

# POETOGENESIS

*Márta Horváth*

## POETISCHE GERECHTIGKEIT ALS KOGNITIVES PRINZIP DER REZEPTION

Verrat und Strafe bei  
Arthur Schnitzler

## Poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption

# POETOGENESIS

---

STUDIEN UND TEXTE ZUR EMPIRISCHEN ANTHROPOLOGIE  
DER LITERATUR

*herausgegeben von*

Katja Mellmann · Ralf Schneider · Rüdiger Zymner

*begründet 2003 von*

Karl Eibl† · Manfred Engel · Rüdiger Zymner

BAND 14

Márta Horváth

# Poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption

*Verrat und Strafe bei Arthur Schnitzler*



BRILL | MENTIS

Mit freundlicher Unterstützung der Alexander von Humboldt Stiftung, der Stiftung für die Szegeder Germanistik und der Forschungsgruppe „Kulturerbe und digitale Gesellschaft“ des Kompetenzzentrums für IKT und soziale Herausforderungen der Universität Szeged.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783969752999>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 bei der Autorin, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

[www.brill.com](http://www.brill.com)

Brill mentis behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill mentis zu richten.

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen  
Lektorat: Christine Hehle  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2629-6985

ISBN 978-3-95743-299-5 (hardback)

ISBN 978-3-96975-299-9 (e-book)

# Inhalt

Dank .....	VII
<b>1. Verrat und Gerechtigkeit .....</b>	<b>1</b>
1.1 Verräter und ihre Bestrafung in der Literatur .....	1
1.2 Poetische Gerechtigkeit als Strukturelement des Plots .....	2
1.3 Poetische Gerechtigkeit als Interpretation des Lesers .....	7
1.4 Narratives Verstehen und Kausalzuschreibung. Zur Methode der Arbeit .....	8
1.5 Zum Aufbau der Arbeit .....	17
<b>2. Die kognitive Grundlage von Gerechtigkeitserwartungen .....</b>	<b>21</b>
2.1 Gerechte-Welt-Glaube und Rechtsgefühl .....	22
2.2 Vertrauen, Verrat und altruistische Bestrafung .....	28
2.3 Verrat, altruistische Bestrafung und fiktionales Erzählen .....	32
<b>3. Gerechtigkeitserwartung und Leserattribuierung .....</b>	<b>35</b>
3.1 Kausalattribuierung und Intentionzuschreibung .....	38
3.2 Teleologisches Denken .....	42
3.3 Gerechtigkeit und Symmetrieerwartung .....	45
<b>4. Kohärenzbildung und emotionale Wirkung .....</b>	<b>51</b>
4.1 Moralisches Urteil beim Lesen fiktionaler Erzähltexte .....	53
4.2 Moralische Emotionen beim Lesen .....	58
4.2.1 <i>Gefühlte Emotionen</i> .....	60
4.2.2 <i>Ärger als gefühlte Emotion des Lesers</i> .....	66
4.2.3 <i>Wahrgenommene Emotionen</i> .....	72
4.2.4 <i>Scham und Schuld als wahrgenommene Figurenemotionen</i> ..	77
4.3 Empathische Resistenz als Widerstand gegen Ungerechtigkeiten .....	81
<b>5. Formen der poetischen Gerechtigkeit bei Arthur Schnitzler .....</b>	<b>83</b>
5.1 Erlebte Rede bei der Darstellung von Verrat .....	87
5.2 Poetische Gerechtigkeit als Handlungselement .....	92
5.2.1 <i>Poetische Gerechtigkeit durch Schicksalswende. Der Mörder</i> ..	92
5.2.2 <i>Gerechtigkeit durch Rache. Spiel im Morgengrauen</i> .....	99

5.3	Das moralische Urteil des Lesers. Gerechtigkeit durch dargestelltes Scham- und Schuldgefühl .....	106
5.3.1	<i>Die Toten schweigen</i> .....	108
5.3.2	<i>Das neue Lied</i> .....	115
5.3.3	<i>Der tote Gabriel</i> .....	119
5.4	Poetische Gerechtigkeit als wunscherfüllende Emotion des Lesers .....	125
5.4.1	<i>Sympathie und Ärger beim Lesen der Novelle Der Sohn</i> ....	126
5.4.2	<i>Dargestellter Ärger, gefühlter Ärger und Gerechtigkeit: Der Witwer</i> .....	132
5.5	Moralisches Dilemma in <i>Sterben</i> .....	136
6.	<b>Schluss</b> .....	145
	<b>Literatur</b> .....	147

# Dank

Im Jahre 2014 habe ich mit einigen Kolleginnen und Kollegen in Szeged die *Forschungsgruppe für Kognitive Poetik* gegründet, die sich zum Ziel gesetzt hat, die kognitive Literaturtheorie in der ungarischen Fachwelt bekannt zu machen, eine Basisterminologie der wichtigsten theoretischen Ansätze in ungarischer Sprache zu erstellen und mit neuen Fragestellungen zur internationalen Forschung beizutragen. Mit der Forschungsgruppe haben wir auf Konferenzen, in Sammelbänden und Fachzeitschriften zahlreiche Themen behandelt, die in mein Buch eingeflossen sind, weshalb ich den Mitgliedern der Gruppe sehr dankbar bin. Besonders inspirierend war für mich die Zusammenarbeit mit meiner Kollegin Judit Szabó am Themenheft der ungarischsprachigen Zeitschrift *Helikon* zur poetischen Gerechtigkeit, die im Jahre 2021 erschien, deshalb möchte ich ihr meinen besonderen Dank aussprechen.

Bedanken möchte ich mich auch bei Katja Mellmann, die mich seit zehn Jahren kontinuierlich fachlich unterstützt, mit der ich eine sehr anregende Zusammenarbeit über die kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung hatte, deren Forschungsergebnisse in mein Buch Eingang gefunden haben und mit deren Hilfe ich die abschließenden Arbeiten am vorliegenden Buch in einer sehr inspirierenden Umgebung, am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt, durchführen konnte. Ihr sei auch für ihre kritische Lektüre und ihre wertvollen Hinweise gedankt.

Für die sehr gründliche Lektorierung meines Buches und die konstruktiven Anmerkungen danke ich Christine Hehle.

Die Arbeit wurde mit der freundlichen Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung verwirklicht, die sowohl den Forschungsaufenthalt in Frankfurt als auch das Erscheinen des Buches ermöglichte, wofür ich sehr dankbar bin. Ein weiterer Beitrag zur Veröffentlichung des Buches wurde von der Stiftung für die Szegeder Germanistik gewährt, der ich zugleich für die langjährige finanzielle Unterstützung der Arbeit unserer Forschungsgruppe, unserer Konferenzen, Sammelbände und unserer elektronischen Zeitschrift danken möchte. Meine Forschung wurde von der Forschungsgruppe „Kulturerbe und digitale Gesellschaft“ des Kompetenzzentrums für IKT und soziale Herausforderungen der Universität Szeged unterstützt, der ich nicht nur für die finanzielle Unterstützung danken möchte, sondern auch für die Möglichkeit, an einer anregenden wissenschaftlichen Werkstatt teilzunehmen.

Ohne das geduldige Verständnis meiner Kinder, die während der Arbeit an diesem Buch oft zu mehr Selbständigkeit gezwungen wurden, als ihnen vielleicht lieb war, wäre das Buch nicht zustande gekommen.

Das Buch ist meinen Eltern gewidmet.





# Verrat und Gerechtigkeit

## 1.1 Verräter und ihre Bestrafung in der Literatur

Verrat ist eine grundlegende Erfahrung des Menschen, die sein Identitätsbewusstsein tief erschüttern, mit starken Emotionen verbunden sein und zu extremen Handlungen führen kann. Doch ist es ein Phänomen, das rational schwer zu erfassen ist und für das es weder in der Psychologie noch in der Soziologie eine allgemein akzeptierte Definition gibt. In einer ersten Annäherung könnte man sagen, dass Verrat vorliegt, wenn eine Person der Gruppe gegenüber, der sie angehört, nicht loyal ist und das Treueverhältnis bricht. Der Verrat kann sich gegen eine größere Gemeinschaft richten, in der die persönlichen Beziehungen nicht mehr durchschaubar sind und die Gruppenkohäsion auf einer ideologischen Verpflichtung beruht, wie z. B. im Fall einer Nation oder einer Religion. Er kann aber auch gegen eine kleine Gemeinschaft gerichtet sein, bei der es sich um eine persönliche, intime Beziehung handelt, wie z. B. eine Paarbeziehung oder Freundschaft. Im letzteren Fall bedeutet Verrat nicht nur, dass eine Partei die andere verlässt oder betrügt. Verrat in einer intimen Beziehung umfasst jede Handlung, bei der eine Partei das bis dahin zwischen den Partnern bestehende Vertrauensverhältnis verletzt. Da der Mensch als soziales Wesen gleichzeitig Mitglied zahlreicher Gruppen ist, gehört Verrat seit der Frühgeschichte der Menschheit zu seinen elementaren Erfahrungen; Verrat ist eine Erfahrung, die sein Rechtsgefühl tief verletzt und ihn zur Bestrafung des Verräters motiviert.

Das institutionelle Rechtswesen kann jedoch nur bestimmte Formen des Verrats sanktionieren, und für die Bestrafung von Normverletzungen, die die Kleingruppe gefährden, hat es kein entsprechendes Instrumentarium. Der Kleingruppenverrat ist ein kaum greifbares Phänomen, das sich in Rechtskategorien nicht beschreiben lässt; dementsprechend verurteilt ihn das Rechtssystem der gegenwärtigen westlichen Gesellschaften nicht. Umso stärker reagiert der Mensch jedoch in seinen persönlichen Urteilen auf Kleingruppenverrat. Man verurteilt verräterisches Verhalten und hegt dem Verräter gegenüber starke Gefühle wie Wut, Ärger und oft sogar Ekel, die einen zur Bestrafung und Vergeltung bewegen. Dieses unausgewogene Verhältnis zwischen institutionellem Rechtssystem und persönlicher Moralität wurde seit jeher durch unterschiedliche kulturelle Praktiken ausgeglichen und entweder

durch religiöse Vorstellungen über Gerechtigkeit im Jenseits erfüllt oder durch ästhetische Genugtuungsgefühle, die beim Erzählen und Lesen von Geschichten über Verrat, Bestrafung und Rache erlebt werden.

Verrat ist deshalb ein Grundthema der Weltliteratur, das seit ihren Anfängen immer wieder und in immer neuen Konstellationen verarbeitet wird. Die zahllosen Variationen reflektieren die kulturspezifischen Normen und die jeweiligen moralischen Vorstellungen einer Gesellschaft und tragen dazu bei, die Grenzen, die zwischen loyalem Verhalten und Verrat in einer bestimmten Gemeinschaft gezogen werden, auszuloten, zu ziehen und zu verschieben. In seiner Grundstruktur folgt Verrat jedoch immer demselben Muster: Er umfasst einen Verräter, einen Verratenen und eine Verratshandlung, ob es nun um einen Spion geht, der geheime Informationen über sein Heimatland weitergibt, um einen Geschäftsmann, der seinen Partner hintergeht, oder um eine Frau, die ihren Mann betrügt. Ebenso ist die Sanktionierung von Verrat ein konstantes Element der Verräter-Geschichten. Literatur bestraft Verrat nämlich immer und zur literarischen Verarbeitung des Verrats gehören unabdingbar Buße und Vergeltung. Verräter sterben am Ende der Geschichte, werden selbst verraten, müssen Treuebruch und Betrug erleben oder leiden unter quälenden Schuldgefühlen. Wenn die Bestrafung innerhalb der Handlung ausbleibt, wird sie vom Leser nachgeholt, der durch sein moralisches Urteil, seine Abneigung und seine Rachephantasien den Verrat ahndet.

Verrat ist deshalb nicht nur als universales Thema der Literatur von Bedeutung, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frage, wie Literatur Schuldige bestraft und welche Mittel ihr zur Verfügung stehen, in der dargestellten Welt Gerechtigkeit zu verwirklichen. In der Literaturwissenschaft wurde auf diesen Aspekt der Handlung lange unter dem Begriff ‚poetische Gerechtigkeit‘ Bezug genommen; in den letzten Jahrzehnten wurde er jedoch immer mehr aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs verdrängt und als obsoletes Konzept verworfen. Im vorliegenden Buch soll das Konzept der poetischen Gerechtigkeit rehabilitiert und als kognitives Prinzip der Rezeption neu interpretiert werden.

## 1.2 Poetische Gerechtigkeit als Strukturelement des Plots

Poetische Gerechtigkeit ist ein seit der Antike bekanntes und angewandtes poetisches Konzept<sup>1</sup>, das im 17. Jahrhundert zu einem normativen Prinzip

---

1 Mehr darüber in: Michael Lurje, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit* (München, Leipzig: Saur, 2004), 28.ff.

geworden ist. Nach diesem Prinzip soll das Kunstwerk eine Welt schaffen, in der kosmische Gerechtigkeit herrscht, die Handlungen mit den nachfolgenden Ereignissen in kausalem Zusammenhang stehen und jede Handlung die ihr moralisch angemessenen Konsequenzen hat. Der Dichter funktioniert in diesem Verständnis wie Gott, der eine Welt schafft, die in jedem Aspekt wohlorganisiert und ausgewogen ist, weil poetische Gerechtigkeit in ihr als Gesetz herrscht. Mit der Darstellung einer nach göttlicher Ordnung funktionierenden Welt hat der Dichter gleichzeitig die Aufgabe, moralische Werte, die mit den gesellschaftlichen Normen in Einklang stehen, für den Zuschauer oder Leser positiv darzustellen und somit zu seiner Erziehung zur Tugendhaftigkeit beizutragen.<sup>2</sup> Nach Thomas Rymer, der als Erster eine allgemeine Definition zum Begriff der poetischen Gerechtigkeit gab, hat das Kunstwerk die Aufgabe, moralische Grundprinzipien an die Gesellschaft zu vermitteln, und somit eine erzieherische Mission. Entsprechend seinem Verständnis kann diese Aufgabe durch die Darstellung einer Welt erfüllt werden, in der Harmonie und Proportionalität in Bezug auf Schuld und Strafe sowie Tugend und Belohnung herrschen.<sup>3</sup>

Der religiöse Glaube an einen Zusammenhang zwischen Tat und Ergehen als Offenbarung göttlicher Gerechtigkeit wurde aber im Laufe der Zeit immer mehr bestritten und auch die moralisch-didaktische Funktion der Literatur wurde nach der Aufklärung stark hinterfragt, insbesondere weil dieses didaktische Interesse in der Vermittlung von moralischen Werten oft auf Kosten der künstlerisch-ästhetischen Qualität ging.<sup>4</sup> Wulf Segebrecht erblickt bereits innerhalb des Lebenswerks von Johann Christoph Gottsched einen Paradigmenwechsel: Während Gottsched in den 1720er Jahren noch für das Vorgehen nach dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit plädiert, bevorzugt er zwanzig Jahre später die Prinzipien der Naturnachahmung und der Wahrscheinlichkeit und weist Ersteres ausdrücklich zurück.<sup>5</sup> In der Klassik und Romantik hielten sich die Dichter nicht mehr an solche inhaltlichen Vorgaben, poetische Gerechtigkeit erschien vorwiegend als Abweichung von der Regel,

2 Wolfgang Zach, *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff, Idee, Komödienkonzeption* (Tübingen: Max Niemeyer, 1986), 80 ff.

3 Thomas Rymer, *The Critical Works*, hg. von Curt A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), 32.

4 Zur kurzen Geschichte des Konzepts siehe: Hartmut Reinhardt, „Poetische Gerechtigkeit“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin, New York: de Gruyter, 2003).

5 Wulf Segebrecht, „Über Poetische Gerechtigkeit. Mit einer Anwendung auf Kafkas Roman ‚Der Prozess‘“, in *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann (Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997), 49–69., 51–58.

die nur in der Interpretation des Lesers ihre Daseinsberechtigung hatte. Von den ästhetischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts wurde dann die Doktrin der poetischen Gerechtigkeit weitgehend abgelehnt. In der literarischen Moderne wirkten Plots mit forcierter Gerechtigkeit schon ausgesprochen befremdend; zu dieser Zeit werden nicht mehr nur Formen der Abweichung von der poetischen Gerechtigkeit bevorzugt, die Epoche ist geradezu durch Darstellungen der Verweigerung oder der Unerreichbarkeit von Gerechtigkeit gekennzeichnet. Die poetische Gerechtigkeit verlor also allmählich ihre Bedeutung als literarische Norm und geriet mit einigen wenigen Ausnahmen in Vergessenheit.

Erst im späten 20. Jahrhundert kehrte das Konzept unter Vermittlung der Philosophie, nämlich durch Martha Nussbaums Buch *Poetic Justice*<sup>6</sup>, in den literaturtheoretischen Diskurs zurück. Mit dem Buch beabsichtigte Nussbaum ursprünglich, einen Appell an die zeitgenössische Rechts- und Politikwissenschaft zu richten und die Aufmerksamkeit der Rechtstheoretiker darauf zu lenken, dass die literarische Fiktion mit wichtigen Einsichten zur zeitgenössischen Gesetzgebung aufwarten und zur Schaffung der Voraussetzungen für ein demokratisches Leben beitragen kann. Nussbaums Studie fand in der Literaturwissenschaft einen mindestens so großen Widerhall wie in der Rechtswissenschaft und eröffnete eine umfassende Debatte über die ethische Funktion von Literatur.

Nussbaum hatte zwei wichtige Erkenntnisse, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind. Einerseits erweiterte sie den Geltungsbereich des Konzeptes in Bezug auf das Genre. Während nämlich poetische Gerechtigkeit ursprünglich in Bezug auf das Drama diskutiert wurde, betrachtete sie den Erzähltext als eine ebenso wichtige Quelle der Vermittlung von Gerechtigkeitsidealen. Nach Nussbaums Auffassung ist der Roman sogar die ideale Gattung für die Darstellung verschiedenster Konstellationen von Schuld und Sühne und für die Erprobung unterschiedlicher Gerechtigkeitskonzepte. Denn der Roman ermöglicht eine detaillierte und umfassende Darstellung der Umwelt des handelnden Menschen, seiner Psyche, seiner Gefühle und Motivationen, mit einem Wort all jener Faktoren, die das Handeln des Menschen mitbestimmen. Nur ein authentischer Einblick in die Seele des Menschen und ein Überblick über die gesamte Situation mit all ihren Umständen gewährleisten ein gerechtes Urteil, was allein in der Literatur und insbesondere in der Großform des Romans gegeben ist.

---

6 Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice. The literary imagination and public life* (Boston: Beacon Press, 1995).

Ein weiteres wichtiges Argument von Nussbaum für den Erzähltext, das für die kognitivistische Auffassung von poetischer Gerechtigkeit grundlegend ist, bezieht sich auf die Emotionalität der Rezeption. Nussbaum geht nämlich davon aus, dass der Roman mehr als andere Gattungen breiten Raum für die emotionale Seite des moralischen Urteils bieten und das Gesamtbild der Situation dadurch nuancieren kann. Dies bedeutet eine wesentliche Ergänzung zum dominant rationalen rechts- und politikwissenschaftlichen Diskurs, die zu einem ausgewogeneren Gesetzgebungsverfahren beitragen kann, argumentiert Nussbaum. Die Rechtswissenschaften haben nämlich das Defizit, im Interesse der breiten Anwendbarkeit der Gesetze die subjektive Komponente auf ein Minimum zu reduzieren und damit Emotionalität außer Acht zu lassen. Literarische Figuren werden aber vorwiegend emotional beurteilt; die detaillierte Darstellung der Umstände und die Möglichkeit der Einsicht in die Psyche der Figuren machen es für den Leser so gut wie unvermeidbar, ein emotionales Verhältnis zu ihnen zu entwickeln und ihre Handlungen unter dem Einfluss dieser Emotionen zu beurteilen. Nussbaum hat eine Erkenntnis der modernen Moralpsychologie vorweggenommen, als sie die These aufstellte, dass die emotionale Beteiligung eine unentbehrliche Komponente des Urteilens ist, die unser Denken im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung nicht verzerrt, sondern zu seiner Authentizität geradezu beiträgt.

Martha Nussbaums Buch eröffnete die bis heute anhaltende Diskussion über Gerechtigkeit in der Literatur und warf die alte Frage nach dem möglichen ethischen Aspekt von Literatur in einem neuen Kontext auf. Die Debatte gestaltete sich weiterhin um die einander widersprechenden Prinzipien von Moralität und Ästhetik und brachte eine markante Stellungnahme gegen poetische Gerechtigkeit hervor. Eine wichtige Vertreterin dieser Auffassung ist Susanne Kaul, die stark gegen poetische Gerechtigkeit argumentiert und sie vor allem wegen ihrer Normenkonformität als eine anachronistische Doktrin ablehnt. Sie vertritt die These, dass poetische Gerechtigkeit vor allem in der Populärkunst zu finden sei, die sich am Geschmack der Masse und an den Erwartungen des breiten Publikums orientiere, wohingegen größere Komplexität und Reflexivität aufweisende Werke sich zum Konzept der Gerechtigkeit eher ironisch und satirisch verhielten.<sup>7</sup> Kauls Standpunkt spiegelt die allgemeine Auffassung über poetische Gerechtigkeit wider, nach der ein grundlegender Unterschied zwischen Werken der populären und solchen der ‚hohen‘ Literatur besteht: Während Erstere die Figurenkonstellation auf den leicht überschaubaren Gegensatz zwischen Gut und Böse aufbauen und

---

7 Susanne Kaul, *Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare, Kleist* (Paderborn, München: Fink, 2008), 22.

Lesererwartungen nach unhinterfragbaren moralischen Werten bedienen, organisiert sich die Handlung ‚ästhetisch wertvoller‘ literarischer Werke seit der Klassik eher um moralische Dilemmata, gesellschaftliche Ungerechtigkeiten und aus diesen folgende tragische Schicksale, die das Ideal der Gerechtigkeit geradezu hinterfragen.

Solche die poetische Gerechtigkeit verwerfenden ästhetischen und stilistisch-rhetorischen Interpretationen operieren jedoch mit einem traditionellen textorientierten Begriff, behandeln poetische Gerechtigkeit als ein Strukturelement des Plots und verorten sie in der Gestaltung der Handlung, im Schicksal der Figuren, in ihren Beziehungen, in der Figurenrede bzw. in den stilistischen und rhetorischen Eigenschaften des Textes. Damit aber vernachlässigen diese Annäherungsweisen einen wichtigen Aspekt poetischer Gerechtigkeit: Sie berücksichtigen die Rezipientenseite nicht. Diese Lücke lässt sich im Rahmen moderner kognitivistisch orientierter Theorien füllen, indem ein Perspektivenwechsel vollzogen und das Konzept nicht mehr ausgehend von der Struktur des Textes, sondern von den Rezeptionsprozessen interpretiert und als Lesererwartung<sup>8</sup>, moralische Projektion bzw. wunsch erfüllender Emotionsprozess verstanden wird. Aus dieser Perspektive ist poetische Gerechtigkeit mehr als „rückwärts gerichtete Erinnerung“, die nur noch in historischer Dimension zu verstehen ist, wie Sebastian Donat und seine Ko-Autoren den gegenwärtigen Status des Konzeptes einstufen.<sup>9</sup> Dieser Auffassung nach ist sie vielmehr ein Bestandteil des Rezeptionsprozesses, ohne den sich das Verstehen zahlreicher narrativer Texte nicht erklären lässt. Im vorliegenden Buch möchte ich diese neue, interdisziplinäre Interpretation des Konzeptes der poetischen Gerechtigkeit, die kognitionstheoretische, moralpsychologische, evolutionstheoretische und kunstanthropologische Erkenntnisse in sich vereint, darstellen und anhand der Analyse einiger Erzählungen von Arthur Schnitzler erproben.

---

8 Dieser Aspekt der poetischen Gerechtigkeit wurde zuerst von Karl Eibl im evolutionär-kognitivistischen Rahmen aufgeworfen. Siehe: Karl Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinn-generator“, in *Poetische Gerechtigkeit*, hg. von Sebastian Donat und Roger Lüdeke (Düsseldorf: DUP, 2012), 215–240.

9 Sebastian Donat u. a., „Zu Geschichte, Formen und Inhalten poetischer Gerechtigkeit“, in *Poetische Gerechtigkeit*, hg. von Sebastian Donat u. a. (Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012), 9–36, 15.

