette M. Haviland-Jones (Hg.): *Handbook of Emotions*. New York und London 2001, S. 91-115.
- Damasio, Antonio R.: *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. München 2003.
- Eibl, Karl: *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004.
- Fill, Alwin: *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtung zu einem universalen Phänomen*. Tübingen 2003.
- Fónagy, Ivan, und Judith Fónagy: Ein Meßwert der dramatischen Spannung. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 1.4 (1971), S. 73-87.
- Frijda, Nico S. [1986]: *The Emotions*. Cambridge/MA et al. 2001.
- Gray, Jeffrey A. [1971]: *The Psychology of Fear and Stress*. Cambridge 21987.
- Gray, Jeffrey A.: *Neuropsychology of Anxiety*. Oxford 1982.
- Gray, Jeffrey A.: Three fundamental emotion systems. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York und Oxford 1994, S. 243-247.
- Hoffmann, E. T. A.: *Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin 1963.
- Ickes, William: Introduction. In: William Ickes (Hg.): *Empathic Accuracy*. New York et al. 1997, S. 1-16.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin 2004.
- Jolles, André: *Einfach Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*. Tübingen 21958.
- Koch, Walter A.: *The Biology of Literature*. Bochum 1993.
- Koch, Walter A.: »Spannung«. Fragments and pieces for a mosaic of structures common to Nature and Culture. In: Raimund Borgmeier und Peter Wenzel (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier 2001. – Online zugänglich auf <http://www.walterkoch.de/essay1.pdf>.
- Lange, Carl: *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre*. Wiesbaden 1903.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert et al. 8 Bde. München 1971-79.
- Lugowski, Clemens [1932]: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt/M. 1976.

- Martinez, Matias, und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Mellmann, Katja: Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Studie zur Literatur der Aufklärungsepoeche. Paderborn 2006.
- Mellmann, Katja: Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des »paradox of fiction«. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006, S. 145-166.
- Oatley, Keith, und Mitra Gholamain: Emotions and identification. Connections between readers and fiction. In: Mette Hjort und Sue Laver (Hg.): Emotions and the Arts. New York und Oxford 1997, S. 263-281.
- Ortony, Andrew, Gerald L. Clore und Allan Collins: The Cognitive Structure of Emotions. Cambridge/MA 1988.
- Pfister, Manfred [1977]: Das Drama. München <sup>8</sup>1994.
- Pütz, Peter [1970]: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen <sup>2</sup>1977.
- Rabkin, Eric S.: Narrative Suspense. »When Slim Turned Sideways ...«. Ann Arbor/MI 1973.
- Scherer, Klaus: Emotion serves to decouple stimulus and response. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): The Nature of Emotion. Fundamental Questions. New York und Oxford 1994, S. 127-130.
- Staiger, Emil [1946]: Grundbegriffe der Poetik. München <sup>2</sup>1972.
- Tan, Ed S.-H.: Film-induced affect as a witness emotion. In: Poetics 23 (1994), S. 7-32.
- Tan, Ed S.-H., und Gijsbert Diteweg: Suspense, predictive inference, and emotion in film viewing. In: Peter Vorderer, Jans J. Wulff und Mike Friederichsen (Hg.): Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations. Mahwah/NJ 1996, S. 149-188.
- Tan, Ed S.-H., und Nico S. Frijda: Sentiment in film viewing. In: Carl Plantinga und Greg M. Smith (Hg.): Passionate Views. Film Cognition, and Emotion. Baltimore/MD und London 1999, S. 48-64.
- Tooby, John, und Leda Cosmides: Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts. In: SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism 30.1994/95 (2001), S. 6-27.
- Vorderer, Peter, Hans J. Wulff und Mike Friedrichsen (Hg.): Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations. Mahwah/NJ 1996.
- Wundt, Wilhelm: Grundriß der Psychologie. Leipzig 1896.
- Zeigarnik, Bluma W.: Über das Behalten von erledigten und unerledigten Handlungen. In: Psychologische Forschung 9 (1927), S. 1-85.
- Zillmann, Dolf: Anatomy of suspense. In: Percy H. Tannenbaum (Hg.): The Entertainment Functions of Television. Hillsdale/NJ 1980, S. 133-163.
- Zillmann, Dolf: The logic of suspense and mystery. In: Jennings Bryant und Dolf Zillmann (Hg.): Responding to Screen. Reception and Reaction Processes. Hillsdale/NJ 1991, S. 281-304.