### 1.3 Poetische Gerechtigkeit als Interpretation des Lesers

Das Problem der traditionellen Literaturtheorie, dass poetische Gerechtigkeit in einem Großteil von literarischen Texten nicht geltend gemacht wird, weil vor allem in der ‚hohen‘ Literatur oft die Ungerechtigkeit der Welt und das Scheitern der moralischen Ordnung dargestellt werden, lenkt die Aufmerksamkeit vom literarischen Text auf seine Rezeption. Gerade die Rezeptionsgeschichte von Texten, in denen dem Protagonisten scheinbar unbegründet ein tragisches Schicksal widerfährt, demonstriert nämlich sehr anschaulich, wie sehr sich der Leser darum bemüht, poetische Gerechtigkeit zu verwirklichen. Er forciert eine Interpretation des Textes und fällt moralische Urteile, durch die der Protagonist als schuldig erwiesen und das tragische Schicksal als eine gerechte Bestrafung des Schuldigen verstanden werden kann. Sogar professionelle Leser können häufig nicht umhin, Figuren, die am Ende einer Geschichte sterben müssen oder von einem Schicksalsschlag getroffen werden, irgendeine Schuld zuzuschreiben und in ihrer Lebensgeschichte ein Ereignis zu finden, das es erlaubt, das schwere Schicksal als Bestrafung zu interpretieren. In zahlreichen Analysen der Geschichte von Ödipus wird z. B. darüber spekuliert, worin die Schuld des Königs Ödipus besteht, für die er büßen muss, bzw. ob er am Ende der Geschichte schuldlos leiden muss.<sup>10</sup> Diese Haltung des Lesers kann, wie sozial- und evolutionspsychologische Forschungen belegen, auf basale kognitive Mechanismen des Menschen zurückgeführt werden, etwa den im vorliegenden Buch zu behandelnden Gerechte-Welt-Glauben und das Rechtsgefühl. Als fundamentale Motivationen menschlicher Handlungen gestalten sie nicht nur unser Alltagsverhalten, sondern haben auch Einfluss auf unser Verständnis fiktionaler Erzähltexte. Solche Bestrebungen des Lesers zeigen, dass poetische Gerechtigkeit oft nicht als Teil des Handlungsablaufs erscheint, sondern als Interpretation des Lesers erst während des Rezeptionsprozesses hergestellt wird. Sie beeinflusst, wie Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen im Text ausgefüllt<sup>11</sup> und welche Kausalzuschreibungen bei der Rekonstruktion der Geschichte vorgenommen werden.

Poetische Gerechtigkeit ist diesem Verständnis nach kein konstitutives Element des Plots, sondern vollzieht sich erst im Akt der Interpretation des Lesers als Antizipation, moralische Projektion oder wunscherfüllender Emotionsprozess. Sie ist als eine Art *moralische Kausalität* zwischen einzelnen Elementen des Plots aufzufassen, wo Ereignisse als Strafe oder Lohn für eine vorangehende Handlung, die sich in der Welt der Erzählung als Schuld oder

---

10 Zu weiteren Beispielen siehe: Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinn-generator“.

11 Eibl, 219.



Verdienst interpretieren lässt, verstanden werden. Diese kausale Beziehung bleibt als Teil der Handlung oft implizit und kann auf der Ebene des Diskurses als Zufall oder Wunder erscheinen. In Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum* erscheint z. B. der als Unfall inszenierte Tod der Hauptfigur zwar als ein unvorhersehbares Unglück, die Erwartung des Lesers aber, dass die moralische Ordnung der dargestellten Welt am Ende wiederhergestellt wird, lässt ihn als Folge der anfänglichen Mordtat verstehen. Der Leser, durch seine Gerechtigkeitserwartungen gelenkt, vollzieht eine *Kausalattribution* und macht das anscheinend arbiträre Ereignis im Akt der Interpretation zur logischen Konsequenz der Ausgangshandlung. In diesem Sinne motivieren die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers seine Kausalzuschreibungen, organisieren die Handlung durchgehend und tragen zur Entfaltung der poetischen Gerechtigkeit bei.

#### 1.4 Narratives Verstehen und Kausalzuschreibung. Zur Methode der Arbeit

Nach einer älteren und seit langem bestehenden Grundthese der Erzähltheorie kann man von einer Geschichte sprechen, wenn die dargestellten Ereignisse zeitlich aufeinander und kausal auseinander folgen.<sup>12</sup> Seit Anfang der 2000er Jahre hat jedoch eine wachsende Zahl von Forschern diese scheinbar offensichtliche Definition in Frage gestellt und alternative Vorschläge für die Beziehung zwischen den Ereignissen gemacht. Noël Carroll zum Beispiel spricht statt von Kausalität von Wahrscheinlichkeit, einer lockereren Version von Ursache-Wirkung-Zusammenhang<sup>13</sup>, und David J. Velleman vertritt die These, dass nicht Kausalität oder Wahrscheinlichkeit die notwendigen Kriterien von Narrativität sind, sondern eine emotionale Kadenz dafür verantwortlich ist, die Erzählung sinnhaft erscheinen zu lassen. Velleman zufolge verstehen Leser Erzähltexte nämlich nicht in erster Linie durch kognitive Verarbeitung, sondern durch ihre Emotionen.<sup>14</sup> Gregory Currie wiederum betrachtet Kausalität als eine wichtige, jedoch nicht notwendige Bedingung von Narrativität, deren Fehlen durch die Anwesenheit einer Vielzahl anderer narrativen Komponenten, wie z. B. Figuren, Chronologie, Konflikt,

12 So z. B. Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (Berlin, Boston: de Gruyter Mouton, 1973).

13 Noël Carroll, „On the Narrative Connection“, in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 118–132.

14 David J. Velleman, „Narrative Explanation“, *The Philosophical Review* 112, 1 (2003): 1–25. <https://doi.org/10.1215/00318108-112-1-1>.

überraschende Wendungen, Spannung usw. kompensiert werden kann.<sup>15</sup> Göran Rossholm nimmt eine Zwischenposition zwischen Velleman und Currie ein und akzeptiert Curries Grundannahmen über Narrativität und Kausalität, verlagert jedoch den Schwerpunkt wie Velleman vom Text auf den Leser und meint, ein Hauptmerkmal von Erzähltexten sei, dass sie im Leser kausale Erwartungen wecken.<sup>16</sup>

Ich betrachte Kausalität als eine unverzichtbare Komponente von Narrativität und vertrete die Ansicht, dass sie den Kern des narrativen Verstehens ausmacht und nicht durch andere narrative Komponenten, seien sie auch noch so stark ausgeprägt, kompensiert werden kann. Offensichtlich ist sie aber nicht als Texteigenschaft aufzufassen, da zahlreiche literarische Erzählungen vor allem seit der literarischen Moderne dem Kausalitätsprinzip nicht Rechnung tragen, sondern ihm dezidiert widerstehen; für manche Gattungen ist die Ablehnung des Kausalitätsprinzips sogar konstitutiv, etwa für das Absurde. Diese Erzählungen lösen in Lesern starke Emotionen aus, etwa Überraschung, weil sich die Geschichte gegen ihre kausalen Erwartungen entwickelt, wie Rossholm feststellt<sup>17</sup>, oder Spannung, die Leser dazu motiviert, durch Antizipationen und Kausalzuschreibungen die fehlende Ursache-Wirkung-Beziehung zu ergänzen. Auch beim Verstehen von Erzählungen also, die nicht nach dem Kausalitätsprinzip konzipiert sind, hat es eine konstituierende Funktion; das Problem des Fehlens von Kausalität auf der Textebene ist deshalb nicht mit dem Verwerfen der alten These über das Ordnungsprinzip narrativer Texte zu beheben, sondern durch die Verschiebung der Perspektive auf den Rezeptionsprozess zu lösen, wobei Kausalität als Kausalattribution des Lesers betrachtet wird.

Kausalität beim narrativen Verstehen ist jedoch nicht streng im Sinne des philosophischen Begriffs der Kausalität zu verstehen, der sich darauf bezieht, dass ein Ereignis als Ursache eines anderen betrachtet wird (eine notwendige kausale Bedingung). Eine Erzählung funktioniert auch bei Wahrnehmung oder Zuschreibung einer „schwachen“ Kausalität, d. h. wenn die Wahrscheinlichkeit einer kausalen Beziehung gegeben ist, aber auch bei einer negativen kausalen Information, wie Carroll argumentiert.<sup>18</sup> Kausalität beim narrativen Verstehen hat zahlreiche Formen, nach der Kategorisierung von Tom Trabasso und seinen Mitarbeitern kann man z. B. vier Typen von Kausalzusammenhängen unterscheiden: physische Verbindung, Motivation, psychologische

15 Gregory Currie, *Narratives and narrators: a philosophy of stories* (New York: Oxford University Press, 2010), 33–36.

16 Göran Rossholm, „Causal Expectation“, in *Emerging Vectors of Narratology*, hg. von Per Krogh Hansen u. a., *Narratologia*, 57. (Berlin, Boston: de Gruyter, 2017), 207–228.

17 Rossholm, 218–226.

18 Carroll, „On the Narrative Connection“.

Verbindung und Ermöglichung einer Handlung oder eines Ereignisses.<sup>19</sup> Die vorliegende Arbeit hat nicht zum Ziel, eine vollständige Typologie von Kausalbeziehungen zu entwickeln, möchte aber argumentieren, dass moralische Kausalität einen gleichermaßen grundlegenden Kausalzusammenhang in narrativen Texten darstellt wie die vorher aufgezählten, weil durch die Bestrafung der negativ gezeichneten Figur und die Belohnung der positiv gezeichneten eine Ursache-Wirkung-Beziehung zwischen zentralen Ereignissen und Situationen des Plots hergestellt wird.

Welche Kausalattributionen vom Leser vorgenommen werden, wird von zahlreichen Faktoren mitbestimmt. Dabei spielt die emotionale Kadenz, die im Erzähltext aufgebaut wird, eine zentrale Rolle. Zwar ist sie keine ausreichende, und nicht einmal eine notwendige Bedingung von Narrativität, die Kausalität ersetzen könnte, wie Velleman behauptet: Wir kennen ja zahlreiche Erzähltexte, die emotional kaum bewegend sind und vom Leser trotzdem als sinnvolle Erzählungen verstanden werden. Sie ist jedoch ein wesentlicher Faktor, der in Wechselbeziehung mit Kausalzuschreibungen den Verstehensprozess in beträchtlichem Maße lenkt.<sup>20</sup> Ob man den Tod einer Figur am Ende der Erzählung als Bestrafung oder als tragisches Schicksal, eventuell auch als Erlösung interpretiert, hängt in hohem Maß davon ab, welche Gefühle im Leser evoziert werden: Sympathie oder Ablehnung und Ärger. Welche Gefühle der Text weckt, hängt wiederum davon ab, welche Gründe für die Handlungen der Figuren gegeben werden und ob überhaupt deren Motivationen transparent gemacht werden. Emotionale Wirkung und Kausalzuschreibungen sind daher eng miteinander verwoben.

Welche Ereignisse und Situationen der Leser miteinander kausal verbindet, hängt andererseits auch von der Anordnung der Ereignisse im Erzähltext ab. So, wie man eine Farbe auf einem Bild je nach dem Kontext, in dem sie erscheint, unterschiedlich wahrnimmt, so kann auch ein Ereignis je nach der Anordnung im Text unterschiedliche Funktionen innerhalb der Handlung erfüllen.<sup>21</sup> Ein typisches Kompositionsprinzip, das Kausalattribution triggert, ist das Darstellen von Ereignissen in einem temporalen Nacheinander, weil Leser zeitliche Abfolge oft automatisch als kausale Beziehung verstehen. Ein gutes Beispiel dafür ist die vielzitierte Sequenz von Edward Morgan Forster: „Der

19 Tom Trabasso, Paul van den Broek und So Young Suh, „Logical Necessity and Transitivity of Causal Relations in Stories“, *Discourse Processes* 12, 1 (1989): 1–25, <https://doi.org/10.1080/01638538909544717>.

20 Vgl. András Bálint Kovács, „Causal Understanding and Narration“, *Projections* 5, 1 (2011): 51–68. <https://doi.org/10.3167/proj.2011.050105>, 57.

21 Emma Kafalenos, *Narrative Causalities* (Columbus: The Ohio University Press, 2006).

König starb. Dann starb die Königin auch<sup>22</sup>, die nach Jonathan Culler trotz dem Fehlen eines expliziten Kausalzusammenhangs als Ursache-Wirkung verstanden wird, weil der Leser die Leerstelle automatisch ausfüllt und dem Sterben der Königin eine Ursache, etwa Kummer über den Tod ihres Gemahls, zuschreibt.<sup>23</sup> Es ist jedoch nicht einmal nötig, die Ereignisse auf der Ebene der Geschichte miteinander in Beziehung zu setzen, es reicht aus, wenn sie auf der Ebene des Diskurses verbunden werden. Der Autor kann die Konjunktion ‚dann‘ in dem oben zitierten Satz also auch weglassen, weil die zwei Ereignisse schon durch das Nebeneinander im Erzählkontinuum vom Leser mit großer Wahrscheinlichkeit in einen kausalen Zusammenhang gebracht werden. Ein weiteres Signal für Kausalattribution auf der Ebene der Geschichte kann die räumliche Kontiguität sein, weil Ereignisse, die in räumlicher Nähe zueinander stattfinden, oft als kausal zusammenhängend wahrgenommen werden. Wenn der Leser in einer Erzählung beispielsweise über einen Mann liest, der auf dem Heimweg einen riesigen Adler über sein Haus fliegen sieht, und, als er nach Hause kommt, seine Hütte eingestürzt findet, kann er das Fliegen des Adlers und das Einstürzen der Hütte kausal verbinden und Ersteres als Ursache des Zweiten ansehen. Genauso kann die theoretische Möglichkeit, dass jemand oder etwas die Ursache für ein Ereignis sein kann, einen Anreiz für den Leser bedeuten, eine kausale Verbindung zu unterstellen.

Aufgrund der vorangegangenen Überlegungen lässt sich poetische Gerechtigkeit als Kausalzusammenhang moralischer Natur definieren, der zwischen Schlüsselereignissen und Situationen einer Geschichte besteht und im Text explizit dargestellt oder vom Leser durch Inferenzen ermittelt bzw. unterstellt werden kann. Eine Untersuchung der so verstandenen poetischen Gerechtigkeit kann am besten im Rahmen der kognitiven Narratologie durchgeführt werden, die daran interessiert ist, den Verstehensprozess durch die Analyse der Interaktion von Textstrukturen mit den kognitiven Mechanismen des Rezipienten zu erforschen. Diese Zielsetzung kann durch eine interdisziplinäre Herangehensweise verwirklicht werden, wobei Theorien der klassischen Erzähltheorie und Theorien der Evolutionspsychologie, der Kognitionswissenschaften, der Emotionspsychologie und der Moralpsychologie gleichermaßen Anwendung finden.

Die Notwendigkeit eines breitgefächerten interdisziplinären Ansatzes resultiert aus der Komplexität des zu untersuchenden Phänomens. Denn poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption hat mehrere Komponenten,

22 Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), 131.

23 Jonathan Culler, *The pursuit of signs, semiotics, literature, deconstruction* (New York: Cornell University Press, 1981).

die einerseits textueller Art, andererseits aus bestimmten kognitiven Dispositionen des Lesers abzuleiten sind. Bei der Untersuchung von Texteigenschaften stütze ich mich vorwiegend auf Konzepte der klassischen Narratologie und identifiziere narrative Strukturen, die eine wesentliche Rolle für die poetische Gerechtigkeit spielen. Dabei konzentriere ich mich in erster Linie auf Erzählstimme und Erzählperspektive, auf die Informationsvermittlung (die zeitliche Anordnung der Ereignisse) bzw. auf die Figurendarstellung, und hier insbesondere auf die Darstellung des Bewusstseins der Figuren, da diese die emotionale Haltung des Lesers zu den Figuren und dadurch sein moralisches Urteil grundlegend bestimmt.

Für die gesamte Arbeit ist der kognitionswissenschaftliche Ansatz bestimmend, nach dem Verstehen grundsätzlich durch die Bildung von mentalen Modellen erfolgt.<sup>24</sup> Ein mentales Modell ist eine Repräsentation, die das Individuum über seine Umgebung im Gehirn konstruiert, ein aufgrund von Weltwissen und per Inferenzen konstruiertes kohärentes Ganzes mit Gestaltqualitäten.<sup>25</sup> Worauf das Individuum reagiert, ist demnach nicht die Wirklichkeit, sondern das über die Wirklichkeit gebildete mentale Modell – beim Denken werden diese Modelle intern manipuliert, Emotionen werden durch diese evoziert und den Bewertungen liegen ebenfalls diese zugrunde. Ob mentale Modelle aufgrund von unmittelbar wahrgenommenen empirischen Sachverhalten oder sprachlich vermittelten Welten konstruiert werden, macht keinen Unterschied, sie können sogar „unabhängig von äußeren Sinneseindrücken generiert werden und aus imaginierten Repräsentationen bestehen“.<sup>26</sup>

Daran, dass der Leser ein starkes Interesse hat, Gerechtigkeit in einem Erzähltext in Erfüllung gehen zu lassen, haben meines Erachtens mehrere fest verdrahtete kognitive Dispositionen einen wichtigen Anteil. Worin der evolutionäre Ursprung dieser Dispositionen liegt, welchen adaptiven Wert sie besitzen und wie sie unser Denken mitbestimmen, erläutert die Evolutionspsychologie, deshalb bilden ihre Theorien eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit. Die Gerechtigkeitserwartungen zugrundeliegenden Mechanismen, die eine zentrale Quelle der Kausalzuschreibungen des Lesers ausmachen, verstehe ich in diesem Sinne nicht einfach als empirisch nachgewiesene psychologische Motivationen des Menschen, sondern versuche

24 Philip Nicholas Johnson-Laird, *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Cognitive Science Series 6 (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1995).

25 Walter Kintsch, *Comprehension: a paradigm for cognition* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998), 93.

26 Sophia Wege, *Wahrnehmung, Wiederholung, Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft* (Bielefeld: Aisthesis, 2013), 143.

ihren adaptiven Wert aufzuspüren und ihre Funktionsweise zu beschreiben. Ich möchte zeigen, dass poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption auf ein Bündel von kognitiven Dispositionen zurückgeführt werden kann, die aus der Evolutionsgeschichte des Menschen abzuleiten sind.

Dadurch schließe ich an Forschungen an, die das Geschichtenerzählen im Kontext der Evolutionsgeschichte des Menschen untersuchen und es als eine biologische Adaptation ansehen. Die Legitimität dieser Theorien wird durch die Beobachtungen gestützt, dass das Geschichtenerzählen ein universales Verhalten ist, das in allen Kulturen in irgendeiner Form vertreten ist, dass es ein artspezifisches Verhalten ist, das nur bei der Spezies Mensch zu finden ist, und dass es eine selbstbelohnende Aktivität darstellt, die durch eine Ausschüttung von Glückshormonen belohnt wird.<sup>27</sup> Im Gegensatz zu einigen Vertretern dieser Theorierichtung bin ich jedoch der Auffassung, dass die Entstehung des Geschichtenerzählens nicht auf einen einzigen Umweltfaktor und damit auf eine einzige kognitive Fähigkeit zurückgeführt werden kann, wie es etwa Lisa Zunshine nahelegt, wenn sie Storytelling vom kognitiven Mechanismus der Theory of Mind ableitet.<sup>28</sup> Vielmehr bin ich der Ansicht, dass dem Geschichtenerzählen eine Reihe von Fähigkeiten zugrunde liegt, deren Kombination für die Entstehung von Storytelling verantwortlich ist.<sup>29</sup> Jene von diesen Fähigkeiten, die für poetische Gerechtigkeit relevant sind, sind das Thema meines Buches.

Gerechtigkeit wird in literarischen Texten oft durch das moralische Urteil des Lesers verwirklicht, deshalb ist eine wichtige Fragestellung meiner Arbeit, in welcher Weise literarische Erzählungen durch ihre Gestaltung das moralische Urteil des Lesers beeinflussen. Zur Untersuchung des moralischen Urteils

---

27 Katja Mellmann, „Is Storytelling a Biological Adaptation? Preliminary Thoughts on How to Pose this Question“, in *Telling Stories. Literature and Evolution*, hg. von Carsten Gansel und Dirk Vanderberke, Spectrum Literaturwissenschaft, 26. (Berlin, New York: de Gruyter, 2012), 30–49.

28 Lisa Zunshine, *Why we read fiction. Theory of mind and the novel* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006).

29 Die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Arbeiten in diesem Bereich sind: Karl Eibl, *Animal Poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Poetogenesis, 1. (Paderborn: Mentis, 2004); Katja Mellmann, „Evolutionary Proto-Forms of Literary Behaviour“, in *Art as Behaviour. An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*, hg. von Christa Sütterlin u. a. (Oldenburg: BIS, 2014), 391–405; Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2009); Michelle Scalise Sugiyama, „Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design“, in *The literary animal. Evolution and the nature of narrative*, hg. von Jonathan Gottschall und David Sloan Wilson (Evanston: Northwestern University Press, 2005), 177–198.

nutze ich Theorien der Moralphysikologie, die die moralische Kognition des Menschen erforschen. Ergebnisse moralpsychologischer Forschungen können für literaturwissenschaftliche Fragestellungen besonders effektiv herangezogen werden, weil sie in ihren Tests den Probanden ähnlich wie fiktionale Erzähltexte ihren Lesern eine Versuchssituation vorlegen, in der die Probanden entscheiden müssen, was sie für richtig oder falsch halten bzw. wie sie selbst handeln würden. Im Anschluss an Martha Nussbaums Überlegungen könnte man sogar die Aussage riskieren, dass literarische Erzähltexte sich besser dazu eignen, eine Situation mit all ihren Umständen zu schildern, und deshalb zu realistischeren Ergebnissen führen können als psychologische Tests. Ein besonders großer Vorteil literarischer Erzählungen ist, dass sie im Gegensatz zu psychologischen Tests in der Regel eine Innenperspektive bieten, an die der Leser mithilfe seiner Empathiefähigkeit anschließen kann. Auf diese Weise ist er stärker in die Geschichte involviert als bei einem Test und kann sich ein Urteil bilden, das einer realen Situation in vielen Aspekten besser entspricht. Das moralische Urteilsvermögen der Leser von literarischen Erzählungen lässt sich daher sehr gut mit dem moralischen Urteilsvermögen von Personen in realen Situationen vergleichen – besser als bei psychologischen Tests.<sup>30</sup>

Ein wichtiger Befund moralpsychologischer Untersuchungen ist, dass die Mehrheit der Menschen nicht ihren moralischen Urteilen entsprechend entscheiden und handeln würde; deshalb wird in der Forschungsliteratur zwischen moralischem Urteil und moralischer Entscheidung unterschieden. Nach der *dualen Prozesstheorie* des Neurobiologen Joshua D. Greene ist das moralische Urteil eine intuitive, emotionale Verarbeitung, die zu einem regelbasierten, d. h. deontischen Urteil führt, wohingegen die moralische Entscheidung eine kontrollierte, kognitive Verarbeitung ist, die zu eher konsequentialistischen Urteilen (und utilitaristischen Entscheidungen) führt.<sup>31</sup> Die beiden Prozesse können voneinander unabhängig ablaufen und zu entgegengesetzten Ergebnissen führen. Literarische Texte können je nach ihrer Konstruktion beide Verarbeitungsweisen fördern.

Die im vorliegenden Buch untersuchten Erzählungen von Arthur Schnitzler sind, wie ich später zeigen werde, so konstruiert, dass sie den Leser emotional stark in das Geschehen involvieren und eine ausgeprägte emotionale Haltung den Figuren gegenüber hervorrufen können. Derartig konstruierte

30 Vgl. Judit Szabó, „Morális ítéletek fikcionális kontextusban. Morális dilemma Jorgosz Lánthimosz *Egy szent szarvas meggyilkolása* című filmjében“, in *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*, hg. von Márta Horváth und Judit Szabó (Budapest: Ráció, 2021), 46–65.

31 Joshua D. Greene, „The Cognitive Neuroscience of Moral Judgment“, in *The cognitive neurosciences*, hg. von Michael S. Gazzaniga (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2009), 987–999.

Erzählungen fördern eher intuitive, emotional beeinflusste Urteile, weshalb dem emotionalen Aspekt der Rezeption in meiner Arbeit große Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Emotionen spielen auf zwei Ebenen eine wichtige Rolle in meiner Arbeit: einerseits als dargestellte Figurenemotionen, andererseits als gefühlte Leseremotionen. Erstere sind seit langem Gegenstand der Literaturwissenschaft und können innerhalb der Disziplin mithilfe erzähltheoretischer Ansätze erforscht und durch rhetorische und stilistische Analyse ermittelt werden.<sup>32</sup> Die Untersuchung von Leseremotionen ist dagegen ein verhältnismäßig neues Forschungsfeld, das nur interdisziplinär untersucht werden kann, da Leseremotionen ohne psychologische Emotionstheorien nicht zu erfassen sind. In meine Argumentation beziehe ich deshalb Erkenntnisse emotionspsychologischer Forschungen ebenfalls mit ein.

Die Analyse von Leseremotionen baut in meiner Arbeit auf der Grundeinsicht der kognitiven Literaturwissenschaft auf, dass beim Lesen literarischer Erzähltexten dieselben kognitiven Mechanismen am Werk sind und dieselben Emotionen hervorgerufen werden (wenngleich oft in weniger intensiver Form), die auch beim Verstehen von Alltagsereignissen eine Rolle spielen. Leseremotionen sind also nicht etwa als imaginierte Emotionen aufzufassen, wie es z. B. Jerold Levinson tut<sup>33</sup>, sondern als reale Emotionen, die der Leser als ein körperlich wahrnehmbares Gefühl erlebt. Diesem Verständnis nach funktionieren Texte ähnlich wie Attrappen in der Verhaltensforschung: Sie sind Träger von Merkmalen, die mit Eigenschaften realer Gegenstände übereinstimmen, die einen Schlüsselreiz für bestimmte Emotionen bedeuten.<sup>34</sup> Wenn z. B. der Text in unserem Gehirn eine Vorstellung über eine wegen ihrer Verlassenheit weinende Frau hervorruft, werden wir genauso Mitleid für sie empfinden, als wenn wir eine reale Frau uns gegenüber weinen sähen. Die Analyse von Leseremotionen bedeutet deshalb die Identifizierung von Textstrukturen, die eine Schemakongruenz mit realen Situationen aufweisen, welche nach

---

32 Eine Grundlagenarbeit in deutscher Sprache auf diesem Gebiet ist: Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900* (Berlin: Erich Schmidt, 2003).

33 Jerold Levinson, „Emotion in Response to Art“, in *Emotion and the arts*, hg. von Mette Hjort und Sue Laver (New York: Oxford University Press, 1997), 20–34. Zitiert in Mellmann, „Literatur als emotionale Attrappe“ (Siehe Fußnote 34).

34 Katja Mellmann, „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des »paradox of fiction«“, in *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, hg. von Uta Klein, Katja Mellmann und Stefanie Metzger, *Poetogenesis* 3 (Paderborn: Mentis, 2006), 145–166.



emotionspsychologischen Theorien Schlüsselreize für eine bestimmte Emotion sind.<sup>35</sup>

Meine Argumentation stützt sich auf zwei Leser-Konzepte. Grundlegend beziehe ich mich auf einen Modell-Leser, der über „die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen“<sup>36</sup> – aus der Perspektive der evolutionären Literaturtheorie formuliert, auf einen Leser, der über alle kognitiven Fähigkeiten verfügt, mit denen die Evolution den Menschen ausgerüstet hat. Dies ist ein abstraktes Konstrukt, dessen hypothetische Reaktionen in einer realen Lesesituation sowohl durch individuelle als auch durch kulturelle Faktoren beeinflusst werden, von denen die Reaktionen empirischer Leser deshalb abweichen können. Zwar gibt es bereits Versuche, individuelle Präferenzen und individuelle psychologische Eigenschaften des Lesers in Untersuchungen zu berücksichtigen<sup>37</sup>, diese sind aber mehr für therapeutische Zwecke und personalpsychologische Forschungen als für literaturwissenschaftliche Untersuchungen von Relevanz. Die vorliegende Arbeit interessiert sich für die literaturwissenschaftliche Fragestellung, wie bestimmte Textstrukturen auf den Leser wirken bzw. welche Textstrukturen welche Effekte auslösen können. Aussagen über Leserreaktionen sind daher immer als Feststellungen über das Potenzial von Textstrukturen, bestimmte Reaktionen beim Leser auszulösen, zu verstehen.

In meiner Argumentation benutze ich andererseits auch Ergebnisse empirischer Forschungen, die sich auf gemessene Reaktionen realer Leser stützen. Diese sind natürlich nur statistisch signifikante Ergebnisse, von denen individuelle Response abweichen können, jedoch empirisch verifizierte Befunde, die stichhaltige Aussagen über den zeitgenössischen Leser erlauben.

---

35 Katja Mellmann, „Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslösequalität filmischer und literarischer Attrappen“, in *Emotionen in Literatur und Film*, hg. von Sandra Poppe, Film – Medium – Diskurs 36 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 109–125.

36 Fotis Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* (Berlin, New York: de Gruyter, 2004), 31.

37 Siehe z. B. David N. Rapp und Richard J. Gerrig, „Predilections for narrative outcomes. The impact of story contexts and reader preferences“, *Journal of Memory and Language* 54. (2006): 54–67. <https://doi.org/10.1016/j.jml.2005.04.003> und Katalin Bálint und András Bálint Kovács, „Fokalizáció és kötődés. A narratív és pszichológiai tényezők interakciójának vizsgálata a filmszereplő által kiváltott nézői válaszokban“, *Pszichológia* 32, 3 (2012): 271–291.

## 1.5 Zum Aufbau der Arbeit

Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit ist es zu zeigen, dass das Verstehen literarischer Erzähltexte durch die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers wesentlich mitgestaltet wird. Obwohl die aufklärerische Doktrin der poetischen Gerechtigkeit spätestens seit dem Zeitalter der literarischen Moderne als überholt gilt, spielt sie als Lesererwartung nach wie vor eine entscheidende Rolle für die Interpretation literarischer Erzählungen.

Im *zweiten Kapitel* des Buches gehe ich deshalb der Frage nach, was dieses anhaltende Interesse des Lesers am gerechten Ausgang von Geschichten erklärt. Ich identifiziere jene kognitiven Mechanismen, auf die die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers meines Erachtens zurückzuführen sind, und spüre ihren evolutionären Ursprung und ihre adaptive Funktion auf. Evolutionspsychologische Theorien über den Ursprung der Moral schreiben dem Gruppenzusammenhalt und der Kooperation bzw. ihrer Verletzung – dem Vertrauensbruch und dem Missbrauch von Kooperationsbereitschaft – eine zentrale Rolle zu. Im Anschluss an diese Theorien behandle ich Verrat als eine Grunderfahrung des Menschen, die eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des Rechtsgefühls und der Forderung nach Bestrafung von Gruppenaussteigern als universale Dispositionen des Menschen gespielt hat.

Gerechtigkeitserwartungen veranlassen den Leser, eine Geschichte auch dann als Verwirklichung von Gerechtigkeit zu interpretieren, wenn im Text nicht explizit auf einen solchen Zusammenhang hingewiesen wird. Seine Interpretationsfreiheit weitgehend ausnutzend unterstellt der Leser Verknüpfungen zwischen bestimmten Elementen der Geschichte, um schicksalhafte Ereignisse als moralische Konsequenz früherer Taten der Figur auszulegen. Auch seine Kohärenzerwartungen bewegen ihn dazu, Schlüsselereignisse der Handlung als motiviertes Geschehen zu verstehen, wie etwa Matias Martínez formuliert: „Wenn im Text die kausalen Verknüpfungen der dargestellten Ereignisse nicht expliziert werden, sind diese Verknüpfungen in der erzählten Welt nicht etwa nicht vorhanden, sondern *unbestimmt vorhanden* und werden vom Leser im konkretisierenden Akt der Lektüre mitgesetzt.“<sup>38</sup>

Im *dritten Kapitel* meines Buches unterscheide ich drei Arten von Zuschreibungen, durch die der Leser die Geschichte im Sinne der Gerechtigkeit motiviert: Zuschreibung metaphysischer Gesetze, wenn etwa Gerechtigkeit als unumstößliches metaphysisches Prinzip als Ursache eines Ereignisses angenommen wird; Intentionzuschreibung, wenn hinter Ereignissen eine

---

38 Matias Martínez, *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens* (Göttingen: Ruprecht, 1996), 25. Hervorhebung im Original.

höhere Absicht vermutet wird, und teleologisches Denken, wenn das Ereignis aus einem Zweck statt aus einer Ursache abgeleitet wird. Wie diese funktionieren, wird an Textbeispielen aus der deutschen Literaturgeschichte demonstriert.

Welche Zuschreibungen und wie sie der Leser unternimmt, hängt in hohem Maße von seiner emotionalen Einstellung zu den dargestellten Figuren und Situationen ab. Im Zusammenhang mit poetischer Gerechtigkeit sind sogenannte moralische Emotionen von grundlegender Bedeutung, weshalb ich im *vierten Kapitel* der Frage nachgehe, wie moralische Emotionen das Textverständnis prägen. Moralische Emotionen sind für meine Argumentation auf zwei Ebenen von Bedeutung: zum einen als gefühlte Emotionen des Lesers, zum anderen als dargestellte Emotionen der Figuren. Für die poetische Gerechtigkeit ist die wichtigste Leseremotion Ärger, denn die stärkste Motivation für die Bestrafung einer Figur ist der Ärger über die ungerechte Behandlung einer unschuldigen Figur. Für die poetische Gerechtigkeit spielen außerdem dargestellte Schuld und Scham eine zentrale Rolle, denn ein wirksames Mittel des Autors, seine Helden zu bestrafen, besteht darin, sie unter Schuld und Scham leiden zu lassen. Wie dargestellte Schuld und Scham vom Leser verstanden werden und welche Funktion sie innerhalb der Handlung haben können, wird ebenfalls in diesem Kapitel behandelt.

Das letzte, *fünfte Kapitel* des Buches hat eine doppelte Zielsetzung: Es soll zum einen als Demonstration einer Anwendungsmöglichkeit der vorgestellten Theorie dienen, zum anderen die epochenspezifische Umsetzung poetischer Gerechtigkeit im Österreich der Jahrhundertwende um 1900 aufzeigen. Der stark an den psychologischen Prozessen des Menschen interessierte Autor der Wiener Moderne verlagert nämlich die poetische Gerechtigkeit von der Handlung in die Psyche: einerseits in die Psyche des Lesers, andererseits in die der Figur, und schafft damit eine bis dahin einzigartige psychologisierende Version der poetischen Gerechtigkeit.

Die Literatur der Jahrhundertwende wird oft als eine Kunst bezeichnet, die sich von moralischen Fragen zugunsten der Ästhetik abwendet und einen moralischen Relativismus im Sinne des *l'art pour l'art* vertritt. Meine Analyse zeigt, dass Schnitzler trotz zahlreicher impressionistischer Merkmale seiner Figuren stark an ethischen Fragen interessiert ist und zu ihnen Stellung nimmt.<sup>39</sup> Zwar ist er weit davon entfernt, einer gesellschaftlich festgelegten moralischen Ordnung zu folgen, weil bei ihm vielmehr die von Donat diagnostizierte

---

39 Vgl. auch Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 11 (Bonn: Bouvier, 1985).

Problematisierung von Moralauffassungen und des Auf-Sich-Gestelltseins des Menschen, die Relativität moralischer Werte und Kontrastwahrnehmungen und Irritationen der Moderne festzustellen sind.<sup>40</sup> Doch kann er insofern als konservativer Denker betrachtet werden, als er Verrat grundsätzlich verurteilt und Verräter wenn nicht durch Tod und Schicksalsschlag, so durch Erkenntnis eigener Sündhaftigkeit, Scham und Schuldgefühle ‚bestraft‘. Was Verrat ist, entscheiden bei ihm aber nicht soziale Konventionen, sondern das Urteil wird in das Innere des Ichs verlagert. Moral wird nicht im Sinne eines kategorischen Imperativs zur Geltung gebracht, sondern als Konflikt zwischen der rationalen und der affektiv-triebhaften Seite des Menschen ausgetragen, wobei das Recht auf Gerechtigkeit nicht selten vom Autor auf den Leser übertragen wird.

---

40 Donat u. a., „Zu Geschichte, Formen und Inhalten poetischer Gerechtigkeit“, 14.



## Die kognitive Grundlage von Gerechtigkeitserwartungen

Lesererwartungen haben zahlreiche Quellen; sie können durch den Text selbst motiviert werden (interne Erwartungen), aber auch Stimuli außerhalb des Textes (externe Erwartungen) können unsere Antizipationen wesentlich mitbestimmen.<sup>1</sup> Interne Erwartungen werden durch Informationen im Text geweckt, z. B. wenn sich eine Frau und ein Mann in einer Geschichte zufällig treffen, dann erwarten wir vom weiteren Verlauf der Geschichte, dass sie sich ineinander verlieben, oder wenn jemand durch das Schlüsselloch in ein dunkles Zimmer schaut, erwarten wir, dass wir über die belauschten Figuren etwas erfahren, was sie geheim halten wollen. Doch unsere Erwartungen richten sich nicht nur auf Folgen, sondern auch auf verschwiegene Ursachen, und wenn z. B. ein Liebespaar plötzlich Schluss macht, wird erwartet, dass man demnächst über den Grund der Trennung informiert wird. Genauso haben auch externe Erwartungen eine konstitutive Rolle, die sich einerseits aus dem Wissen des Lesers über Gattungen, Autoren oder aus seinem allgemeinen Kulturwissen ergeben, wie es von Hans Robert Jauss eingehend analysiert wurde<sup>2</sup>, andererseits auf die kognitiven Dispositionen des Menschen zurückgeführt werden können. Thema des vorliegenden Buches sind Letztere.

Lesererwartungen bestimmen allerdings nicht nur die kognitive Verarbeitung des Textes, sondern sind meistens auch mit Emotionen verbunden. Um das Beispiel von oben wiederaufzugreifen: Wenn sich eine Frau und ein Mann in einer Geschichte zufällig treffen, erwarten wir, dass sie sich ineinander verlieben, und diese Erwartung ist mit einem Gefühl verbunden: Entweder hoffen wir, dass sie zusammenkommen, oder wir befürchten es, wenn z. B. eine von ihnen bereits in einer romantischen Beziehung mit einer anderen Figur, mit der wir sympathisieren, lebt. Mit diesen Gefühlen – mit Hoffnung und Furcht – wird traditionell Spannung beschrieben, womit eigentlich auf die emotionale Seite der Erwartungen Bezug genommen wird. Spannung wird

---

1 Zu dieser Klassifizierung und zur Funktion der Erwartungen beim Verstehen von Narrativen im Allgemeinen siehe: Göran Rossholm, „Causal Expectation“, in *Emerging Vectors of Narratology*, hg. von Per Krogh Hansen u. a., *Narratologia*, 57. (Berlin, Boston: de Gruyter, 2017), 207–228.

2 Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970).

nämlich immer erlebt, wenn die vom Text vermittelten Informationen Lücken in der kausalen Struktur der Ereignisse öffnen und den Leser dazu bewegen, verschiedene Szenarien als erwünschte oder gefürchtete zu antizipieren. Diese Art von Spannungserzeugung ist für narrative Texte grundsätzlich charakteristisch, sie ist für die Entfaltung der Handlung im Rezeptionsprozess verantwortlich. Sie kann nicht auf einen bestimmten Typ von Erzähltext beschränkt werden, wie es etwa Noël Carroll tut, der Spannungserzeugung als typisches Mittel der populären Literatur ansieht, sondern ist grundlegende Treibkraft narrativen Verstehens.<sup>3</sup> Mit den Erwartungen in Bezug auf poetische Gerechtigkeit sind meistens besonders starke Emotionen verbunden, da der Wunsch nach Gerechtigkeit und der Glaube an eine gerechte Welt fundamentale Bedürfnisse des Menschen sind, die sein ganzes Tun und Handeln mitbestimmen. Im vorliegenden Kapitel werde ich mich mit diesen kognitiven Dispositionen eingehend beschäftigen.

## 2.1 Gerechte-Welt-Glaube und Rechtsgefühl

Das menschliche Denken ist durch das dynamische Zusammenwirken von zwei Systemen bestimmt: Das eine arbeitet schnell, automatisch und ohne Anstrengung bzw. bewusste Kontrolle, während das andere langsam und analytisch vorgeht und Konzentration bzw. Anstrengung erfordert.<sup>4</sup> Zwar sieht sich der Mensch gern als rationales Wesen, dessen Verhalten von logischen Entscheidungen und nüchternen Urteilen geleitet wird, doch ist unser Alltagsleben stärker vom ersten System, von der instinkthaften und intuitiven Funktionsweise des Gehirns, bestimmt. Diese Intuitionen bilden einen wichtigen Teil der menschlichen Intelligenz, denn sie ermöglichen schnelle und passende Reaktionen, die in bestimmten Situationen lebenswichtig sein können. Sie haben aber auch ihre Kehrseite, weil sie unser Denken oft auf falsche Wege leiten und zur Verzerrung unseres Wirklichkeitsbildes und zu irrtümlichen Folgerungen führen können. Deshalb werden sie auch kognitive Illusionen oder Denkfallen genannt.

Als eine der folgenreichsten kognitiven Denkfallen kann der Glaube an eine gerechte Welt betrachtet werden<sup>5</sup>, der sowohl unsere alltäglichen Handlungen

3 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 128–144.

4 Daniel Kahneman, *Schnelles Denken, langsames Denken*, übers. von Thorsten Schmidt (München: Siedler, 2012).

5 Melvin J. Lerner, *The Belief in a Just World. A Fundamental Delusion* (New York: Springer, 1980), 39–54.

als auch das Verstehen von literarischen Erzähltexten in hohem Maße bestimmt. Wir neigen dazu, das Schicksal von anderen und das ihnen Widerfahrene grundsätzlich als eine gerechte Konsequenz ihrer Handlungen oder Charaktereigenschaften zu beurteilen und als verdiente Strafe oder Belohnung zu interpretieren. Beweise für diesen Attributionsfehler liefert vor allem die Sozialpsychologie, die mit zahlreichen Experimenten belegt, dass die Menschen an der Illusion der gerechten Welt auch gegen ihre bewusst-rationalen Überlegungen festhalten und sie auch nach mehrfachen Konfrontationen mit Schicksalsschlägen ohne erklärbaren Grund nicht aufgeben. Diese tief im menschlichen Bewusstsein verankerte kognitive Disposition beeinflusst auch die Beurteilung der Handlungen von fiktiven Figuren; der Verstehensprozess literarischer Narrative wird signifikant von der Annahme beeinflusst, dass die Textwelt eine gerechte Welt darstellt, in der den Handelnden ihr wohlverdientes Schicksal zuteilwird.

Die tiefe Verankerung dieses Glaubens an eine gerechte Welt ist nach Melvin J. Lerner auf seine Funktionalität zurückzuführen. Er ist nämlich eine Vorstellung, die unsere Orientierung in Alltagssituationen grundsätzlich mitbestimmt. Der Gerechte-Welt-Glaube impliziert, dass unsere Handlungen sowie die Handlungen von anderen berechenbare und angemessene Konsequenzen haben: Die Guten bekommen ihren Lohn und die Bösen ihre Strafe, die Ereignisse sind also vorhersagbar und die Welt ist handhabbar. Diese Annahme ist unerlässlich für ein langfristiges zielorientiertes Verhalten und hat einen großen Anteil an unseren Entscheidungen.<sup>6</sup>

Zur Befestigung des Glaubens an Gerechtigkeit trägt im europäischen Kulturkreis auch die literarische Erziehung in hohem Maße bei, da schon die ersten fiktionalen Geschichten, mit denen die meisten Menschen im frühen Alter konfrontiert werden, die Illusion der Gerechtigkeit bestätigen. Die meisten Volksmärchen erfüllen die moralische Erwartung des Kindes, weil sie ungerechte Situationen typischerweise in gerechte umwandeln, in denen dem Helden oder der Heldin am Ende der Geschichte seine bzw. ihre wohlverdiente Strafe oder Belohnung zuteilwird, etwa wenn der zu Unrecht benachteiligte Bruder oder die böse Stieftochter durch eine höhere Macht, sei es Frau Holle oder der Prinz, in den verdienten höheren Status gesetzt wird. Diese Basiserzählungen, und zudem einige reale Geschichten, die Gerechtigkeit exemplarisch darstellen, unterstützen die Neigung des Menschen, den Glauben an eine gerechte Welt trotz zahlreichen Gegenbeispielen im Alltagsleben aufrechtzuerhalten.

---

6 Ebda.



Die Aufrechterhaltung des Glaubens an die gerechte Welt ist eine so starke Motivation, dass es zu schweren Konsequenzen führen kann, wenn dieser Glaube nicht bestätigt wird; emotionale Störung oder kognitive Dissonanz können die Folgen sein.<sup>7</sup> Kognitive Dissonanz entsteht, wenn Menschen mit zwei miteinander unvereinbaren bzw. einander widersprechenden Kognitionen konfrontiert sind oder wenn ihre eigenen Handlungen ihren Überzeugungen nicht gerecht werden. In diesem Fall erleben sie Ungleichgewicht und Spannung und streben danach, diesen unangenehmen Zustand zu beheben und wieder Gleichgewicht herzustellen. Der Mensch verfügt über zahlreiche Strategien, um die kognitive Dissonanz zu reduzieren oder aufzulösen, wie z. B. die Anpassung von Perzeptionen, die Verleugnung von bestimmten Informationen oder das Uminterpretieren von Ereignissen oder deren Resultaten.

Das Festhalten an der Illusion der gerechten Welt offenbart sich in zahlreichen sozialen Verhaltensweisen und Attitüden. Einerseits neigt der Mensch dazu, Handlungen durchzuführen, die auf die Aufrechterhaltung bzw. Wiederherstellung von Gerechtigkeit abzielen, und fördert Verhaltensweisen, die als moralisch betrachtet werden. Andererseits bewegt ihn der Glaube an die gerechte Welt dazu, die Handlungen seiner Mitmenschen so zu bewerten, dass seine Bewertung mit dem ihnen widerfahrenen Schicksal in Einklang steht. Eine sehr typische Reaktion auf Situationen, in denen offensichtlich unschuldige Menschen Missetaten zum Opfer fallen, ist die Schuldzuschreibung: Anstatt die Tatsache hinzunehmen, dass man auch unschuldig Leiden und Verlust ausgesetzt ist, unterstellt man dem Opfer oft Fehlritte, die das Unglück erklären, oder bewertet den ganzen Menschen als eine Persönlichkeit, die es verdient zu leiden. In einer umfassenden Studie wurde z. B. gezeigt, dass Opfer von Verkehrsunfällen von ihrer Umgebung tendenziell als schuld an ihrem Unglück erklärt werden.<sup>8</sup> Durch solche Attribuierungen und Uminterpretationen kann der Mensch wenn auch nicht seinen Glauben an Gerechtigkeit, so doch zumindest sein Sicherheitsgefühl wiederherstellen.<sup>9</sup>

Das Ausmaß des Glaubens an die gerechte Welt ist individuell unterschiedlich; es gibt Personen, die stärker an dieser Illusion festhalten, während sich andere leichter damit abfinden, dass in der Welt auch Ungerechtigkeiten passieren können. Insgesamt aber betrachtet die Sozialpsychologie den Gerechte-Welt-Glauben als eine Universalie, die zur Grundausstattung des kognitiven

---

7 Leo Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1957). Zum selben Problem siehe noch: Fritz Heider, *The Psychology of Interpersonal Relations* (New York: Wiley, 1958).

8 Heike Winter, *Posttraumatische Belastungsstörung nach Verkehrsunfällen*, Europäische Hochschulschriften. Reihe VI, Psychologie, Bd. 566 (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1996).

9 Lerner, *The Belief in a Just World*, 39–54.

Systems des Menschen gehört und trotz maßgeblicher Unterschiede in der Erscheinungsform und dem Inhalt wichtige Gemeinsamkeiten in Ursprung und Funktion aufweist.<sup>10</sup> Da der Gerechte-Welt-Glaube Verhaltensformen fördert, die sich in der Evolution des Menschen als vorteilhaft erwiesen haben, wird er heute als eine anthropologische Universalie betrachtet.

Ein anderes Gerechtigkeitskonzept wird mit dem Begriff „Rechtsgefühl“ bezeichnet, das nicht auf eine auf die Wirklichkeit projizierte Illusion verweist, sondern auf eine kognitive Disposition, die uns ermöglicht, die Wirklichkeit moralisch zu vermessen, d. h. unsere eigenen Handlungen und die Taten anderer als gut oder böse zu bewerten. Deshalb wird Rechtsgefühl von Karl Eibl als eine moralische Maßnorm, vergleichbar den geometrischen Maßnormen des Kreises oder der Geraden, definiert.<sup>11</sup> Wie der Begriff schon zeigt – er lautet ja *Rechtsgefühl* und nicht *Rechtsbewusstsein* –, funktioniert diese psychologische Fähigkeit instinkthaft, weil man sich der Prinzipien, nach denen man ein moralisches Urteil fällt, oft nicht bewusst ist, sondern sich beim Urteilen von seinen Gefühlen leiten lässt.

Angesichts der neuesten Einsichten der kognitiven und evolutionären Psychologie ist heute die These, dass unsere Vorstellungen von Gerechtigkeit und Moral soziale Konstruktionen seien, nicht mehr aufrechtzuerhalten, da Beweise für die konstitutive Rolle eines kulturunabhängigen Rechtsgefühls in unseren Alltagshandlungen erbracht worden sind. Zahlreiche psychologische Experimente belegen, dass Menschen dazu neigen, in sozialen Interaktionen nach dem Prinzip der Gerechtigkeit zu handeln, anstatt die für sie vorteilhaftere Alternative zu wählen. Von den in psychologischen Tests verwendeten Spielen ist das heute schon ikonisch zu nennende Ultimatumspiel das beweiskräftigste: Zwei Personen verfügen gemeinsam über eine bestimmte Summe, z. B. 100 Geldeinheiten, die sie untereinander aufteilen wollen. Die eine ist der Proposer und die andere der Responder; der Proposer macht ein Angebot für die Aufteilung des Geldbetrags und der Responder kann entscheiden, ob er das Angebot akzeptiert oder ablehnt. Wenn er das Angebot akzeptiert, erhalten beide den festgesetzten Betrag, wenn er aber ablehnt, bekommen beide Spieler nichts. Die ökonomische Standardtheorie besagt, dass der Proposer ein Teilungsverhältnis von 99:1 vorschlagen wird, weil er somit seinen eigenen Nutzen maximiert, aber auch für den Partner etwas übrig lässt, weshalb er damit rechnen kann, dass der Responder das Angebot akzeptieren wird. Experimente zeigen allerdings, dass die Aufteilung typischerweise nicht nach dieser mathematischen Logik erfolgt. Der Proposer schlägt oft ein Teilungsverhältnis

---

10 Ebda, 10.

11 Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“, 219–220.

von 50:50 vor und riskiert ein ungleicheres als ein Drittel:zwei Drittel nicht, weil der Responder dann das Angebot mit großer Wahrscheinlichkeit nicht annimmt, obgleich er selbst in diesem Fall mit leeren Händen ausgeht. Diesbezügliche Studien stellen fest, dass die Entscheidungen der Spieler in diesem Spiel nicht von ökonomischen Prinzipien gelenkt werden – die Spieler exemplifizieren viel eher den „homo moralis“ als den „homo oeconomicus“.<sup>12</sup> In diesen Situationen motiviert uns unser basales Rechtsgefühl, irrationale Entscheidungen zu treffen, unser Eigeninteresse aufzugeben und fair zu handeln. Das Experiment wurde in zahlreichen Kulturen durchgeführt, und trotz einiger Differenzen war das Grundschema das gleiche: Menschen sind überall bereit, in bestimmten Fällen ihr eigenes Interesse aufzugeben und auf der Grundlage von Gerechtigkeit und Fairness zu handeln.<sup>13</sup>

Die Erklärung von Handlungsweisen, die mit den Interessen des Individuums nicht in Einklang stehen oder ihnen sogar entgegengesetzt sind, stellt jedoch eine große Herausforderung für die Evolutionstheorie dar, da Neigungen, die zur Fitnessminderung des Individuums führen, der Logik der natürlichen Selektion zu widersprechen scheinen. In der Evolutionspsychologie wurden daher mehrere alternative Theorien ausgearbeitet, die diese Verhaltensweise innerhalb verschiedener Rahmentheorien erklären und den evolutionären Sinn des gerechten Handelns auf die Vorteilhaftigkeit von gegenseitiger Hilfeleistung und Kooperation für das Individuum zurückführen. Sie leiten moralisches Verhalten einstimmig vom Altruismus ab, wobei es aber nie um echten Altruismus und gänzlich selbstloses Verhalten geht; die Schlüsselkomponente der Erklärungen ist vielmehr Reziprozität: Das Individuum gibt dem anderen etwas von seinen Ressourcen ab, in der Hoffnung auf späteren Ausgleich.

Die drei etablierten evolutionspsychologischen Erklärungsmodelle für den Ursprung der Moral sind Verwandtenselektion, reziproker Altruismus und die Theorie der teuren Signale (*costly signaling*).<sup>14</sup> Nach der ersten Theorie ist der Altruismus in erster Linie unter Verwandten zu beobachten und

12 Joseph Heinrich u. a., „Economic man in cross-cultural perspective: behavioral experiments in 15 small-scale societies“, *Behavioral and Brain Sciences*, 28 (2005): 1–46. <https://doi.org/10.1017/S0140525X05000142>.

13 Eine leicht modifizierte und radikalisierte Variation des Ultimatumspiels ist das Diktatorspiel. Siehe Martin A. Nowak, Karen M. Page und Karl Sigmund, „Fairness versus reason in the Ultimatum Game“, *Science* 289 (2000): 1773–1775. <https://doi.org/10.1126/science.289.5485.1773>.

14 Die Zusammenfassung basiert auf den folgenden zwei Studien: Bereczkei, Tamás, *Az erény természete. Önzetlenség, együttműködés, nagylelkűség* (Budapest: Typotex, 2009) und Béla Birkás, „Önzetlenség, támogatás, nagylelkűség“, in *A lélek eredete. Bevezetés az evolúciós pszichológiába*, hg. von Tamás Bereczkei und Tünde Paál (Budapest: Typotex, 2010), 189–219.

kann im Kontext der Blutsverwandtschaft erklärt werden. Wenn nämlich das Individuum einem Blutsverwandten auf eigene Kosten hilft, mindert es zwar scheinbar seine eigene Fitness, fördert jedoch eine Person, die zum Teil über die gleichen Gene verfügt, trägt also letztendlich zur Weitergabe der eigenen Gene bei. Der zweiten Erklärung nach sind Personen ihren Mitmenschen gegenüber dann hilfsbereit, wenn sie damit rechnen können, dass ihr helfendes Verhalten in der Zukunft vom anderen erwidert wird. Vorbedingung für die Entstehung des reziproken Altruismus ist demnach eine enge und langanhaltende Beziehung zum anderen, deshalb funktioniert er grundsätzlich in stabilen Gruppen von kleinerer Größe, wo die Personen einander persönlich kennen und regelmäßig miteinander in Kontakt stehen. Der dritten Theorie nach beruht das altruistische Verhalten auf einer guten Balance zwischen Kosten und Gewinn: Der Helfende zeigt mit seiner altruistischen Handlung, dass er über Ressourcen verfügt, die ihm ermöglichen, sogar größere Verluste hinzunehmen. Damit beweist er den Gruppenmitgliedern, dass er hohe Reputation verdient, wodurch er in der Gemeinschaft vorteilhafte Tauschgeschäfte erwarten kann. Somit ist die Investition auch für den Helfenden rentabel. All diese Theorien führen den Altruismus auf das Eigeninteresse zurück und finden auf diese Weise ihren Platz innerhalb der Logik der natürlichen Selektion.

Neuere Theorien führen den Altruismus jedoch nicht unmittelbar auf das Eigeninteresse, sondern auf die Kooperationsbereitschaft des Menschen zurück.<sup>15</sup> Sie betrachten Sozialität als eine grundlegende Eigenschaft des Menschen, die für bestimmte, von der Evolutionstheorie schwer erklärable Verhaltensweisen, so für den Altruismus und die altruistische Bestrafung, verantwortlich sein kann. Altruismus ist diesem Verständnis nach als Neigung zur Kooperation aufzufassen, die den Menschen dazu bewegt, seine Handlungen mit den Gruppenmitgliedern abzustimmen, statt sein unmittelbares Eigeninteresse zu verfolgen. Dies hat gut einsehbare evolutionäre Gründe. Gruppen nämlich, deren Mitglieder zur Zusammenarbeit bereit waren und die Ressourcen miteinander teilten, waren einheitlicher, entwicklungsfähiger und effektiver als aus eigennützigem Personen bestehende Gruppen, deshalb hatten sie größere Überlebenschancen als diese. Daraus folgt jedoch nicht, dass das Individuum sein Eigeninteresse für das Gruppeninteresse aufgibt, wie es Theorien der Gruppenselektion annehmen. Das langfristige Fortbestehen der Gruppe ist ja lebenswichtig für das Individuum, weil die Zugehörigkeit zu einer Gruppe seine Überlebenschancen erheblich erhöht. In einer gut funktionierenden Gruppe bieten sich die Mitglieder gegenseitig Schutz und Sicherheit, teilen

---

15 Ernst Fehr und Simon Gächter, „Altruistic punishment in humans“, *Nature* 415 (2002): 137–140. <https://doi.org/10.1038/415137a>.

Ressourcen und Wissen und leisten einander emotionale Unterstützung. Individuen sind deshalb intrinsisch motiviert, Verhaltensweisen zu entwickeln, die Kooperation fördern und das Gruppenleben unterstützen.

## 2.2 Vertrauen, Verrat und altruistische Bestrafung

Experimente haben allerdings gezeigt, dass größere Gemeinschaften allein auf altruistischem Verhalten basierend nicht aufrechterhalten werden können; dieses ermöglicht nur die langfristige Existenz von aus höchstens zwei Personen bestehenden Gruppen.<sup>16</sup> Eine weitere grundlegende Komponente der Gruppenkohäsion und Kooperation neben Altruismus ist Vertrauen<sup>17</sup>, ohne das Partnerbeziehungen nicht zustande kommen können. Es ist ein unentbehrlicher Bestandteil des sozialen Daseins und macht das Zusammenwirken in interpersonalen Beziehungen erst möglich. Ohne Vertrauen würde die Mehrheit der Tauschgeschäfte nicht zustande kommen. Deshalb ist die kognitive und emotionale Regelung in Bezug auf Vertrauen ein wichtiger Bestandteil des psychologischen Apparats des Menschen. Da Kooperation eine evolutionsbiologisch nützliche Verhaltensweise ist, ist unser Belohnungssystem so konstruiert, dass es auf gegenseitige Kooperation positiv reagiert und Vertrauen mit dem Gefühl der Freude belohnt.<sup>18</sup>

Um zum Vertrauen und zur Kooperationsbereitschaft einen methodischen Zugang zu gewinnen, arbeiteten Sozialpsychologen in den 1950er Jahren ein Experiment aus: das sogenannte Gefangenendilemma. In diesem Experiment werden zwei Personen gebeten, sich in die Lage von Gefangenen zu versetzen, die im Verdacht stehen, gemeinsam ein Verbrechen begangen zu haben. Sie werden im Gericht voneinander unabhängig befragt und das Strafmaß hängt wechselseitig davon ab, ob sie gestehen oder leugnen. Wenn beide leugnen, kommen sie mit vergleichsweise geringen Strafen davon. Gesteht nur einer, so geht dieser straffrei aus und der andere erhält die Höchststrafe. Gestehen beide, so erhalten sie ein gegenüber der Höchststrafe etwas gemindertes Strafmaß. Das Dilemma besteht darin, dass sich jeder Gefangene entscheiden muss, ob er leugnet, also mit dem anderen kooperiert, oder gesteht, also den anderen

16 Ernst Fehr und Urs Fischbacher, „The nature of human altruism“, *Nature* 425 (2003): 785–791. <https://doi.org/10.1038/nature02043>.

17 Tamás Bereczkei, „Az erkölcs – evolúciós pszichológiai nézőpontból“, in *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*, Irodalom, evolúció, kogníció, 2. (Budapest: Ráció, 2021), 29–45., hier besonders 35–38.

18 James K. Rilling u. a., „A neural basis for social cooperation“, *Neuron* 35 (2002): 395–405. [https://doi.org/10.1016/S0896-6273\(02\)00755-9](https://doi.org/10.1016/S0896-6273(02)00755-9).

verrät, ohne die Entscheidung des anderen zu kennen. Das Strafmaß hängt aber davon ab, wie die beiden Gefangenen zusammengenommen ausgesagt haben, und damit nicht nur von der eigenen Entscheidung, sondern auch von der Entscheidung des anderen Gefangenen. Vertrauen wird in diesem Experiment derart operationalisiert, dass die Bereitschaft zur Kooperation, d. h. wenn beide leugnen, mit der Existenz von Vertrauen gleichgesetzt wird. In der Versuchsanordnung des iterativen Gefangenendilemmas wird eine Serie solcher Spiele mit den gleichen Partnern durchgeführt, damit die Teilnehmer das Verhalten des anderen in den vorherigen Runden in ihre Entscheidungen einbeziehen können.<sup>19</sup> Das Experiment, ein mathematisches Spiel der Spieltheorie, fragt danach, was die optimale Strategie für beide Kooperationspartner ist, also welche Handlungsweise in einer menschlichen Gesellschaft die erfolgreichste ist.

Die Auswertung des Spiels ergab, dass sich das Programm *tit-for-tat* am besten bewährte. Dieses Programm bestand aus zwei Maximen: Verhalte dich zuerst immer kooperativ und dann wiederhole immer das, was dein Partner im vorherigen Schritt getan hat. Diese sehr einfache Strategie baut auf vier Grundprinzipien auf: Erstens, man soll dem anderen im ersten Schritt immer Vertrauen schenken; zweitens, man darf nie als Erster den anderen betrügen; drittens, auf Betrug soll man mit Betrug reagieren; und viertens, man darf den anderen nicht vergeltend, also serienmäßig bestrafen.<sup>20</sup> Die *tit-for-tat*-Strategie gründet also gänzlich auf dem anfänglichen Akt des Vertrauens.

Jemandem Vertrauen zu schenken ist aber eine sehr riskante Entscheidung. Vertrauen beinhaltet ja Unsicherheit und Verletzbarkeit und impliziert mögliche Enttäuschung, da man nie sicher sein kann, ob der Partner das Vertrauen mit echter Kooperationsbereitschaft erwidert oder es missbraucht und einen ausnutzen will. In einer auf altruistischem Verhalten basierenden Gemeinschaft gibt es immer Personen, die Nutzen aus der Gemeinschaft ziehen, aber sich an den entstehenden Kosten nicht beteiligen und helfendes Verhalten nicht mit entsprechender Gegenleistung erwidern. Diese Art von egoistischem Verhalten steigert die Fitness des Individuums bedeutend, deshalb besteht das Risiko, dass die Zahl solcher Trittbrettfahrer in einer Gemeinschaft stark wächst, so dass die Ressourcen drastisch schrumpfen. Da Trittbrettfahrer die Existenz der Gemeinschaft gefährden, mussten Kontrollmechanismen eingebaut werden, um die Überlebenschancen einer Gruppe zu sichern. Diese bürgten dafür, dass Trittbrettfahrer in der Gruppe nicht überhandnahmen:

---

19 „Gefangenendilemma“, in *Lexikon der Psychologie* (Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2000), <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/gefangenendilemma/5587>.

20 György Marosán, „A büntetés dicserete“, *Szociológiai Szemle*, 3 (2008): 109–123.

Personen, die sich nicht kooperativ verhielten und das helfende Verhalten der anderen missbrauchten, mussten bestraft werden.

Die *tit-for-tat*-Strategie beinhaltet bereits Bestrafung: Auf Betrug reagiert der Partner in dieser Strategie mit bestrafender Nicht-Kooperation. Die Bestrafung ist also Teil der erfolgreichsten Strategie, was darauf hinweist, dass sie ein unentbehrlicher Teil der Kooperation mit einem unbekanntem Partner ist. Es zeigt allerdings auch, dass nur bestimmte Bestrafungsstrategien erfolgreich sind: Es ist z. B. nicht zweckmäßig, das Spiel aus Misstrauen mit Nicht-Kooperation zu beginnen. Dies kann nämlich vom Partner als Strafe interpretiert werden, was dazu führt, dass er seine Bereitschaft zur Kooperation zurückzieht. Andererseits wird an diesem Spiel gut erkennbar, dass dem Betrüger mit der konsequenten bestrafenden Verweigerung von Kooperation am effektivsten Kooperation anezogen werden kann. Wird er nicht bestraft, kann er nämlich zur Einsicht gelangen, dass sich Betrug auszahlt.<sup>21</sup>

Der Sinn der Bestrafung ist allerdings nicht in jedem Fall selbstverständlich. Das Ultimatumspiel beinhaltet auch die Möglichkeit einer Art Strafe: Der Responder kann im Falle einer ungerechten Verteilung das Angebot zurückweisen, womit er allerdings nicht nur den Proposer bestraft, sondern auch sich selbst einer – wenn auch nur kleinen – Summe beraubt. Dieses Spiel demonstriert die auf den ersten Blick verblüffend wirkende Tatsache, dass Menschen ungerechte Verteilung sogar auf eigene Kosten zu bestrafen gewillt sind. Weitere Experimente haben diesen Befund ergänzt und gezeigt, dass nicht nur Menschen, die von der ungerechten Verteilung betroffen waren, zur Bestrafung der Ungerechtigkeit auf eigene Kosten neigen (*second-party punishment*), sondern auch unbeteiligte Personen, die bloß Beobachter der ungerechten Handlung waren (*third-party punishment*), mithilfe der ihnen zur Verfügung gestellten Summe, also auf eigene Kosten, Gerechtigkeit herstellten. Die Mehrheit der Strafenden hat das Maß der Strafe an den Grad des Normbruchs angepasst, je größer also der Normbruch war, eine desto höhere Strafe wurde über den Normbrecher verhängt. Dies galt sowohl gegenüber Personen, die die Verteilungsnorm, als auch gegenüber Personen, die die Kooperationsnorm brachen.<sup>22</sup>

Diese Art von Strafe, deren Ziel nicht Rache und Vergeltung, sondern die Wiederherstellung von Gerechtigkeit ist, nennt man *altruistische Bestrafung* (*altruistic punishment*)<sup>23</sup>, da sie nicht im direkten Interesse des Strafenden

<sup>21</sup> Ebda, III.

<sup>22</sup> Ernst Fehr und Urs Fischbacher, „Third-party punishment and social norms“, *Evolution and Human Behavior*, 25 (2004): 63–87. [https://doi.org/10.1016/S1090-5138\(04\)00005-4](https://doi.org/10.1016/S1090-5138(04)00005-4).

<sup>23</sup> Ernst Fehr und Simon Gächter, „Altruistic punishment in humans“.

liegt, sondern für ihn sogar mit Kosten verbunden ist. Der Strafende muss oft mit negativen Konsequenzen der Bestrafung rechnen; er riskiert die Rache des Bestraften, eventuell den Ausschluss aus einer Gruppe, den Verlust einer Beziehung, und ist emotionaler Anspannung ausgesetzt.<sup>24</sup> Andererseits zieht er keinen Gewinn aus diesem Akt, der Nutznießer ist in diesem Fall ja meistens die Gemeinschaft. Trotzdem hat man festgestellt, dass die Neigung zur altruistischen Bestrafung in den verschiedensten, unter diversen gesellschaftlichen Umständen lebenden und sich auf unterschiedlichsten Graden der Zivilisation befindenden menschlichen Gemeinschaften zu finden ist und als eine grundlegende Komponente der Psychologie des Menschen betrachtet werden kann.<sup>25</sup>

Diese Befunde verweisen darauf, dass die altruistische Bestrafung fundamental für die Stabilität der menschlichen Gesellschaften ist. Sie hat eine grundlegende Funktion für die langfristige Aufrechterhaltung der Gemeinschaft und der Kooperation, die allein durch Einsicht und altruistisches Verhalten nicht gesichert werden kann. Es wurde allerdings auch gezeigt, dass allein die Bestrafung des Normbruchs nicht genügt, um größere Gemeinschaften langfristig aufrechtzuerhalten; sie sichert nur die Existenz von kleinen, aus einigen wenigen Personen bestehenden Gemeinschaften. Erst wenn die Bestrafung von Trittbrettfahrern ermöglicht wird, kann die Größe der Gruppe zwei Dutzend und mehr erreichen, eine Personenzahl von 128 kann aber auch in diesem Fall nicht überschritten werden. Wirklich große Gruppen mit mehr als 256 Mitgliedern können erst dann stabil lebensfähig bleiben, wenn die Möglichkeit einer weiteren Art von Bestrafung, nämlich der Bestrafung von Trittbrettfahrern zweiter Ordnung, besteht.<sup>26</sup> Da es im grundlegenden Interesse der Gemeinschaft liegt, Trittbrettfahrer zu bestrafen, die Bestrafung jedoch keinen Nutzen, aber potenzielle Kosten für den Strafenden mit sich bringt, gibt es immer Personen, die altruistischer Bestrafung ausweichen und sie anderen überlassen. Diese Trittbrettfahrer zweiter Ordnung beschädigen die Gemeinschaft ebenso wie Trittbrettfahrer erster Ordnung; daher ist ihre Bestrafung eine genauso unentbehrliche Aufgabe menschlicher Gemeinschaften wie die Sanktionierung von Normbrüchen. Die Aufrechterhaltung komplexer Gesellschaften ist also nur durch ein umfassendes Bestrafungssystem möglich.

---

24 Ernst Fehr und Urs Fischbacher, „Social norms and human cooperation“, *Trends in Cognitive Sciences* 8, 4 (2004): 185–190. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.02.007>.

25 Joseph Henrich, Richard McElreath und Abigail Barr, „Costly Punishment Across Human Societies“, *Science* 312, (2006): 1767–1770. <https://doi.org/10.1126/science.1127333>.

26 Fehr und Fischbacher, „The nature of human altruism“.



Neurowissenschaftliche Untersuchungen haben bestätigt, dass unser Gehirn altruistische Bestrafung belohnt. In Experimenten basierend auf dem Diktatorspiel, einer radikalisierten Version des Ultimatumspiels, hat man bei der Bestrafung eine erhöhte Aktivität in jenen Gehirnregionen der Strafenden feststellen können, die eine zentrale Rolle im Belohnungssystem des Gehirns spielen, so vor allem im Nucleus accumbens, einer Kernstruktur im mesolimbischen System.<sup>27</sup> Bei der Planung des Experiments haben die Autoren darauf geachtet, altruistische Bestrafung von Rache und Vergeltung klar abzugrenzen, da emotionale Beteiligung in einem Fall, wo einer selbst Schaden erfährt, auf der Hand liegt und somit auf völlig andere Ursachen zurückgeführt werden kann als im Falle einer *third-party*-Bestrafung. Es wurde allerdings gezeigt, dass die Bestrafung eines Normbruchs auch dann belohnend wirkt, wenn der Strafende selbst nicht beteiligt ist, sondern den Fall als Außenseiter beobachtet.

### 2.3 Verrat, altruistische Bestrafung und fiktionales Erzählen

In der älteren literaturwissenschaftlichen Tradition herrschte lange Zeit die Theorie vor, dass die Position des Lesers im Verhältnis zur dargestellten fiktiven Welt bzw. zu den fiktiven Figuren mit dem Identifikationskonzept beschrieben werden kann, weil das Kunstwerk geeignet ist, im Rezipienten die Illusion zu erzeugen, dass er Teil der dargestellten Welt ist und sich in die Situation der Figuren hineinversetzen kann. Diese Vorstellung wurde aber in den letzten Jahrzehnten mehrmals hinterfragt und besonders nach der bahnbrechenden filmwissenschaftlichen Studie von Ed Tan stark modifiziert.<sup>28</sup> Nach Tans Ansicht funktioniert nämlich der Zuschauer im Kino nicht wie ein Handelnder in der fiktiven Welt, wie es die Identifikationsthese nahelegt, sondern wie ein unsichtbarer Zeuge, der zwar eine privilegierte Sicht auf die Ereignisse hat, weil er den fiktiven Raum als seine physische Umgebung wahrnimmt und auch die Zeit als eine lineare empfindet, jedoch keine Kontrolle über seinen Blick und die Fähigkeit zu handeln hat.<sup>29</sup> Diese Zeugenposition ist analog zur Position des Beobachters in der realen Welt, weil der Zuschauer ebenso unfähig ist, in die Geschehnisse einzugreifen und auf sie zu reagieren,

27 Alexander Strobel, Jan Zimmermann und Anja Schnitz, „Beyond revenge: neural and genetic bases of altruistic punishment“, *NeuroImage*, 54 (2011): 671–680.

28 Ed Tan, „Film-induced affect as a witness emotion“, *Poetics* 23 (1994): 7–32. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00024-Z](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00024-Z).

29 Ebda, 17.

wie ein Zeuge in einer realen Situation, das Gesehene aber dieselbe emotionale Wirkung in ihm auslösen kann.

Ähnlich kann die Position des Lesers beim Lesen eines literarischen Erzähltextes beschrieben werden. Der Leser funktioniert wie ein Beobachter der dargestellten Welt, der in die Geschehnisse zwar nicht eingreifen kann, die Handlungen der Figuren jedoch interessiert verfolgt und zu ihnen ein bewertendes Verhältnis entwickeln kann. Auf ebendieses Interesse am Beobachten des Verhaltens von anderen kann nach William Flesch der Ursprung des Erzählens zurückgeführt werden. Flesch vertritt deshalb die Ansicht, dass der evolutionäre Ursprung des Erzählens sich im Kontext menschlicher Kooperation erklären lässt. Denn nicht die persönliche Lust des Einzelnen an der Nachahmung ist entscheidend für die Entwicklung des Erzählens, wie Aristoteles behauptete, sondern das Verhältnis des Publikums zum dargestellten Inhalt. Entscheidend ist nach Flesch die Lust, das Verhalten des anderen zu beobachten, zu verfolgen, was er tut und erleidet, und was die Folgen seiner Handlungen sind. Flesch zufolge beobachten wir das Verhalten des anderen ausdrücklich zu dem Zweck, ihn moralisch zu beurteilen und daraus Schlüsse daraufhin zu ziehen, ob der andere kooperationswürdig ist oder nicht.<sup>30</sup>

Flesch stellt fest, dass das Individuum in zweierlei Hinsicht mit dem bestehenden System moralischer Beziehungen verbunden ist: Einerseits ist sich der Mensch bewusst, dass er Teil einer moralischen Gemeinschaft ist, deren Normen er zu respektieren hat, und bei Verstößen bestraft wird. Andererseits hat er eine urteilende Funktion anderen Menschen gegenüber, die ebenfalls Teil der moralischen Gemeinschaft sind und ebenfalls mit Vergeltung rechnen müssen, wenn sie die Normen verletzen. Das Individuum nimmt dementsprechend am ersten System als Akteur und am zweiten als Beobachter teil. Flesch führt unser moralisches Engagement in fiktionalen Erzählungen auf Letzteres zurück: Wir verfolgen mit Interesse die Handlungen unserer Mitmenschen und ihr Schicksal, weil es uns Freude bereitet, zu sehen, wie Gerechtigkeit geübt, das Gute belohnt und das Böse bestraft wird. Dieses Interesse wird durch die Tatsache, dass wir nicht die Handlungen realer Personen beobachten, sondern über fiktive Helden lesen, nicht beeinträchtigt, denn die Beobachtung gerechter Strafen sowohl in realen als auch in fiktiven Situationen verursacht eine intrinsische Belohnung, ein Gefühl der Freude.

---

<sup>30</sup> William Flesch, *Comeuppance. Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction* (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2007).

Aufgrund dieser Feststellungen plädiert Flesch dafür, Geschichtenerzählen nicht als eine rein zufällige Folge anderer menschlicher Aktivitäten, als ein Nebenprodukt der Evolution anzusehen, sondern als eine Adaptation zu betrachten. Er stellt die These auf, dass die angeborene Fähigkeit und Tendenz zur altruistischen Bestrafung, unser Wunsch, das Gute belohnt und das Böse bestraft zu sehen, eines der zentralen menschlichen psychologischen Phänomene ist, die das universale Interesse an Erzählungen erklären. Da altruistische Bestrafung sich im Rahmen der evolutionären Theorie von Kooperation gegen Personen richtet, die die Gruppenkohäsion mit ihrem Verhalten schwächen, das Vertrauensverhältnis aus eigenem Interesse ausbeuten, die Gruppe also im Endeffekt verraten, sehe ich Verrat und seine Bestrafung als zentral für den evolutionären Ursprung des Geschichtenerzählens an.

## Gerechtigkeitserwartung und Leserattribuierung

Es ist eine alte Erkenntnis der Literaturwissenschaft, dass fiktionale Erzähltexte von Natur aus nicht vollständig sind, sondern zahlreiche Unbestimmtheits- und Leerstellen beinhalten, die zum Teil automatisch, zum Teil durch bewusstes Schlussfolgern vom Leser gefüllt werden.<sup>1</sup> Die Ergänzungstätigkeit des Lesers zielt grundsätzlich darauf, dem Gelesenen einen kohärenten Sinn zu verleihen, weil er durch einen hohen Grad an Sinnzusammenhang den Eindruck gewinnt, die Geschichte verstanden zu haben.<sup>2</sup> Er führt verschiedene mentale Operationen durch, um Kohärenz zu bilden, ergänzt das mentale Bild von Figuren mit Eigenschaften (wie etwa das Äußere des Konsuls Buddenbrook mit der Augenfarbe in Ingardens Beispiel<sup>3</sup>), bezieht Ereignisse und Situationen kausal aufeinander, die im Text explizit nicht verbunden werden, oder schreibt Figuren Motivationen zu, um ihre Handlung sinnvoll zu machen, usw. Diese Operationen werden zusammenfassend Inferenzen (in der Psycholinguistik) oder Attributionen (in der Psychologie) genannt, und sind für das Verstehen von fiktionalen Erzählungen von grundlegender Bedeutung.

Eine zentrale Frage der Textverstehensforschung, über die bis heute kein Konsens herrscht, ist, welche Inferenzen bzw. Attribuierungen während des Lesens durchgehend online sind und welche nur in spezifischen Kontexten eine Funktion haben.<sup>4</sup> Die Beantwortung dieser Frage hängt zum Teil davon ab, was Theoretiker darüber denken, ob beim Lesen fiktionaler Narrative nur eine Kohärenz von lokaler Reichweite hergestellt wird oder auch übergreifende

1 Vgl. zwei Grundlagenwerke: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle: Niemeyer, 1931); Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag, 1970).

2 Vgl. meinen früheren Aufsatz: Márta Horváth, „Der Drang nach Kohärenz. Kohärenzstiftende kognitive Mechanismen beim Lesen fiktionaler Erzähltexte“, in *Universalien? Über die Natur der Literatur*, hg. von Endre Hárs, Márta Horváth und Erzsébet Szabó (Trier: WVT, 2014), 47–62.

3 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 49.

4 Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch, „Inferenzen“, in *Psycholinguistik: Ein internationales Handbuch*, hg. von Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch (Berlin, New York: de Gruyter, 2003), 566–576, <https://doi.org/10.1515/9783110114249> und Karl Eibl, „Epische Triaden. Über eine stammesgeschichtlich verwurzelte Gestalt des Erzählens“, *Journal of Literary Theory* 2, (2009), <https://doi.org/10.1515/JLT.2008.015>.

Bedeutungsstrukturen auf globaler Textebene erzielt werden.<sup>5</sup> Minimalistische Theorien argumentieren, dass Leser durch automatische Inferenzen nur auf lokaler Ebene Kohärenz erstellen und benachbarte Textbestandteile (d. h. Teile eines Satzes, einer Aussage oder eines Abschnittes) oder kurze Folgen von Bestandteilen miteinander verbinden. Maximalistische Theorien dagegen gehen davon aus, dass die meisten Komponenten durch ein Thema oder mehrere übergreifende Themen miteinander verbunden werden können.<sup>6</sup>

Ich möchte argumentieren, dass poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption eine Form von globaler Kohärenz ist, wobei Leser Schlüsselereignisse der Handlung aufeinander beziehen, das Spätere als moralische Konsequenz des Früheren auslegen und die meisten Komponenten der Handlung in Bezug auf diesen Zusammenhang verstehen. Wenn z. B. der Leser von Theodor Storms *Der Schimmelreiter* die Erzählung als eine Geschichte der Erfüllung von Gerechtigkeit versteht, legt er den Tod von Hauke Haien und seiner Familie als Strafe für Haukes Hybris aus, die darin besteht, dass er in seinem blinden Glauben an Naturwissenschaften und Technik der Naturgewalt um jeden Preis Einhalt gebieten will und sich in Missachtung der Gefühle seiner Nachbarn den Naturkräften widersetzt. In diesem Fall interpretiert der Leser den Großteil von Haukes Handlungen, seine Distanzierung von seinen Nachbarn und seine besessene Arbeit am Bau des Deiches, als Manifestationen seines Hochmuts und seiner Vermessenheit und betrachtet diese als Ursache für seinen Tod bzw. als Beitrag zu diesem. Der Leser interpretiert die Schlüsselereignisse von Haukes Leben als Schritte hin zum verdienten Tod, den er eventuell auf das Walten einer höheren Macht zurückführt.

Die Suche nach einem globalen Sinn der Geschichte ist besonders dann von großer Bedeutung, wenn der Leser die Ereignisse auf lokaler Ebene kausal nicht miteinander verbinden kann, weil z. B. das Schicksal der Hauptfigur am Ende der Erzählung als tödlicher Unfall oder tragischer Zufall inszeniert wird. Gerade diese sind die klassischen Verwirklichungen poetischer Gerechtigkeit. Nicht jede Form von Bestrafung bzw. Belohnung lässt sich nämlich als poetische Gerechtigkeit definieren. Es gibt Gattungen, bei denen das Handlungsschema explizit darauf ausgerichtet ist, den Täter eines Verbrechens zur Rechenschaft zu ziehen, wie z. B. die Detektivgeschichte, in der die Beziehung zwischen Schuld und Bestrafung schon durch die Gattungskonventionen gesichert ist. Doch ist sie nicht als typischer Fall von poetischer Gerechtigkeit

5 Mehr darüber bei: Rickheit, Herrmann und Deutsch, „Inferenzen“.

6 Vgl. Arthur C. Graesser, Murra Singer und Tom Trabasso, „Constructing inferences during narrative text comprehension“, *Psychological Review* 101, 3 (1994): 371–395. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.101.3.371>.

anzusehen, weil in ihr Gerechtigkeit nicht als ein unausweichliches Gesetz der dargestellten Welt erscheint, sondern als Ergebnis der bewussten Handlung einer Figur zustande kommt. Die moralische Ordnung wird hier durch die zielgerichtete Handlung des Detektivs wiederhergestellt, deren Erfolg auf seinen intellektuellen Fähigkeiten und nicht auf einem in der Welt der Erzählung waltenden universalen Gesetz beruht. Klassische Detektivgeschichten fokussieren ausgesprochen auf das logische und psychologische Können des Ermittlers und ihre Welten zeichnen sich weniger dadurch aus, dass in ihnen notwendigerweise Gerechtigkeit hergestellt wird, als durch das erkenntnistheoretische Postulat, dass Wahrheit grundsätzlich erkennbar ist.<sup>7</sup> Deshalb ist die kausale Folge der Ereignisse auf lokaler Ebene eine wichtige Komponente von Detektivgeschichten, auch wenn sie vom Leser oft erst im Nachhinein rekonstruiert werden kann. Ebenso sind auch Rache-Geschichten keine Verwirklichungen von poetischer Gerechtigkeit, weil Vergeltung in ihnen als Folge eines Eingriffs einer Figur geübt wird. In diesen Erzählungen erscheint das üble Schicksal einer Figur nicht als unerklärbarer Zufall, der nur auf einer globalen Ebene seinen Sinn gewinnt, sondern ist auf die emotionale Motivation des Rächers zurückzuführen.

In traditioneller Auffassung wird poetische Gerechtigkeit durch Geschichten verwirklicht, in denen einer bösen Tat unerwartete Strafe folgt oder eine Wohltat überraschenderweise belohnt wird. In beiden Fällen erfolgt eine positive Wende, die nicht der Absicht und dem Eingriff eines Agenten in die dargestellte Welt, sondern der Ironie des Schicksals zu verdanken ist.<sup>8</sup> In diesen Geschichten funktioniert poetische Gerechtigkeit als Naturgesetz, dem nicht zu entgehen ist; der Übeltäter erleidet einen Schicksalsschlag als unerwartete Folge seiner ursprünglichen Missetat.<sup>9</sup> Das klassische Beispiel für die poetische Gerechtigkeit ist die Geschichte von Mitys, die wegen ihres wirkungsvollen Abschlusses bereits von Aristoteles gelobt wurde, weil in ihr „die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen“.<sup>10</sup> Der Mörder von Mytis wird nämlich von der Mytis-Statue in Argos

7 Vgl. Tamás Bényei, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek 57 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000) und Erzsébet Szabó, „Mindenki gyanús: Az elmeolvasás és a metareprezentáció szerepe a detektívtörténetek olvasásakor“, in *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, hg. von Márta Horváth und Erzsébet Szabó (Budapest: Ráció, 2019), 40–52.

8 Zach, *Poetic Justice*, 27–36. Siehe noch Judit Szabó, „A „véletlen“ fordulat kvázi csodája. Költői igazságosság és narratív magyarázat“, *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 3 (2021): 469–482., 471.

9 Scott Forschler, „Revenge, Poetic justice, Resentment, and the Golden Rule“, *Philosophy and Literature* 36, 1 (2012): 1–16. <https://doi.org/10.1353/phl.2012.0021>, 6.

10 Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhmann (Stuttgart: Reclam, 1997), 19.

unerwartet getötet, indem sie auf den Mörder stürzt, während er sie betrachtet. Zwar wird hier das Stürzen der Statue als ein Unfall inszeniert, doch versteht es der Leser als moralische Konsequenz der Mordtat, weil die Geschichte nur auf diese Weise sinnvoll erscheint.

Diese Art von kausaler Beziehung zwischen Tat und Schicksal wird im Text oft nicht explizit dargestellt, was auch nicht nötig ist, weil der Leser infolge seiner fundamentalen Gerechtigkeitserwartung motiviert ist, einen normativen Zusammenhang zwischen den Ereignissen zu postulieren und den auf lokaler Ebene unerklärbaren Geschehnissen auf einer höheren Ebene Sinn zuzuschreiben. Dabei spielen meines Erachtens drei Attributionstypen eine wesentliche Rolle, die ich als Sondertypen der Kausalattribution betrachte: *Attribuierung metaphysischer Gesetze*, wenn mangels physischer Kausalzusammenhänge transzendente Kräfte als Ursache von Ereignissen vermutet werden; *Intentionszuschreibung*, wo das Ereignis eine psychologische Ursache hat und sich auf die Intention eines Agenten zurückführen lässt; und *teleologisches Denken*, wo das Ereignis nicht auf ein Antezedens zurückzuführen, sondern von einem Zweck abzuleiten ist. Durch diese verbindet der Leser Hauptereignisse und Situationen der Handlung als Schuld und Strafe miteinander, unterstellt Motivationen und projiziert übergeordnete Instanzen, die für Gerechtigkeit in der dargestellten Welt verantwortlich sind.

### 3.1 Kausalattribution und Intentionszuschreibung

Zwei grundlegende Attributionstypen, ohne die das Verstehen fiktionaler Erzähltexte unvorstellbar ist, sind Kausalattribution und Intentionszuschreibung. Diese sind verantwortlich dafür, dass der Leser die dargestellten Ereignisse als eine kohärente Geschichte versteht und die Handelnden als Figuren mit einer kohärenten Psyche wahrnimmt. Sie haben eine spezielle Funktion für die poetische Gerechtigkeit, weil mittels ihrer der Leser eine „moralische Botschaft“ der Geschichte konstruiert, indem er das Endereignis als Konsequenz früherer Taten oder als Absicht einer höheren Instanz versteht.

Der Text kann diese kognitiven Mechanismen des Lesers mit verschiedenen Mitteln auslösen. Meistens genügt es, eine ungerechte Tat darzustellen, weil sie das Rechtsgefühl des Lesers provoziert und ihn dazu veranlasst, die Bestrafung des Verbrechers herbeizuwünschen, was seine Interpretation grundlegend mitgestaltet. Genauso kann die Darstellung eines unerwarteten Schicksalschlages als Stimulus für solche Attribuierungen dienen, weil der Leser von seinem Gerechte-Welt-Glauben getrieben dazu neigt, ihn als Konsequenz einer früheren Missetat zu interpretieren. Eine weitere Möglichkeit zum Auslösen

dieser Mechanismen ist, eine symbolische Beziehung herzustellen, wobei die Form der Strafe auf irgendeine Art und Weise auf das Verbrechen hinweist und zu ihm passend konstruiert ist, wie Noël Carroll feststellte.<sup>11</sup> Ein gutes Beispiel für Letzteres ist die bereits zitierte Novelle *Unterm Birnbaum* von Theodor Fontane, in der die Strafe nicht kausal aus der anfänglichen Missetat folgt; der Mörder kann ja der Polizei geschickt entkommen und wehrt auch alle anderen Versuche, ihn zu entlarven, schlau ab. Sein Tod am Ende wird als ein unerwarteter Unfall dargestellt, die auf der Handlungsebene zusammenhängenden Ereignisse werden aber durch die Identität des Ortes miteinander verbunden: Der Täter verunglückt und stirbt gerade an der Stelle seines Hauses, wo er die Leiche seines Opfers vergraben hat. Diese symbolische Beziehung legt es nahe, die zwei Todesfälle kausal miteinander zu verbinden, den Tod des Protagonisten als Folge seiner Mordtat zu erklären und die Welt der Erzählung als eine aufgrund metaphysischer Gesetze funktionierende zu interpretieren.

Das in der Handlungsstruktur unmotivierte Ereignis des Verschließens der Kellertür durch das darüberrollende Fass in Fontanes Novelle kann auch als eine Art *deus ex machina* betrachtet werden, der eine traditionelle Form der poetischen Gerechtigkeit ist: Er schafft durch eine unerwartete und unvorhersehbare Wundertat Gerechtigkeit. Als poetisches Mittel wird der *deus ex machina* oft kritisiert, weil er nicht aus der inneren Logik der erzählten Welt folgt und als kohärenzbrechendes Element erscheint, das als eine billige Lösung populärer Werke angesehen wird. Bereits Aristoteles hat sich kritisch über solche unmotivierten Eingriffe geäußert: „Es ist offenkundig, daß auch die Lösung der Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen muss, und nicht – wie in der *Medea* und wie in der *Ilias* – die Geschichte von der Abfahrt aus dem Eingriff eines Gottes.“<sup>12</sup> Fontanes Novelle ist jedoch ein gutes Beispiel dafür, dass die Logik der Lösung nicht nur der expliziten Kausalkette der Ereignisse entstammen kann. Eine symbolische Beziehung zwischen Handlungselementen kann als ebenso organische Verbindung fundieren, weil Gerechtigkeit hier nicht von außen, vom Autor „aufgezwungen“, sondern vom Leser selbst durch seine kohärenzstiftende Interpretation importiert wird.

Eine symbolische Beziehung verbindet das Anfangs- und Endereignis auch in Heinrich von Kleists Novelle *Das Bettelweib von Locarno*. In der Geschichte geht es um ein aristokratisches Ehepaar, das einer Bettlerin aus Mitleid für eine Nacht Unterschlupf in seinem Schloss gewährt. Der Marchese weckt aber die

11 Noël Carroll, „Tales of Dread in The Twilight Zone: A Contribution to Narratology“, in *Philosophy in The Twilight Zone*, hg. von Noël Carroll und Lester H. Hunt (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009), 26–38., 29.

12 Aristoteles, *Poetik*, 29.



Frau ungewollt auf und schickt sie in einen versteckten Winkel des Zimmers, wobei sie ausgleitet und stirbt. Jahre später will das Ehepaar das Schloss verkaufen, die Käufer werden aber durch ein Gerücht über Spuk im Gebäude abgeschreckt. Um sich Klarheit darüber zu verschaffen, verbringt das Ehepaar einige Nächte im besagten Zimmer des Schlosses und hört unerklärliche Geräusche aus der Ecke, in der die Bettlerin gestorben ist. Nach der dritten Nacht steckt der Marchese, entnervt vor Entsetzen, das Schloss in Brand und kommt in ebendiesem Zimmer in den Flammen um. Seine Knochen werden von den „Landsleuten“ in derselben Ecke zusammengetragen, in der die alte Frau gestorben ist.

Kleists Erzählung erfordert vom Leser komplexere Inferenzen als Fontanes Novelle, weil hier nicht nur die Kausalbeziehung zwischen den zwei Todesfällen verborgen bleibt, sondern die gesamte Schuld-Sühne-Problematik, die in Fontanes Kriminalgeschichte mit der anfänglichen Mordtat automatisch ins Blickfeld des Lesers gerät, unausgesprochen bleibt. Der Protagonist wird nicht als Schuldiger dargestellt, die Bettlerin stirbt ja nicht durch eine bewusste Missetat des Marchese, sondern infolge eines Unfalls. Der Text enthält praktisch keinen Anhaltspunkt für eine moralische Lesart, die Geschichte ergibt aber nur dann Sinn für den Leser, wenn er das Niederbrennen des Schlosses und den Tod des Marchese als Strafe für das ungewollt verursachte Sterben der Bettlerin interpretiert. Interpretieren, die im Anschluss an Fontane<sup>13</sup> eine moralische Lesart der Novelle mangels expliziter Schuld ablehnen und textimmanente Verweise auf eine kausale Beziehung zwischen Anfangsereignis und Schlusskatastrophe suchen, stehen mit leeren Händen da, wie es Gerhard Oberlin in seiner Studie durch zahlreiche Beispiele demonstriert.<sup>14</sup> Der Text provoziert den Leser, seine eigenen Gerechtigkeitserwartungen auf die Geschichte zu projizieren, weil die Erzählung nur dann als Darstellung einer kohärenten Geschichte funktioniert, wenn er die kausalen Lücken ausfüllt und der Gattung der Gespenstergeschichte entsprechend metaphysische Kräfte als Garanten der Gerechtigkeit vermutet.

Erzählungen, in denen Gerechtigkeit durch eine unerwartete Wendung der Handlung hergestellt wird, können einen weiteren kognitiven Mechanismus des Lesers aktivieren, und zwar das *intentionale Denken*. Der Mensch neigt dazu, für ihn unbegreifliche Ereignisse und unerwartete und überraschende Geschehnisse im Rückgriff auf eine Intention, eine intervenierende Instanz,

13 Gerhard Oberlin zitiert in seiner Studie Fontanes Bemerkung über Kleists Erzählung, dass „das begangene Unrecht viel zu klein“ für eine moralisierende Lesart ist. Gerhard Oberlin, „Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists ›Bettelweib von Locarno‹“, in *Kleist Jahrbuch*, hg. von Günther Glamberger u. a. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006), 100–119., hier 105.

14 Ebda, 104–106.

meist eine höhere Macht zu erklären, aber auch Objekte werden oft als intentionale Entitäten betrachtet (personifiziert), die Absichten haben und Emotionen gegen uns hegen. Wenn wir z. B. durch einen glücklichen Zufall einem Unfall entgehen, sind wir oft der göttlichen Vorsehung dankbar, statt uns über das glückliche Zusammentreffen der Ereignisse zu freuen; aber auch Gegenständen schreiben wir manchmal Absichten zu, wenn wir etwa am Morgen mit dem Auto schimpfen, weil es nicht anspringt. Dieser kognitive Mechanismus schaltet sich auch beim Lesen von fiktionalen Erzähltexten nicht aus und ist für das Konstruieren einer kohärenten Geschichte verantwortlich.

Geschichten, die an die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers appellieren, triggern typischerweise diesen kognitiven Mechanismus, besonders wenn der Text Hinweise bietet, die Inferenzen dieser Art nahelegen und z. B. auf den Eingriff einer höheren Macht oder einer kosmischen Instanz schließen lassen. In Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* etwa wird die Annahme einer göttlichen Vorsehung durch metaphorische Verweise auf einen christlichen Gott ausdrücklich gefördert. In der Geschichte wird ein junges Liebespaar wegen nichtehelicher Liebe und Schwangerschaft von den städtischen Vorgesetzten verhaftet, die Frau wird vom Gericht zu Tode verurteilt, woraufhin auch der Mann sich vornimmt, sich in seiner Zelle zu erhängen. Gerade in dem Moment, in dem er den Strick befestigen will, wird die Stadt durch ein gewaltiges Erdbeben erschüttert, das die Gefängnismauern sprengt und in der ganzen Stadt chaotische Zustände verursacht. Die Liebenden werden durch die Naturkatastrophe gerettet und gelangen in ein Tal, in dem paradiesische Zustände herrschen.

Mit dieser unerwarteten Wendung schafft der Text eine kausale Lücke, die als Appell an den Leser fungiert und ihn zur Ergänzung auffordert. Gleichzeitig gibt er Hinweise, die sein intentionales Denken aktivieren und ihn die Naturkatastrophe als Eingriff Gottes interpretieren lassen, der die ungerecht bestraften Liebenden auf diese Weise rettet. Die Annahme des Wirkens einer göttlichen Vorsehung wird durch zahlreiche Textstellen unterstützt: Das Schutz bietende Tal, in dem Seligkeit und Brüderlichkeit herrschen, der „prachtvolle[...] Granatapfelbaum“ „voll duftender Früchte“ und eine „ihr wollüstiges Lied“<sup>15</sup> flötende Nachtigall verweisen explizit auf das biblische Eden. Auch die Rettung der weiblichen Hauptfigur und das Zusammentreffen der Liebenden im Tal wird vom Erzähler als ein „Wunder des Himmels“<sup>16</sup> und Schutz „alle[r] Engel“<sup>17</sup> apostrophiert. Diese Verweise legen es nahe, den Zufallscharakter

15 Heinrich von Kleist, „Das Erdbeben in Chili“, in *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3. (Berlin und Weimar: Aufbau, 1978), 158–175., 164.

16 Ebda, 162.

17 Ebda, 163.

der Naturkatastrophe durch Verursacherattribution aufzulösen und die unerwartete Wendung mit dem absichtlichen Eingriff einer göttlichen Macht zu erklären. Daran ändert es auch nichts, dass die Erzählung im weiteren Verlauf eine zweite Wendung nimmt und geradezu eine Welt darstellt, in der göttliche Gerechtigkeit durch gesellschaftliche Institutionen vernichtet wird. Der zweite Teil der Erzählung hinterfragt genau jene Vorstellungen und Erwartungen des Lesers, die im ersten Teil provoziert werden.

### 3.2 Teleologisches Denken

Philip Ajouri hat sich in seinem Buch *Erzählen nach Darwin* ausführlich mit dem sog. *teleologischen Denken* beschäftigt.<sup>18</sup> Teleologisches Denken nennt er es, wenn die Wirklichkeit mangels kausaler Begründungen unter Bezugnahme auf Ziele erklärt und auf Intentionen zurückgeführt wird.<sup>19</sup> Ajouri schreibt teleologischem Denken einen eingeschränkten historischen Stellenwert zu und postuliert sein Ende mit dem Durchbruch des darwinschen Weltbildes und der sich rasant entwickelnden Naturwissenschaften, deren kausale Erklärungen das Verstehen von Prozessen vom Ziel und Zweck her unter verstärkten Plausibilitätsdruck setzten oder gar überflüssig machten.<sup>20</sup>

Im Gegensatz zu ihm denke ich, dass teleologisches Denken als eine Sonderform von intentionalem Denken ein basaler kognitiver Mechanismus ist, der so tief im menschlichen Denken verankert ist, dass er – trotz besseren Wissens – in den Alltagserklärungen des Menschen unvermeidlich präsent ist und sich gerade in unseren Gerechtigkeitsvorstellungen offenbart. Der Gerechte-Welt-Glaube gründet oft auf der latenten Annahme eines höheren Willens, der dafür bürgt, dass in der Welt keine Ungerechtigkeiten zugelassen werden. Da eine fest verdrahtete kognitive Disposition, ist er als reflexhafte Verarbeitungsform von Alltagerscheinungen weiterhin aktiv und verantwortlich für Erklärungen tragischer Ereignisse in unserem Leben nach dem Muster „Dieser Schicksalschlag musste mir passieren, damit ich das werden konnte, was ich heute bin“. Genauso aktiv ist diese Disposition beim Lesen literarischer Erzähltexte und hat besonders an der Realisierung von poetischer Gerechtigkeit trotz gegensätzlicher weltanschaulicher Ausrichtung bestimmter Epochen Anteil.

18 Philip Ajouri, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller* (Berlin, New York: de Gruyter, 2007).

19 Ebda, 14.

20 Ebda, 11–23.

Ajouri vertritt in seinem Buch die These, dass teleologisches Denken den literarischen Erzähltext auf zwei unterschiedlichen Ebenen strukturiert. Einerseits manifestiert es sich auf der Handlungsebene, wenn es in der erzählten Welt beispielsweise eine göttliche Vorsehung gibt. „Dann leitet Gott das Geschehen, das heißt, dem göttlichen Bewusstsein ist es in dieser erzählten Welt möglich, Ziele zu antizipieren und Ereignisse und Figuren so zu lenken, dass sie die ihnen vorbestimmten Zwecke erreichen.“<sup>21</sup> Die so etablierte Beziehung zwischen den Handlungselementen sichert die Kohärenz der Ereignisse auf eine andere Art und Weise als Kausalität, und zwar vom Ende, vom Telos der Geschichte her, deshalb wird sie von Clemens Lugowski *Motivation von hinten*<sup>22</sup>, von Matías Martínez *finale Motivierung*<sup>23</sup> genannt. Diese Art von Teleologie ist Ajouri zufolge seit Darwin in literarischen Texten immer weniger zu finden, weil die dahinterstehende Weltanschauung ihre Gültigkeit und Überzeugungskraft verloren hat.

Für diese Art von Motivierung ist der Roman *Homo Faber* von Max Frisch ein gutes Beispiel. Die Sünde des Protagonisten ist seine Hybris, sein maßloses Vertrauen in die menschliche Vernunft und sein Leben nach dieser überheblichen Rationalität, das den Naturkräften, dem Zufall und den Emotionen keinen Stellenwert in seinem Leben einräumt. Die Wendung erfolgt durch das zufällige Zusammentreffen mit einer jungen Frau, die sich später als seine Tochter herausstellt und durch die er schicksalhaften Verlust und Leiden erfahren muss. Das Treffen mit der eigenen Tochter ist als ein purer Zufall inszeniert, es lässt sich nicht aus einem früheren Ereignis ableiten und könnte in dieser Hinsicht als ein unmotiviertes Glied im kausalen Gefüge des Geschehens betrachtet werden. Sein Sinn lässt sich erst vom Ende der Geschichte her rekonstruieren, weil der Protagonist durch dieses Treffen in eine Kette von Ereignissen gerät, die ihm zur Selbsterkenntnis verhilft und durch die er für sein starres technokratisches Weltbild und die Vernachlässigung menschlicher Beziehungen büßen kann. Das Treffen mit der Tochter wird nicht von vorne, vom Grund her, sondern vom Ende, vom Telos der Geschichte her motiviert und vom Leser als eine notwendige Wendung verstanden, die die Funktion hat, die verdiente Strafe herbeizuführen.

Nach Ajouri ist im literarischen Erzähltext eine weitere Art von Teleologie wirksam, die die Kohärenz der Geschichte auch nach dem Gültigkeitsverlust von Verweisen auf eine numinose Macht oder göttliche Vorsehung sichert

---

21 Ebda, 28.

22 Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976).

23 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

und anscheinend zufällige Ereignisse funktional macht. Sie beruht auf der Eigenschaft des Artifizialen, weil die einzelnen Elemente in der Ganzheit der literarischen Erzählung immer ihre Funktion haben und nicht zufallsartig angeordnet sind. Ihre Funktionalität lässt sich nach Ajouri auf die Autorintention zurückführen, weil in einem Erzähltext alles „auf der intrinsischen Teleologie des Autors“<sup>24</sup>, auf seinen Zielen beruht. Diese Eigenschaft von Erzähltexten nennt er *Erzählteleologie*<sup>25</sup>, womit er die Zielgerichtetheit der Erzählung, die kompositorische Planung und die Funktionalität einzelner Ereignisse bezeichnet. Als Zufall, Katastrophe oder Wunder inszenierte Ereignisse, die die Kohärenz der Geschichte anscheinend brechen, erweisen sich auf einer höheren Strukturebene der Erzählung als funktionale Elemente, die der auktorialen Intention entsprechend die Handlung auf ein sinnvolles Ende hintreiben. Wenn wir beim Beispiel *Homo Faber* bleiben, so bezieht sich die Erzählteleologie auf jene Ausrichtung auf die künstlerische Komponiertheit des Romans, die den Leser die zufallsartig erscheinenden Elemente der Handlung als Teil einer bewussten Komposition erkennen lässt.

Ajouris Argumentation baut grundsätzlich auf den Autor bzw. auf die Autorintention und leitet den diagnostizierten Paradigmenwechsel von der ideologischen Tendenz der Entstehungszeit ab. Poetische Gerechtigkeit als kognitives Prinzip der Rezeption lenkt die Aufmerksamkeit hingegen darauf, dass teleologisches Denken trotz radikaler Änderungen der Weltanschauung als unterschwelliger Denkmechanismus des Lesers stets am Verstehensprozess teilhat. Die Kohärenz der Geschichte wird ja vom Leser gestiftet, und auch die Erzählteleologie, die Funktionalität einzelner Handlungselemente in der Ganzheit des Erzähltextes, entspringt letztendlich der Neigung des Lesers, Sinnzusammenhänge im Rückgriff auf eine Intention herzustellen.<sup>26</sup> Die vom Autorenpaar Bourne *quasi-miracle*<sup>27</sup> genannten Handlungselemente (zufallsartige Koinzidenzen) haben nicht nur die Funktion, wie sie feststellen, Gerechtigkeit in der erzählten Welt zu schaffen, sondern auch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die „Gemachtheit“ der Erzählung zu lenken und bewusst zu machen, dass Geschehnisse, die aus einer Perspektive als zufallsartig

24 Ajouri, *Erzählen nach Darwin*, 32–38.

25 Ebda, 29.

26 Mehr dazu in meinem Aufsatz: Márta Horváth, „Authorial intention and global coherence in fictional text comprehension: A cognitive approach“, *Semiotica*, 203 (2015): 39–51. <https://doi.org/10.1515/sem-2014-0069>.

27 Craig Bourne und Emily Bourne, „Explanation and Quasi-Miracles in Narrative Understanding: The Case of Poetic Justice“, *Dialectica* 71, 4 (2017): 563–579. <https://doi.org/10.1111/1746-8361.12201>, 565.

erscheinen, sich aus einer anderen Perspektive als intendiert erweisen und auf Design zurückführen lassen.

### 3.3 Gerechtigkeit und Symmetrieerwartung

Bei der Beurteilung der Gerechtigkeit einer Strafe ist einer der wichtigsten Gesichtspunkte, ob die Sanktion passend für die begangene Straftat ist und die Höhe der Strafe in einem angemessenen Verhältnis zur Schwere der Straftat steht, ob also zwischen Verhalten und Sanktion ein symmetrisches Verhältnis besteht. Eine disproportionale Strafe irritiert nämlich unseren moralischen Gleichgewichtssinn (unser Rechtsgefühl) genauso wie die Abweichung von räumlicher Symmetrie, weil sie unseren perzeptuellen Erwartungen widerspricht. Eine Ungleichmäßigkeit zwischen Handlungen und ihren Konsequenzen wirkt beunruhigend auf den Menschen und motiviert ihn dazu, die Disproportionalität zwischen Schuld und Sühne auszugleichen und moralische Ordnung herzustellen.

Diese basale Erwartung des Menschen bildete jahrhundertlang das Fundament von Rechtssystemen verschiedenster Kulturen und wurde erst im 20. Jahrhundert institutionell in Frage gestellt. Eine radikale Form dieser Erwartung war das Talionsprinzip (*lex talionis*), nach dem Strafhöhe und Schadenshöhe – nach dem Prinzip „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ – in direkter Proportion zueinander stehen sollen. Eine spätere und mildere Version war das Retributionsprinzip, das die Höhe der Bestrafung zwar weiterhin nach dem Prinzip der Symmetrie regelt, allerdings nicht eine dem Verbrechen *äquivalente* Bestrafung vorschreibt, sondern vielmehr auf der allgemeinen Überzeugung beruht, dass einem Vergehen immer Strafe folgen muss.<sup>28</sup>

Ein symmetrisches Verhältnis von Verbrechen und Schicksal ist auch beim Lesen fiktionaler Texte eine grundlegende moralische Erwartung des Lesers, die beim Lesen einer Geschichte als Motivation erscheint, den Ausgang der Geschichte als verdientes Schicksal der Figuren zu interpretieren. Der Leser ist an der symmetrischen Verteilung so stark interessiert, dass er oft bereit ist, die Geschichte extrem zu manipulieren und zu entstellen, um eine seinen Gerechtigkeitserwartungen entsprechende Lesart zu ermöglichen. Mit dieser basalen Motivation kann die oft zwanghafte Suche nach der Schuld einer Figur erklärt werden, deren Schicksal sich ohne erklärbaren Grund ins Unglück wendet, was sich z. B. an der Rezeption des Ödipus-Mythos gut verfolgen lässt. In dieser Geschichte wird Ödipus von den unerwarteten Folgen

---

28 Leo Zaibert, *Punishment and Retribution* (Aldershot–Burlington: Ashgate, 2006), 5.

des unbeabsichtigten Mordes an seinem Vater eingeholt. Der Inzest und die ihm folgenden Tragödien gehen alle auf den ursprünglichen Vatermord zurück und stoßen die ganze Sippe ins Elend. Da das Unglück der Familie von den meisten Lesern als übermäßig im Verhältnis zur ursprünglichen Tat empfunden wird, ist in den Interpretationen die Tendenz zu beobachten, das moralische Gleichgewicht der Geschichte durch das Herbeiinterpretieren eines fatalen Fehltrittes von Ödipus wiederherzustellen.<sup>29</sup>

Symmetrie ist auch in der Unterscheidung von Bestrafung und Rache ein wichtiger Faktor, da die grundsätzlich für barbarisch und irrational gehaltene Rache unter anderem durch die Unverhältnismäßigkeit zwischen der Missetat und ihren Konsequenzen von der als zivilisiert, rational, aufgeklärt und gerechtfertigt betrachteten Bestrafung abgegrenzt wird.<sup>30</sup> So werden z. B. die Reaktionen von Michael Kohlhaas auf den Schaden, der ihm vom Kurfürsten zugefügt wurde, in der Sekundärliteratur als ein Rachefeldzug gedeutet, weil Kohlhaas auf die ihm widerfahrenen Ungerechtigkeiten mit einer das Maß der ursprünglichen Missetat weit übersteigenden Brutalität reagiert. In der Erzählung wird ausgesprochen betont, dass es sich nicht um einen bösen und aggressiven Menschen handelt, der von seinen lange unterdrückten animalischen Trieben geleitet Amok läuft. Gleich zu Beginn des Textes wird betont, dass Kohlhaas bis zu seinem Konflikt mit dem Kurfürsten eine ausgesprochen tugendhafte Person und von seinen Nachbarn wegen seiner Wohltätigkeit und Gerechtigkeit hochgeschätzt war. Noch die ersten Schritte des Rosshändlers, sein Recht wiederherzustellen, werden als legitime Maßnahmen dargestellt, erst mit den immer extremeren Ausschreitungen geht Kohlhaas' Geschichte in einen Rachefeldzug über.<sup>31</sup>

Die Gerechtigkeit einer Strafe wird allerdings nicht nur aufgrund moralischer Gesichtspunkte beurteilt, auch ästhetische Aspekte spielen oft eine wesentliche Rolle, was ebenfalls auf unsere Symmetrieerwartungen zurückzuführen ist. Symmetrieerwartung – eine fundamentale Präferenz für den symmetrischen Körper – ist nach Theorien der evolutionären Ästhetik eine angeborene Neigung. Im Sinne der sexuellen Selektion kann sie daraus abgeleitet werden, dass Symmetrie als ein Indikator für hohe Fitness angesehen wird und eine gesunde Nachkommenschaft verspricht.<sup>32</sup> Nach neuesten Forschungen kann Symmetrie sogar in der sozialen Kooperation

29 Vgl. Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“.

30 Leo Zaibert, „Punishment and Revenge“, *Law and Philosophy*, 25 (2006): 81–118. <https://doi.org/10.1007/s10982-004-6727-7>, 82.

31 Lilian Hoverland, „Heinrich von Kleists ‚Michael Kohlhaas‘ jenseits der Gerechtigkeit“, *Colloquia Germanica* 9 (1975): 269–290., 273.

32 Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit* (Berlin: Suhrkamp, 2007).

und Kohäsion eine Rolle gespielt haben: Im Paläolithikum konnte nämlich nicht nur die Symmetrie des Körpers, sondern auch die Symmetrie und die präzise Verzierung von Werkzeugen wichtige Hinweise auf den sozialen Status einer Person liefern.<sup>33</sup> Nach der sogenannten „sexy handaxt“-Theorie könnten Symmetrie und die sorgfältige Gestaltung einer Axt sogar Aufschluss darüber geben, ob ihr Hersteller ein vertrauenswürdiger und wertvoller Kooperator ist.<sup>34</sup> Die Symmetrie als wichtiger Faktor bei der Beurteilung von Schönheit könnte daher bereits in der prähistorischen Zeit mit sozialen und moralischen Werturteilen verbunden gewesen sein.

Die Verflechtung von Schönheit und Gerechtigkeit spiegelt sich auch heute noch in unseren moralischen Urteilen wider. Symmetrie und Proportionalität können die Bestrafung ästhetisch ansprechend machen, sofern das Strafmaß als angemessen im Verhältnis zur begangenen Straftat angesehen wird. Empirische Untersuchungen haben gezeigt, dass die Beurteilung von Vergeltung häufig ästhetischen Prinzipien folgt und Menschen sie als schön und geistreich empfinden, wenn sie symmetrisch und verhältnismäßig gestaltet ist.<sup>35</sup> In Experimenten zur Beurteilung von Strafe wurden drei Kriterien identifiziert: erstens Altruismus; wenn nämlich der Strafende zum Wohle der Gemeinschaft handelt, wird die Bestrafung meistens als legitim betrachtet. Zweitens Anpassung an die Situation, d. h. die Strafmaßnahme soll eine angemessene Reaktion auf den auslösenden Vorfall und der Situation angepasst sein. Wenn die kriminelle Handlung und die Strafe formal harmonisch und in ihrer Ausführung gut aufeinander abgestimmt sind, wird die Strafe als ästhetisch angesehen. Wenn z. B. jemand für einen Feind ein vergiftetes Getränk zubereitet, das Opfer aber die List durchschaut und die Getränke vertauscht, so dass der Betrüger in seine eigene Falle tappt und das vergiftete Getränk ihm selbst zum Verhängnis wird, dann wird diese Tat als eine angemessene Reaktion betrachtet. Das wichtigste Kriterium ist jedoch Symmetrie, die sich vor allem auf die Ausgewogenheit und Verhältnismäßigkeit der Strafe bezieht. In all diesen Fällen kann Strafe eine unmittelbare Entspannung und ein lohnendes Gefühl der Erfüllung für externe Beobachter bewirken.<sup>36</sup>

---

33 Winfried Menninghaus, *Aesthetics after Darwin: The Multiple Origins and Functions of the Arts* (Boston: Academic Studies Press, 2019), 97.

34 Marek Kohn und Steven Mithen, „Handaxes: Products of Sexual Selection?“, *Antiquity*, 73 (1999): 518–526. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00065078>.

35 Thomas Tripp, Robert J. Bies, and Karl Aquino, „Poetic Justice or Pretty Jealousy? The Aesthetics of Revenge“ *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 89 (2002): 966–984. [https://doi.org/10.1016/S0749-5978\(02\)00038-9](https://doi.org/10.1016/S0749-5978(02)00038-9), 967–968.

36 Ebd.



Formale Symmetrie ist auch ein wichtiges Kriterium der poetischen Gerechtigkeit, das ihren ästhetischen Wert erhöht. In diesen Fällen wird das Adjektiv „poetisch“ nicht im ursprünglichen Sinne verwendet und als Ergebnis künstlerischer Komposition verstanden, sondern als Synonym für „schön“ benutzt.<sup>37</sup> „Schön“ ist die Bestrafung, wenn die erteilte Sanktion nicht nur von der Größe her dem Laster gemäß ist, sondern auch die Form der Bestrafung mit der ursprünglichen Missetat harmonisiert und der Übeltäter von seinem eigenen Verbrechen eingeholt wird, ohne von jemandem absichtlich für seine Tat bestraft zu werden. Die Strafe ist in diesem Fall die Folge der verbrecherischen Handlung selbst, sie erfolgt als Konsequenz des Vergehens. Diese Form der Gerechtigkeit hat einen zusätzlichen moralischen Wert, weil sie den Missetäter ohne eine gezielte Strafe, die in eine unverhältnismäßige Vergeltung oder eine Gewaltspirale münden könnte, begreifen lässt, dass nur er selbst an seinem Unglück die Schuld trägt, und so den Wunsch nach Verbesserung wecken kann.<sup>38</sup>

Typische Beispiele für diese Art poetischer Gerechtigkeit sind literarische Erzähltexte der rationalkritischen Tradition, die die Hybris ihrer Protagonisten, die Natur und das menschliche Leben durch Vernunft beherrschen zu wollen und die Rolle des Zufalls und der Fügung im menschlichen Leben zu bestreiten, mit dem Eindringen der unbezähmbaren Natur und unwägbarer Ereignisse in ihr Leben bestrafen. Der bereits zitierte Roman *Homo Faber* von Max Frisch ist ein Erzähltext dieser Art, in dem sich poetische Gerechtigkeit durch eine Schicksalswendung vollzieht, die nicht von einem Gegenspieler herbeigeführt wird, sondern in der Handlungsweise des Protagonisten selbst begründet ist. Die Hauptfigur des Romans ist kein schlechter Charakter in dem Sinne, dass er anderen mit Absicht Schaden zufügte; sein Verhalten kann nicht verbrecherisch genannt werden. Er ist nach der aristotelischen Norm ein durchschnittlicher Mensch, der weder besser noch schlechter als der Leser ist und dessen tragisches Schicksal nicht eine unmoralische Tat, sondern ein Fehler (*hamartia*) verursacht. Sein Fehler ist, blind davon überzeugt zu sein, dass das Leben durch Vernunft kontrollierbar ist und sich durch mathematische Präzision und technische Errungenschaften kalkulieren lässt. Er verweigert dem Unwahrscheinlichen eine Rolle in seinem Leben und lehnt die Bedeutung von Emotionen und auch von Kunst im Allgemeinen ab.

---

37 Zur ästhetischen Dimension der poetischen Gerechtigkeit siehe noch: Zach, *Poetic Justice*, 81.

38 Forschler, „Revenge, Poetic justice, Resentment, and the Golden Rule“, 5.

Dass der Roman vom Leser trotzdem als eine Schuld-Sühne-Geschichte verstanden wird<sup>39</sup>, ist in den Selbstkommentaren des Ich-Erzählers und in der Romankomposition begründet. Poetische Gerechtigkeit tritt durch eine unerwartete Wendung ein, die von einer Wiedererkennung (anagnorisis) herbeigeführt wird: Nach der Ankunft in Athen erlangt der Protagonist Faber Gewissheit über das, was er schon seit einiger Zeit vermutet hat, dass nämlich die junge Frau, mit der er eine Liebesbeziehung begonnen hat, seine eigene Tochter ist. Zwar gab es zahlreiche Zeichen, die auf seine Vaterschaft hinwiesen, doch weigerte sich Faber, die Möglichkeit eines solchen Zufalls in seinem Leben wahrzuhaben, sich mit der Realität zu konfrontieren und die Konsequenzen zu ziehen. Erst nach der tragischen Wende – nach dem Tod seiner Tochter und der Diagnose der den eigenen Tod vorausprojizierenden Krankheit – begreift er das von ihm begangene Unrecht und nimmt die Schicksalsschläge als Strafe für seine Lebensführung, für seine Blindheit gegenüber der Vergänglichkeit und Unwägbarkeit des menschlichen Lebens an. Sein Schicksal steht in diesem Sinne in kausalem Zusammenhang mit seiner Handlungsweise, weil Faber nicht von einem Außenstehenden bestraft, sondern von seinem eigenen Fehler eingeholt wird. Der ästhetische Wert des Handlungsaufbaus ergibt sich in diesem Fall aus der formalen Symmetrie zwischen Schuld und Strafe, die trotz der Asymmetrie im Maß (der Tod Fabers und seiner Tochter sind – ähnlich wie im mythologischen Subtext des Romans, der Ödipus-Geschichte – eine übermäßig große Strafe im Verhältnis zu seinem Fehltritt) ästhetisch wirkungsvoll ist.

Insgesamt kann man mit Günther Höfler feststellen, dass poetische Gerechtigkeit in zwei Erscheinungsformen Quelle von Lust ist: Sie wirkt sowohl als Qualität der „Formkomposition“ wie auch als Komponente des ethischen Inhalts belohnend.<sup>40</sup> Die Symmetrie im moralischen Sinne ist dann verwirklicht, wenn das Prinzip von Reziprozität nicht verletzt und jede Schuld bestraft wird. Die formale Symmetrie wird durch eine Handlung gesichert, in der das Schicksal des Helden sich seinem Verhalten gemäß und nach den aristotelischen Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit entfaltet. Der

39 Siehe z. B. Gerhard Kaiser, „Max Frischs Homo faber“, in *Über Max Frisch II.*, hg. von Walter Schmitz (Frankfurt a. M.: Surkamp, 1976), 277–278. oder Klaus Günther, „Poetische Gerechtigkeit in Recht und Literatur – Max Frischs Homo Faber“, *Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik*, 1 (2010): 8–19.

40 Günther A. Höfler, „Aspekte der poetischen Gerechtigkeit als einer Konstituente des literarischen Erwartungshorizonts“, in *Recht und Literatur im Zwischenraum / Law and Literature In-Between. Aktuelle inter- und transdisziplinäre Zugänge / Contemporary inter- and transdisciplinary Approaches*, hg. von Christian Hiebaum, Susanne Knaller und Doris Pichler (Bielefeld: transcript, 2015), 189–206., 194.

Wunsch des Lesers, diese ästhetische und sittliche Befriedigung zu erleben, ist so fundamental, dass diese Tendenzen seine Interpretation ganz grundsätzlich bestimmen und als wesentliche Prinzipien des Verstehens ausgemacht werden können.

## Kohärenzbildung und emotionale Wirkung

Ein wichtiger Meilenstein in der Erzähltheorie war David Vellemanns These, dass die moderne Narratologie dem Kausalitätsprinzip zu viel Bedeutung beimesse, weil Geschichten im Wesentlichen nicht einer kausalen Logik, sondern intuitiv verstandenen emotionalen Mustern folgen, und in erster Linie durch emotionale Heuristiken erfasst werden. Seiner Auffassung zufolge ist es die emotionale Kadenz, die den Sinn eines Erzähltextes für den Leser trägt, denn die Erklärungskraft von Geschichten besteht nicht darin, dem Leser zu zeigen, wie Dinge geschehen können, sondern zu zeigen, wie es sich anfühlt, wenn bestimmte Dinge geschehen.<sup>1</sup>

Velleman unterstützt seine Argumentation mit dem von Erzähltheoretikern gern zitierten Beispiel der Mitys-Geschichte, in der der Mörder von Mitys gerade von der ihn darstellenden Statue getötet wird, indem sie auf ihn stürzt. Die Geschichte trage für den Leser nicht nur dann Bedeutung, behauptet er, wenn er ein kausales Verhältnis zwischen den zwei Ereignissen annimmt und den Unfall als Eingriff einer höheren Macht interpretiert, sondern auch dann, wenn er den Tod des Mörders als Zufall betrachtet, weil die Erfüllung von Gerechtigkeit für den Leser immer mit einem positiven Gefühl verbunden sei.<sup>2</sup> Blakey Vermeule ergänzt diese These durch die Beobachtung, dass die durch Erzählungen evozierten Emotionen vornehmlich moralische Emotionen sind, da die stärksten Gefühle der Rezipienten mit der Konfrontation mit Ungerechtigkeit und Missbrauch sowie der Bestrafung des Bösen verbunden sind.<sup>3</sup>

Vellemans und Vermeules Thesen, dass die Kohärenz einer Geschichte auch in ihrer emotionalen Wirkung gründen kann, wobei die moralischen Emotionen eine herausragende Rolle spielen, harmonisieren gut mit der hier vertretenen Auffassung der poetischen Gerechtigkeit. Sein fundamentales Rechtsgefühl treibt den Leser nämlich dazu, Ungerechtigkeiten nicht zu dulden und Gerechtigkeit zu schaffen, wodurch er am Ausgang der Geschichte emotional höchst interessiert ist. Die Konfrontation mit Ungerechtigkeit irritiert sein Rechtsgefühl und seine Symmetrieerwartungen und verursacht

---

1 Velleman, „Narrative Explanation“.

2 Ebda, 5–6.

3 Blakey Vermeule, „A Comeuppance Theory of Narrative and Emotions“, *Poetics Today* 32, 2 (2011): 235–253. <https://doi.org/10.1215/03335372-1162713>.

Unbehagen und Spannung, die zu beheben er so stark motiviert ist, dass er unbedingt Gerechtigkeit will und dafür die Grenzen seiner Interpretationsfreiheit maximal ausnutzt. Poetische Gerechtigkeit vollzieht sich in diesen Fällen nicht textuell durch ein Handlungselement, sondern durch den Leser, der durch seine moralischen Urteile über die Figuren der Erzählung Gerechtigkeit schafft. Somit wird poetische Gerechtigkeit von der Autorseite auf die Leserseite verlagert und macht die Lektüre zu einer befriedigenden und genussvollen Tätigkeit.

Im Unterschied zu Velleman betrachte ich die Emotionalität des literarischen Textes jedoch nicht als eine Alternative zu Kausalität, sondern als eine Komponente des Verstehensprozesses, die in der Gestaltung der Kausalattributionen eine wesentliche Funktion erfüllt.<sup>4</sup> Wie der Leser Ereignisse kausal miteinander verbindet, wird nämlich auch in hohem Maße durch seine Emotionen bestimmt. Um Vellemans Beispiel aufzugreifen: Die emotionale Beteiligung an der Geschichte von Mity's führt nicht dazu, dass der Leser den Tod von Mity's' Mörder als Zufall hinnimmt und trotzdem Befriedigung darüber empfindet, sondern vielmehr dazu, dass er den Tod des Mörders nicht als zufälliges Ereignis, sondern als Strafe für sein Verbrechen, d. h. als moralische Konsequenz seiner Tat interpretiert. Das befriedigende Gefühl des Lesers entspringt der Verknüpfung der beiden Ereignisse: Der Tod von Mity's' Mörder ist im Lichte seiner früheren Tat befriedigend. Was auch immer die physische Ursache seines Todes sein mag, eine moralische Kausalität wird vom Leser mit großer Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt.

Im Folgenden untersuche ich diesen Aspekt der poetischen Gerechtigkeit und analysiere sie als emotionale Motivation, die den Leser dazu bewegt, die Handlung der Erzählung oft selbst um den Preis einer radikalen Abweichung vom Text als Erfüllung von Gerechtigkeit zu interpretieren. Ich werde im ersten Schritt den kognitiv-emotionalen Hintergrund dieser Motivation beschreiben und anschließend die sogenannten moralischen Emotionen analysieren, die eine zentrale Rolle für das moralische Urteil des Lesers spielen und seine Kausalattributionen gestalten. Dabei gehe ich auf den Unterschied zwischen vom Leser wahrgenommenen und von ihm gefühlten Emotionen, anders formuliert von dargestellten Figurenemotionen und gefühlten Leseremotionen näher ein<sup>5</sup> und untersuche Ärger, Scham und Schuldgefühl als grundlegende

4 Siehe Seite 8–10 des vorliegenden Buches. Vgl. auch Kovács, „Causal Understanding and Narration“.

5 Vgl. meinen Aufsatz über den kognitiven Hintergrund der Unterscheidung: Márta Horváth, „Felt versus Perceived Emotions: Fear and Empathy While Reading Poe's 'The Pit and the Pendulum'“, in *Negative Emotions in the Reception of Fictional Narratives*, hg. von Márta Horváth und Gábor Simon (Brill | mentis, 2022), 21–42. [https://doi.org/10.30965/9783969752661\\_003](https://doi.org/10.30965/9783969752661_003).

moralische Emotionen, die für die poetische Gerechtigkeit von wesentlicher Bedeutung sind.

#### 4.1 Moralisches Urteil beim Lesen fiktionaler Erzähltexte

Bis vor einigen Jahrzehnten war die herrschende Ansicht in der kognitiven Psychologie, dass moralische Urteile grundsätzlich rational gefällt werden, weil moralisches Urteil Ergebnis eines Denkprozesses ist, der kognitive Anstrengung erfordert, kontrolliert und bewusst ist. Nach dieser Vorstellung werden unsere moralischen Urteile auf der Grundlage von Normen gefällt, die wir während unserer Sozialisation erlernt haben, und dem Urteil geht eine Reflexion über das Verhalten anderer voraus. Mit der „emotionalen Wende“ der 1980er Jahre wurde jedoch erkannt, dass unsere kognitiven Funktionen untrennbar mit unseren Emotionen verbunden sind, was eine intensive Erforschung der Emotionen nach sich zog. Dies hatte auch in der Moralpsychologie weitreichende Folgen. Forscher haben erkannt, dass unsere moralischen Urteile bei weitem nicht so bewusst sind, wie man dachte, und dass wir (auch) moralische Urteile oft instinktiv, ohne jede Überlegung treffen. Die Frage ist nun eher, in welchem Maße unsere moralischen Urteile bewusst bzw. intuitiv sind, wie sich die beiden Anteile zueinander verhalten und wann welcher Anteil dominiert.

Eine der einflussreichsten Theorien zur Erklärung dieser Doppelbödigkeit ist heute die *duale Prozesstheorie*.<sup>6</sup> Nach dieser Theorie wird ein Großteil unserer kognitiven Funktionen durch das Zusammenwirken zweier Systeme bestimmt. Das eine ist schnell, arbeitet mühelos, automatisch und unbewusst, das andere ist langsam, arbeitet regelbasiert und bewusst. Das erste wird üblicherweise als Intuition bezeichnet, die in den meisten Fällen eine emotionale Dimension hat, und das zweite als rationale Entscheidung. Nach dieser Auffassung werden moralische Urteile durch das Zusammenspiel der zwei Systeme geformt, die oft voneinander unabhängig arbeiten, wobei das eine oder das andere System je nach Situation die Oberhand gewinnen kann.

Mit ihrem *sozial-intuitionistischen Modell* gehen Jonathan Haidt und Selin Kesebir noch weiter und behaupten, dass Rationalität und Intuition nicht in gleichem Maße am moralischen Urteil beteiligt sind, sondern moralische Urteile hauptsächlich intuitiv gefällt werden und Rationalität erst im Nachhinein eine Rolle spielt, wenn man sein instinktiv gefälltes Urteil erklären

---

6 Jesse J. Prinz und Shaun Nichols, „Moral emotions“, in *The Moral Psychology Handbook*, hg. von John M. Doris (Oxford: Oxford University Press, 2010), 111–147.

muss.<sup>7</sup> Sie sind der Ansicht, dass Menschen moralische Urteile in der Regel in so kurzer Zeit fällen, dass sie keine Zeit zum Nachdenken und zum Abwägen des Für und Wider haben und das so gefällte Urteil im Nachhinein oft nicht erklären können. Darüber hinaus haben neurowissenschaftliche Experimente gezeigt, dass während des moralischen Urteilens mit Emotionen verbundene Gehirnregionen aktiv sind und dass Personen, die für moralische Fragen unsensibel sind (sogenannte Psychopathen), eine geringere Aktivität in mit Emotionen verbundenen Gehirnregionen aufweisen. Psychologische Experimente haben weiterhin bestätigt, dass moralische Urteile durch unterschiedliche experimentelle Einstellungen verändert werden: Personen, denen vor einer Urteilssituation eine Komödie gezeigt wird, fällen beispielsweise eher positive moralische Urteile als Personen, die sich vor dem Urteilen in einer neutralen emotionalen Umgebung befanden.<sup>8</sup>

Das sozial-intuitionistische Modell räumt jedoch ein, dass auch rationale Urteile in manchen Fällen eine wichtige Rolle spielen können. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn wir uns in einem moralischen Dilemma befinden oder wenn unsere Intuitionen miteinander in Konflikt geraten. In solchen Fällen wägen wir bewusst die Vor- und Nachteile ab und versuchen, die Ereignisse aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Die rationale Komponente ist in erster Linie in sozialen Situationen anzutreffen: In diesen Fällen müssen wir unsere Entscheidungen verbalisieren, die Argumente der anderen Person erwägen und die Situation analysieren, was unser Urteil ändern kann.<sup>9</sup>

Diese Doppelstruktur des moralischen Urteils und der moralischen Entscheidung lässt sich durch zwei paradigmatische Dilemmata, die in der Moralphilosophie und -psychologie häufig zur Demonstration des Verlaufs von moralischen Urteilen und Entscheidungen verwendet werden, gut veranschaulichen. Im ersten Fall, dem sogenannten Trolley-Dilemma, geht es um die Entscheidung, ob die Weiche der Straßenbahn umgestellt werden soll, um das Leben der fünf Straßenbahnarbeiter, die an den Schienen arbeiten, zu retten, auch wenn dies den Tod eines Arbeiters auf dem anderen Gleis bedeutet. Diese Frage wird von den Befragten in der Regel so interpretiert, dass sie entscheiden sollen, ob sie ein Leben für fünf andere opfern würden. In den meisten Fällen ist die Antwort konsequentialistisch (utilitaristisch): Die Befragten sind der Meinung, dass fünf Leben mehr wert sind als ein Leben, und halten es daher für moralisch zulässig, die Weiche umzustellen. Das andere viel

7 Jonathan Haidt und Selin Kesebir, „Morality“, in *Handbook of Social Psychology*, hg. von Susan Fiske, Daniel T. Gilbert und Gardner Lindzey, 5. Aufl. (Hoboken, NJ: Wiley, 2010), 797–832.

8 Ebda.

9 Jonathan Haidt, „The New Synthesis in Moral Psychology“, *Science* 316 (2007): 998–1002., 999.

analyisierte Dilemma ist das Footbridge-Szenario. Hier müssen die Befragten entscheiden, ob sie einen dicken Mann von einer Brücke auf die Gleise stoßen würden, damit die Straßenbahn auf dem Gleis nicht weiterfahren kann, auf dem die fünf Gleisbauarbeiter arbeiten. In dieser Situation hält die Mehrheit der Befragten das Opfern des Mannes auf der Brücke für moralisch unververtretbar. Die Probanden entscheiden nicht nach quantitativen Kriterien, sondern treffen eine sogenannte deontische Entscheidung auf der Grundlage einer Norm, hier des moralischen Imperativs „Du sollst nicht töten“. Im ersten Fall trifft also die Mehrheit der Befragten eine bewusste, rationale Entscheidung, weil sie dort nicht persönlich in die Situation involviert sind. In Fällen wie dem Footbridge-Dilemma, in denen wir persönlich betroffen sind, z. B. weil wir in physischen Kontakt mit der anderen Person treten, treffen wir jedoch eher eine emotionale Entscheidung. Dies deutet darauf hin, dass unsere moralischen Entscheidungen eine Bewertungskomponente beinhalten, mit der wir persönliche Situationen von unpersönlichen trennen. Das Ergebnis dieser Bewertung bestimmt, ob wir eine rationale oder eine emotionale Entscheidung treffen.<sup>10</sup>

Die Art unserer moralischen Entscheidungen und Urteile hängt also in hohem Maße von der Art des Dilemmas ab, mit dem wir konfrontiert sind. Zahlreiche Experimente zeigen, dass sich unsere Urteile und Entscheidungen in Abhängigkeit von den Umständen gestalten: von der Art eines Missbrauchs, von der persönlichen Beteiligung des Individuums, das das Urteil fällt, oder z. B. seiner Ansicht über den mentalen Zustand des Täters (ob es sich um eine absichtliche oder zufällige Tat handelt).<sup>11</sup>

Gerade deshalb eignet sich der literarische Erzähltext als Grundlage eines moralpsychologischen Experiments viel besser als skizzenhaft dargestellte lebensfremde Gedankenexperimente. Die literarische Fiktion stellt ja eine Kombination der variierenden Umstände dar, die unser moralisches Urteil mitbestimmen, und kann den Leser auch emotional in die dargestellte Situation involvieren, wodurch sie ein adäquateres Modell für die in Alltagssituationen erfolgenden moralischen Urteile bildet. Literarische Erzähltexte sind geeignet, die ganze Palette moralischer Urteile abzubilden und je nach narrativer Konstruktion entweder die rationale oder die emotionale Seite des moralischen Urteils zu fördern. Literaturtheoretiker sind allerdings darüber einig, dass bei der Literaturrezeption die emotionale Reaktion im Allgemeinen stärker ausgeprägt ist als in der Realität, was mehrere Gründe hat. Nach Margrethe Bruun Vaages Erklärung liest die Mehrheit Literatur im Wesentlichen zur Unterhaltung, und da die rationale Bewertung eine erhebliche kognitive Belastung

---

10 Greene, „The Cognitive Neuroscience of Moral Judgment“.

11 Ebda.



bedeutet, vermeidet man sie in dieser Situation lieber.<sup>12</sup> Ähnlich argumentieren Arthur Raney und seine Kollegen, wenn sie behaupten, dass die Mehrzahl der Rezipienten es vorzieht, unterhaltsame Medieninhalte zu konsumieren und dabei Vergnügen über das phylogenetisch frühere emotionale System, z. B. über Angst und nicht über moralische Emotionen, zu suchen. Mit empirischen Experimenten stützen sie ihre These, dass die Mehrheit dazu neigt, moralische Emotionen zu vermeiden.<sup>13</sup> Karl Eibl erklärt die emotionale Dominanz in der Literaturrezeption ausgehend vom Problem von zweierlei Recht. Ihm zufolge lebt der Mensch heute zwischen zwei Ordnungen: „einer primär emotional und moralisch gesteuerten des Nahbereichs und einer überwiegend rational und telemedial gesteuerten des Fernbereichs“<sup>14</sup>, anders gesagt zwischen der moralischen Ordnung der kleinen Gemeinschaften wie der Familie, des Stammes oder der Horde und der bereits undurchsichtigen Ordnung der Gesellschaft. Literatur, wie Eibl argumentiert, schlägt sich in aller Regel auf die Seite des emotional gesteuerten Kleingruppenrechtes, bzw. die Rezeption fordert vom Text Gerechtigkeit für die Kleingruppenmoral ein.<sup>15</sup>

Das emotionale Urteil wird auch dadurch gefördert, dass der literarische Text den handelnden Menschen mit all seinen Motivationen, Absichten, Zielen und Hintergründen darzustellen vermag. Die detaillierte Beschreibung der Beweggründe, Emotionen und Gedanken des Helden machen es für den Leser möglich, die Figur nicht nur nach den allgemeinen Gesetzen des sozialen Rechtssystems zu beurteilen, sondern auch eine quasi-„persönliche Beziehung“ zu ihr aufzubauen, ein emotionales Verhältnis und eine empathische Haltung zu ihr zu entwickeln.<sup>16</sup> Diese Möglichkeit des Einblicks in die

12 Margrethe Bruun Vaage, „On the Repulsive Rapist and the Difference between Morality in Fiction and Real Life“, in *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, hg. von Lisa Zunshine (Oxford: Oxford University Press, 2015), 421–439, 433.

13 Arthur A. Raney, „Punishing Media Criminals and Moral Judgment: The Impact on Enjoyment“, *Media Psychology*, 7 (2005): 145–163. [https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0702\\_2](https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0702_2); Arthur A. Raney, „The Role of Morality in Emotional Reactions to and Enjoyment of Media Entertainment“, *Journal of Media Psychology* 23, 1 (2011): 18–23. <https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000027>; Mary Beth Oliver und Arthur A. Raney, „Development of hedonic and eudaimonic measures of entertainment motivations: The role of affective and cognitive gratifications“ (58th Annual International Communication Association Conference, Montreal, Canada, 2008).

14 Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“, 226.

15 Ebda, 226.

16 Empirische Untersuchungen haben gezeigt, dass je detaillierter der Text die handelnde Figur darstellt, umso größer ist die Sympathie des Lesers ihr gegenüber, was auch sein moralisches Urteil positiv beeinflusst. Siehe Frank Hakemulder, *The Moral Laboratory. Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2000).

Psyche des Handelnden ist in realen Situationen praktisch nie gegeben, wohingegen der Erzähltext die Möglichkeit hat, explizite und zuverlässige Aussagen über die Bewusstseinsinhalte der Figuren zu machen. Diese Darstellungsweise unterstützt die emotionale Involviertheit des Lesers und fördert das intuitive, emotional gefärbte moralische Urteil.

Moralische Urteile unterliegen weiterhin den inhärenten Verzerrungen des Wahrnehmungssystems. Das affektive System scheint nämlich so gestaltet zu sein, dass es uns für kleine Veränderungen in unserer Umwelt sensibilisiert, gegenüber Ereignissen aber, die in größerer räumlicher oder zeitlicher Distanz geschehen, unempfindlich macht.<sup>17</sup> Wenn wir zum Beispiel hören, dass bei einem Erdbeben auf einem anderen Kontinent Hunderte von Menschen ums Leben gekommen sind, sind wir zwar schockiert und verstehen, dass sich eine große Katastrophe ereignet hat, emotional wirkt es aber wenig auf uns. Demgegenüber berührt uns ein Unfall, der sich direkt vor unseren Augen ereignet, auch wenn nur eine Person dabei ums Leben gekommen ist, emotional zutiefst. Erzählende Texte, insbesondere längere Erzählungen und Romane, zeichnen sich durch eine detailreiche Darstellung der erzählten Welt aus, was dem Leser ermöglicht, sich dem Geschehen räumlich und zeitlich nahe zu fühlen. In Erzählungen werden ja im Allgemeinen nicht nur die für die Handlung relevanten Umstände dargestellt, sondern auch die Umgebung der Handlung wird meistens sehr plastisch, durch sich auf Details erweiternde Beschreibungen wiedergegeben, um den Realitätseffekt<sup>18</sup> zu erzeugen.<sup>19</sup> All diese Faktoren unterstützen das schnelle und automatische emotionale Urteilen des Rezipienten.

Natürlich gibt es auch zahlreiche Erzähltexte, die das emotionale Urteilen blockieren und eher das moralische Erwägen und das rationale Urteilen unterstützen. Einerseits kann sich der Text der emotionalen Involvierung des Lesers durch verschiedene Verfremdungseffekte widersetzen und z. B. die Handlung durch selbstreflexive Einschübe immer wieder unterbrechen, wodurch die Immersion des Lesers in die dargestellte Welt kontinuierlich verhindert und stattdessen seine Aufmerksamkeit auf die künstlerische Konstruktion gelenkt wird. Oder der Text kann eine paradoxe, logisch unmögliche Welt darstellen,

17 Paul Slovic u. a., „The affect heuristic“, *European Journal of Operational Research* 177, 3 (2007): 1333–1352. <https://doi.org/10.1016/j.ejor.2005.04.006>, 1348.

18 Siehe: Roland Barthes, „The Reality Effect“, in *The Rustle of Language*, übers. von Richard Howard (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986), 141–149.

19 Unter anderem aufgrund dieser Eigenschaft eignet sich der Roman laut Martha Nussbaum dafür, inspirierende Quelle für die Gestaltung des Rechtssystems zu sein: Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice. The literary imagination and public life* (Boston: Beacon Press, 1995).

was den Leser emotional von den Ereignissen entfremdet. Solche Texte zwingen den Leser in der Regel zum bewussten Nachdenken.

Die Bereitschaft, sich beim Lesen auf rationale Überlegungen einzulassen, ist andererseits auch von Mensch zu Mensch unterschiedlich. Manche Leser ziehen es vor, intellektuell anspruchsvolle Texte beiseite zu lassen, weil sie sich entspannen und unterhalten lassen wollen, und wenden sich deshalb lieber ‚leichter‘, unterhaltsamer Literatur zu. Nach Untersuchungen von Mary B. Oliver und Arthur A. Raney ist die Mehrheit der Leser (und Zuschauer) durch eine solche hedonistische Lust motiviert, wobei der Wunsch nach rationaler Erkenntnis und Bewertung ein sekundäres Ziel darstellt.<sup>20</sup>

#### 4.2 Moralische Emotionen beim Lesen

Dass sich innerhalb der Gesamtheit der Emotionen eine spezielle Kategorie der moralischen Emotionen abgrenzen lässt, stellte als Erster der Moralpsychologe Jonathan Haidt fest. Haidt betrachtet jene Emotionen als moralische Emotionen, die sich auf die Interessen oder das Wohlergehen entweder einer Gruppe als Ganzer oder einer vom Handelnden oder Richtenden verschiedenen Person beziehen.<sup>21</sup> Der Großteil der Emotionen ist nämlich evolutionär mit den Interessen des Ichs verbunden und dient dazu, die eigenen Überlebenschancen zu erhöhen. Beim Menschen jedoch ist ein wesentlicher Teil des Gefühlsapparats als Reaktion auf soziale Ereignisse, die nicht direkt mit den Überlebenschancen des Individuums in Verbindung gebracht werden können, zustande gekommen. Ihre Funktion ist die Regulierung des sozialen Lebens.

Haidts Klassifizierung gründet auf einer Zweiteilung der moralischen Emotionen, nämlich auf der Differenzierung zwischen auf andere Menschen bezogenen und auf das Ich bezogenen moralischen Emotionen.<sup>22</sup> Die auf andere bezogenen moralischen Emotionen führt er auf reziproken Altruismus,

20 Oliver und Raney, „Development of hedonic and eudaimonic measures of entertainment motivations“.

21 Haidt, Jonathan, „The moral emotions“, in *Handbook of affective sciences*, hg. von Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith (Oxford: Oxford University Press, 2003), 852–870., 853.

22 Haidt unterscheidet in seinem Aufsatz zwischen zwei großen und zwei kleinen Emotionsfamilien: Die großen bilden die „other-condemning“ und die „self-conscious“ Emotionen, während die „other-suffering“ und die „other-praising“ Emotionen die kleinen Familien ausmachen. Diese Kategorien werden hier von mir weiter auf „Ich-bezogene“ und „auf Andere bezogene“ zusammengezogen. Ebda, 855.

Kooperation und altruistische Bestrafung zurück<sup>23</sup> und leitet sie von unserer Neigung ab, das Verhalten anderer auf ihre Vertrauens- und Kooperationswürdigkeit hin zu beobachten. In diese Kategorie gehören z. B. Ärger, Ekel und Verachtung. Die Gruppe der auf das Ich bezogenen moralischen Emotionen umfasst die moralischen Gefühle, die durch unser eigenes Verhalten ausgelöst werden. Ihren Ursprung führt Haidt wiederum auf die erste Klasse zurück, weil es für den Menschen unerlässlich war, das eigene Verhalten zu kontrollieren und es an die Bedürfnisse der Gruppenmitglieder anzupassen, um zu vermeiden, dass bei ihnen Ärger, Ekel oder Verachtung hervorgerufen werden.<sup>24</sup> In diese Familie moralischer Emotionen gehören unter anderem Scham, Schuldgefühl und Peinlichkeit (Verlegenheit).

Mit dieser Klassifizierung steht die früher bereits zitierte Einteilung von William Flesch in Einklang, der behauptet, das Individuum sei in zweierlei Hinsicht mit dem bestehenden System moralischer Beziehungen verbunden: einerseits als Teil einer moralischen Gemeinschaft, deren Regeln der Mensch zu befolgen hat und für deren Verletzung er bestraft wird, andererseits als Beobachter des Verhaltens von anderen Mitgliedern derselben moralischen Gemeinschaft, deren Verhalten er moralisch beurteilt und gegebenenfalls bestraft. Im ersten System ist der Mensch Akteur, im zweiten Beobachter.<sup>25</sup> Wie im Kapitel „Verrat, altruistische Bestrafung und fiktionales Erzählen“ bereits dargestellt, führt Flesch den Ursprung des Geschichtenerzählens auf das zweite System zurück und erklärt ihn durch unser angeborenes Bedürfnis, Mitmenschen auf ihre Kooperationswürdigkeit hin zu überprüfen und Trittbrettfahrer und Betrüger zu bestrafen.

Im Folgenden möchte ich die für die poetische Gerechtigkeit relevanten moralischen Emotionen untersuchen, indem ich die Systeme von Haidt und Flesch aufeinander beziehe, und *Leseremotionen* als auf andere bezogene Emotionen von *Figurenemotionen* getrennt behandeln. Beim Lesen literarischer Erzähltexte entstehen nämlich die moralischen Emotionen des Lesers – als Beobachter – in der Regel als Reaktion auf das Verhalten von Figuren, daher sind sie grundsätzlich auf andere bezogene moralische Gefühle. Demgegenüber sind die für die poetische Gerechtigkeit relevanten moralischen Figurenemotionen in erster Linie ich-bezogene Gefühle der Figuren. Es gibt natürlich Texte, in denen ich-bezogene Emotionen auch als Leseremotionen funktionieren können, da z. B. dargestellte Scham und Peinlichkeit ansteckend sein

---

23 Siehe dazu das Kapitel „Vertrauen, Verrat und altruistisches Verhalten“ des vorliegenden Buches.

24 Haidt, „The moral emotions“, 859.

25 Siehe Flesch, *Comeuppance*, 19–21.

und zur Entstehung von sekundärer Scham führen können.<sup>26</sup> Dies ist aber eher eine marginale Erscheinung, die in den von mir untersuchten Texten keine Rolle spielt, deshalb behandle ich sie in dieser Arbeit nicht. Auf der anderen Seite können dargestellte Figurenemotionen auch auf andere bezogene moralische Emotionen sein, wie es vor allem in Rachegegeschichten der Fall ist, wo Ärger die zentrale moralische Emotion der Hauptfigur und Grundprinzip ihres Verhaltens ist. In diesen Fällen hat aber Ärger vor allem eine handlungsmotivierende Funktion und spielt in Bezug auf poetische Gerechtigkeit kaum eine Rolle.

Da dargestellte Figurenemotionen und Leseremotionen das moralische Urteil des Lesers auf unterschiedliche Art und Weise mitbestimmen und demzufolge unterschiedlich zur poetischen Gerechtigkeit beitragen, werde ich sie im Folgenden getrennt behandeln. Den Unterschied führe ich darauf zurück, dass sie zwei diverse kognitive Systeme des Lesers betätigen. Dargestellte Emotionen aktivieren nämlich Leseremotionen gegenüber nicht ein Emotionsprogramm des Lesers, sondern werden mithilfe eines anderen kognitiven Mechanismus, der Theory-of-Mind-Fähigkeit, verarbeitet.<sup>27</sup> Da ich die zwei Emotionstypen im Folgenden aus kognitionspsychologischer Perspektive untersuche und mich auf die unterschiedlichen Verarbeitungsmechanismen konzentriere, benutze ich eine Terminologie, die die Leserperspektive in den Vordergrund stellt, und verweise auf Leseremotionen mit dem Begriff *gefühlte Emotionen*, während ich Figurenemotionen als *wahrgenommene Emotionen* bezeichne. Ich werde ausgehend von den Ergebnissen der Emotionsforschung kurz darstellen, wie gefühlte Emotionen und wahrgenommene Emotionen zustande kommen, und mich dann mit ihrer Rolle bei der Realisierung der poetischen Gerechtigkeit befassen.

#### 4.2.1 *Gefühlte Emotionen*

Evolutionstheorien der Emotionen betrachten Emotionen wie auch andere Teilkomponenten des menschlichen psychischen Apparats als Programme, die durch natürliche Selektion gestaltet wurden, um adaptive Probleme zu lösen, mit denen unsere Sammler-Jäger-Vorfahren konfrontiert waren. Nach John Tooby und Leda Cosmides besteht die spezifische adaptive Funktion von Emotionen darin, lebenswichtige psychologische Mechanismen rechtzeitig zu

---

26 Siehe Sibylle Blaimer, *Tragische Scham und peinliche Prosa – Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte. Ein Beitrag zur (literarischen) Affektkultur des 19. Jahrhunderts*, Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 902 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019).

27 Siehe detaillierter meinen Aufsatz: Horváth, „Felt versus Perceived Emotions“.

aktivieren und zu koordinieren, um den Menschen in die Lage zu versetzen, die Herausforderungen der Situation so effektiv wie möglich zu bewältigen.<sup>28</sup> Jede Emotion ist eine Reaktion auf eine bestimmte, evolutionär relevante Art von Situation. Die Struktur einer bestimmten Emotion spiegelt die Eigenschaften des Situationstyps wider; so ist beispielsweise Angst so strukturiert, dass sie das Individuum angesichts von Bedrohung und Gefahr physisch und psychisch auf die Flucht oder auf den Kampf vorbereitet. Dies geschieht durch die Modifizierung und Koordinierung einer Reihe von Teilmechanismen, z. B. Veränderung des Aufmerksamkeitsfokus (das Individuum wird empfindlicher für Geräusche, die auf eine Gefahr hinweisen), Neuordnung von Motivationen (Motivationen wie das Hungergefühl verschwinden, während andere in den Vordergrund treten), Modifizierung von Gedächtnisprozessen (Erinnerungen an Fluchtwege werden aktiviert), die Vorbereitung des Körpers auf Flucht oder Kampf (Adrenalinausschüttung steigt, Herzfrequenz steigt, Atmung beschleunigt sich) usw. Die Kombination von weitgehend automatischen und unbewussten Prozessen, die auf die Situation zugeschnitten und aufeinander abgestimmt sind, ermöglicht es dem Individuum, das adaptive Problem der Flucht oder des Kampfes effizient zu lösen.<sup>29</sup> Emotionen sind gemäß dieser Konzeption ein komplexes Programm, das mit einer reflexartigen Körperreaktion beginnt und mit einem bestimmten Verhalten endet.

Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass die bloße Tatsache, dass eine Situation von adaptiver Bedeutung eingetreten ist, an sich noch keine Emotionen beim Individuum auslöst; das Individuum muss auch die Bedeutung der Situation erkennen und ihr eine persönliche Bedeutung beimessen. Ein sich nähernder Bär im Wald kann als adaptives Problem angesehen werden, aber wenn das Individuum die Annäherung nicht als lebensbedrohliche Situation einstuft (weil z. B. der Bär zahm zu sein scheint), dann findet die emotionale Reaktion nicht statt. Daher kann ein Emotionsprogramm nur im Rahmen einer Theorie modelliert werden, die die kognitive Bewertung von Wahrnehmungsreizen in Betracht zieht.

Solche Theorien werden als *Bewertungstheorien* (appraisal theory) bezeichnet und sind heute unter Emotionspsychologen weitgehend anerkannt. Sie gehen von einer engen Verflechtung von Emotion und Kognition aus und definieren Emotion nicht als Reaktion auf eine bestimmte Situation, sondern als

---

28 John Tooby und Leda Cosmides, „The Evolutionary Psychology of the Emotions and Their Relationship to Internal Regulatory Variables“, in *Handbook of emotions*, hg. von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (New York, London: Guilford, 2008), 114–137., 117.

29 Ebda, 118–119.

Ergebnis der Interpretation von Situationen und Ereignissen. Das bedeutet, dass individuelle Emotionen nicht direkt mit den typischen Merkmalen einer bestimmten Situation in Zusammenhang stehen, sondern unterschiedliche Bewertungsmuster für unterschiedliche Emotionen verantwortlich sind.<sup>30</sup> Das schließt natürlich nicht aus, dass es einen Zusammenhang zwischen einzelnen Emotionen und bestimmten Situationen gibt: Es gibt Ereignisse im menschlichen Leben, die bei der Mehrheit der Personen die gleichen Emotionen auslösen. Der Tod eines geliebten Menschen oder der Verlust eines wertvollen Gegenstandes lösen bei jedem Menschen Traurigkeit aus. In diesen Fällen ist jedoch nicht die Art der Situation (z. B. der Verlust eines Elternteils), sondern ihre Bewertung ausschlaggebend, da die verlorene Person, wer auch immer es sein mag, geliebt wurde und der verlorene Gegenstand wertvoll für die Person war. Ähnliche Emotionen werden also durch ähnlich bewertete Situationen ausgelöst.<sup>31</sup>

Auf diese Weise können Bewertungstheorien erklären, wieso Emotionen, die durch ähnliche Situationen hervorgerufen werden, so unterschiedlich sein können: Menschen, die eine Situation unterschiedlich bewerten, reagieren ja mit unterschiedlichen Emotionen. So ist beispielsweise das Ende einer Beziehung für die meisten Menschen ein trauriges Ereignis, aber Menschen, für die die Beziehung schon belastend war, empfinden wahrscheinlich eher Erleichterung als Traurigkeit. Ebenso kann die emotionale Wirkung einer Situation bei ein und derselben Person im Laufe der Zeit variieren. Ein romantisches Wochenende mit dem Partner z. B. löst in der Regel Freude und Glücksgefühle aus, während der Gedanke an dasselbe Ereignis nach dem Ende der Beziehung Traurigkeit hervorrufen kann.<sup>32</sup> Das letztgenannte Beispiel verdeutlicht auch, dass Emotionen nicht nur durch unmittelbar in der Gegenwart erlebte Ereignisse, sondern auch durch Erinnerungen an vergangene Ereignisse und sogar durch rein imaginäre Situationen evoziert werden können.

Psychologen betonen jedoch, dass eine *Emotion* nicht identisch mit dem subjektiven *Gefühl* ist, das das Individuum erlebt und mit bestimmten Worten ausdrückt. Emotionen werden, wie bereits erwähnt, von Psychologen grundsätzlich als ein komplexes Programm betrachtet, das mit physiologischen

---

30 Ira J. Roseman und Craig A. Smith, „Appraisal Theory. Overview, Assumptions, Varieties, Controversies“, in *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*, hg. von Klaus R. Scherer, Angela Schorr und Tom Johnstone (Oxford: Oxford University Press, 2001), 3–19., 3.

31 Klaus R. Scherer, „Emotions serves to decouple stimulus and response“, in *The nature of emotion: Fundamental questions*, hg. von Paul Ekman und Richard J. Davidson (New York: Oxford University Press, 1994), 127–130., 128.

32 Roseman und Smith, „Appraisal Theory“, 4–6.

Veränderungen als Reaktion auf einen emotionsrelevanten Stimulus beginnt und mit einer Handlung endet. Die physiologischen Veränderungen können allerdings auch ohne das Bewusstwerden des auslösenden Reizes eintreten. Konzentrierte Aufmerksamkeit, schneller Herzschlag, beschleunigte Atmung, gehemmte Speichelproduktion, angespannte Muskeln, das unwillkürliche Heben der Hand usw. sind nicht dasselbe wie Angstgefühl. Das *Gefühl* der Angst ist selbst ein bewusster Prozess, Teil eines Kontrollsystems, das den veränderten Körperzustand widerspiegelt. Das persönliche Angstschema des Einzelnen, das durch frühere Erfahrungen und Reaktionen geprägt ist, spielt dabei eine wichtige Rolle. Persönliche Schemata können von Individuum zu Individuum variieren: Was für die eine Person furchterregend ist, kann von einer anderen als weniger furchterregend oder gar harmlos bewertet werden.<sup>33</sup>

Bewertungstheorien haben wichtige Implikationen für die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung und bieten eine Lösung für mehrere ihrer Dilemmata. Erstens liefern sie eine Erklärung dafür, warum Ereignisse aus der Vergangenheit oder auch imaginierte Ereignisse Emotionen auslösen können, da sie von der Prämisse ausgehen, dass nicht die Situation, sondern die Bewertung der Situation für die Auslösung der Emotion verantwortlich ist. Es genügt, das entsprechende Emotionsschema zu aktivieren, zum Beispiel durch sprachliche Repräsentation – diese allein kann ein emotionales Erleben hervorrufen, wenn auch nicht ein so intensives wie eine reale Situation. Durch die Aktivierung des Emotionsschemas nimmt das Individuum seinen veränderten emotionalen Zustand wahr, den es als ein bestimmtes Gefühl identifiziert. Solche Top-down-Prozesse können auch einen Erregungszustand im Körper hervorrufen, der sonst typischerweise durch äußere Reize ausgelöst wird.<sup>34</sup> Antonio Damasio nennt dieses Phänomen eine „Als-ob-Schleife“, eine Art mentale Simulation oder prädiktive Inferenz, die an die Stelle von Hinweisen niedrigerer Ordnung treten kann. In diesen Fällen erzeugen neuronale Netze eine körperliche Empfindung, die das Individuum als ein bestimmtes Gefühl, z. B. Angst, wahrnimmt, selbst wenn keine reale Gefahr oder Bedrohung vorliegt.<sup>35</sup>

Genau dies ist beim Lesen literarischer Erzählungen der Fall: Aufgrund des Fehlens von Wahrnehmungsreizen werden Emotionen durch Top-down-Prozesse, die durch mentale Modelle vermittelt werden, in Gang gesetzt. Diese

33 Joseph LeDoux, *The deep history of ourselves: the four-billion-year story of how we got conscious brains* (New York City: Viking, 2019), 364.

34 Ebda, 355–356.

35 Antonio Damasio und Hanna Damasio, „Minding the body“, *Daedalus* 135, 3 (2006): 15–22. <https://doi.org/10.1162/daed.2006.135.3.15>, 18.



Änderungen wirken auf den Körper zurück und verursachen einen körperlichen Zustand, den der Leser als emotionale Wirkung des Textes erlebt. Auslöser der Emotionen ist dabei nicht eine für das Überleben des Einzelnen relevante reale Situation, sondern ein mentales Modell, das durch die kognitive Verarbeitung des Textes entsteht. Das heißt aber nicht, dass die Gefühle des Lesers nicht real sind, wie man vor der kognitiven Wende lange Zeit annahm.<sup>36</sup> Der Leser zeigt viele der körperlichen Anzeichen der durch den Text hervorgerufenen Emotionen und erlebt sie mit einem Bewusstseinsgrad, der es ihm ermöglicht, sie sprachlich zu formulieren. Alle diesbezüglichen Studien deuten darauf hin, dass die durch einen literarischen Text ausgelösten Gefühle für den Leser ebenso real sind wie die in realen Situationen erlebten Gefühle.

Das bedeutet natürlich nicht, dass die durch einen literarischen Text hervorgerufenen Gefühle in jeder Hinsicht identisch mit den emotionalen Reaktionen auf reale Situationen sind, wie Katja Mellmann zeigt.<sup>37</sup> Obwohl die emotionsspezifischen körperlichen Veränderungen beim Lesen genauso wie in realen Situationen auftreten und z. B. bei Angst die Herzfrequenz steigt, der Hautwiderstand sich erhöht und die Muskeln sich anspannen, erkennen wir in einer zweiten Bewertungsepisode, dass wir es mit einer fiktiven Situation zu tun haben, und distanzieren uns von unseren eigenen Gefühlen.<sup>38</sup> Das wirkt sich auf die Verhaltensreaktion aus: Während wir in einer realen Situation vor einem herannahenden Bären im Wald weglaufen würden, wird das Emotionsprogramm beim Lesen noch vor der Handlungsreaktion beendet, und der Leser liest auf seinem Sofa sitzend ruhig weiter.

Die durch den literarischen Text ausgelösten Emotionen unterscheiden sich auch in einer anderen Hinsicht von der emotionalen Reaktion auf reale Reize. Wegen des Fehlens von direkten perzeptuellen Informationen erkennt der Leser den emotionsspezifischen Charakter einer Situation, z. B. Bedrohung, bei der Lektüre eines literarischen Textes nicht unmittelbar, sondern aufgrund des mentalen Bildes, das er anhand der sprachlichen Repräsentation konstruiert. Was jemand als bedrohlich empfindet, hängt natürlich von der jeweiligen

36 So z. B. Levinson, „Emotion in Response to Art“; Colin Radford und Michael Weston, „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 49 (1975): 67–93; Richard Walsh, „Why We Wept for Little Nell: Character and Emotional Involvement“, *Narrative* 5, 3 (1997): 306–321.

37 Katja Mellmann, „Empirische Emotionsforschung“, in *Handbuch Literatur & Emotionen*, hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* 4 (Berlin, Boston: de Gruyter, 2016), 158–175.

38 Über die Distanzierungseffekte siehe auch: Winfried Menninghaus u. a., „The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception“, *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017), <https://doi.org/DOI:10.1017/S0140525X17000309>, 6.

Person, ihrem Habitus und ihren Erfahrungen ab, so dass keine allgemeinen Aussagen darüber getroffen werden können, welche Kriterien eine Situation erfüllen muss, um eine bestimmte Emotion auszulösen. Die Vielfältigkeit von emotionalen Reaktionen ist bei literarischen Texten besonders groß, da durch andere, vor allem audiovisuelle, Medien vermittelte Narrative direktere Reize für den Rezipienten anbieten als Texte, deren Interpretation selbst zu erheblichen individuellen Unterschieden führen kann. In dieser Hinsicht ist eine Filmszene näher an einer realen Situation als ein Text, weil sie durch perzeptuelle Informationen unterstützt wird, die im Falle eines literarischen Textes fehlen. Daher ist es wichtig zu betonen, dass wir nur von *potenziellen* emotionalen Effekten sprechen können und dass sich keine stabilen Reiz-Reaktions-Muster für das Lesen literarischer Texte feststellen lassen. Ein Text kann Stimuli für eine bestimmte Emotion bieten, aber ob der Leser diese Reize wahrnimmt und tatsächlich mit der erwarteten Emotion reagiert, hängt von einer Reihe von individuellen und kulturellen Faktoren ab. Dennoch lässt sich feststellen, dass es bestimmte Schlüsselreize gibt, die bei den meisten Lesern die gleichen Emotionen auslösen. Im Fall von Angst ist ein solcher Schlüsselreiz beispielsweise die Darstellung einer nahenden Bedrohung oder einer Gefahr, wie das Geräusch sich nähernder Schritte, der Anblick eines bedrohlichen Wesens (Mensch, Tier oder Monster) oder eine unüberwindbare Tiefe oder Höhe.<sup>39</sup> Katja Mellmann bezeichnet diese emotionsauslösende Qualität der angebotenen textuellen Stimuli als „Schemakongruenz“, da in diesen Fällen das im Text dargestellte bedrohliche Phänomen die Eigenschaften des entsprechenden Emotionsschemas aufweist.<sup>40</sup>

Insgesamt lässt sich festhalten, dass literarische Erzähltexte geeignet sind, beim Leser ähnliche Emotionen wie im realen Leben hervorzurufen, weil dargestellte Situationen, die die Merkmale eines bestimmten emotionalen Schemas aufweisen, ähnlich bewertet werden und beim Leser emotionsspezifische körperliche Veränderungen auslösen können, die von ihm als ein bestimmtes Gefühl erkannt werden. Das Emotionsprogramm läuft jedoch nicht in seiner Vollständigkeit ab, da die Handlungsreaktion in fiktionalem Kontext in der Regel ausbleibt. Wie das Emotionsprogramm ‚Ärger‘ beim Lesen fiktionaler Erzähltexte abläuft und welche spezifische Funktion es erfüllt, untersuche ich im folgenden Kapitel.

---

39 Arne Öhman, „Fear and Anxiety. Overlaps and Dissociations“, in *Handbook of Emotions*, hg. von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (New York, London: Guilford, 2008), 709–729., 710.

40 Mellmann, „Schemakongruenz“, 110.

#### 4.2.2 *Ärger als gefühlte Emotion des Lesers*

In der Moralphilosophie hat Ärger einen umstrittenen Status, weil sein Wert in normativer Hinsicht zweifelhaft ist. Einerseits wird er als eine Emotion betrachtet, die eine grundlegende Funktion im moralischen Leben einer Gesellschaft hat, weil er zur Herstellung und zum Aufrechterhalten von Gerechtigkeit beiträgt, die Dignität des Menschen schützt und von ungerechtem Verhalten und Misshandlungen abhält. Aus dieser Perspektive ist er eine Emotion, die eine wesentliche Rolle in der Regulierung des sozialen Zusammenlebens einnimmt. Andererseits wird Ärger als eine atavistische Emotion angesehen, die eine Bedrohung für das menschliche Zusammenleben bedeutet und Menschen in unzivilisierte Verhältnisse zurückwirft, weil zu persönlicher Vergeltung motiviert. Gemäß diesem Verständnis ist Ärger der emotionale Motor ungerechter Retribution und Rache. Moderne Gesellschaften legen deshalb großen Wert darauf, ihren Mitgliedern Methoden zur Bewältigung ihres Ärgers und zur Habitualisierung reflexiven Verhaltens anzubieten.<sup>41</sup>

In der Literaturwissenschaft stellt sich diese Frage nicht in normativem Sinne, im Fokus steht vielmehr, wie Ärger für die Rezeption funktionalisiert werden kann. Ich denke, es steht außer Frage, dass Ärger als Leseremotion stark mit dem moralischen Urteil des Lesers verwoben ist und seine Erwartungen in Bezug auf den Verlauf der Handlung mitbestimmt. Literarische Erzähltexte können durch verschiedene narrative Techniken Ärger bestimmten Figuren gegenüber evozieren und den Leser in Richtung einer Interpretation steuern, die poetische Gerechtigkeit vollzieht. Nach Auffassung einiger kann Ärger sogar zu prosozialer Handlung motivieren.<sup>42</sup> Zweifelsohne haben literarische Erzähltexte das Potenzial, durch emotionale Wirkung die moralische Stellungnahme des Lesers zu beeinflussen und ihn dazu zu bewegen, sein altes moralisches System zu revidieren und neue zu akzeptieren. Die Frage ist für mich deshalb, welche narrativen Techniken zur Verfügung stehen, um Ärger im Rezipienten zu evozieren, wie das Emotionsprogramm ‚Ärger‘ beim Lesen eines Erzähltextes abläuft und welche Funktion Ärger in Bezug auf poetische Gerechtigkeit erfüllen kann.

Ein Großteil der psychologischen Literatur betrachtet Ärger als Basisemotion, da er den am häufigsten verwendeten Definitionen der Basisemotion

41 Vgl. Martha C. Nussbaum, *Anger and forgiveness: resentment, generosity, justice* (New York: Oxford University Press, 2016), 14–15.

42 Noël Carroll, „The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, 1 (2002): 3–26. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00048>, 3; Stefania Lucamante, *Righteous anger in contemporary Italian literary and cinematic narratives*, Toronto Italian studies (Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2020), 10.

entspricht: Ärger ist in allen Kulturen vorhanden, wird bei höheren Säugetieren beobachtet, hat eine relevante Funktion für das Überleben, ist konstitutiv für andere Emotionen und ist mit einem charakteristischen Gesichtsausdruck verbunden. Ohne diese Eigenschaften zu bestreiten, betrachten Andrew Ortony und seine Mitarbeiter Ärger im Unterschied zum theoretischen Mainstream nicht als eine Basisemotion, sondern als eine zusammengesetzte Emotion. In ihrer Argumentation gehen sie von der kognitiven Struktur der Emotion aus und lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass der Bewertung in diesem Fall nicht nur ein Weltaspekt zugrunde liegt (wie es bei den Basisemotionen der Fall ist), sondern zwei. Ärger entsteht nämlich, wenn die Person einerseits eine Situation oder ein Ereignis als unerwünscht bewertet und andererseits für die eingetretene Situation die böartige Handlung eines Agenten verantwortlich macht, entspringt also der Mischung von zwei Grundbewertungen, der Bewertung der Situation und der des Handelnden.<sup>43</sup> Auf diese Doppelbödigkeit kann auch die hohe Intensität des Ärgers zurückgeführt werden: Da zusammengesetzte Emotionen ihre Intensität aus zwei Quellen gewinnen, sind sie nach Ortony und Mitarbeitern grundsätzlich sehr starke Emotionen.<sup>44</sup>

Ärger entsteht jedoch oft nicht als Reaktion auf den aktuellen Agenten, sondern auf den vermeintlichen Verursacher eines negativen Ereignisses, und wir können sogar Ärger empfinden, wenn hinter der unangenehmen Situation keine Intention steckt, wir aber eine solche vermuten, so z. B. wenn unser Auto in der morgendlichen Eile nicht anspringt. In solchen Fällen setzt das intentionale Denken instinktiv ein, wir schreiben dem Gegenstand reflexartig eine Absicht zu und behandeln ihn als Verursacher der unangenehmen Situation, so dass das Auto zur Zielscheibe unseres Ärgers wird. Deshalb bezeichnen Ortony und seine Mitarbeiter Ärger als Attributionsemotion: Sie richtet sich nicht unbedingt gegen den tatsächlichen Verursacher der unerwünschten Verhältnisse, sondern gegen die Person (oder das Objekt), die wir dafür halten.

Die später von Jonathan Haidt vorgenommene Zuordnung von Ärger zu den moralischen Emotionen hat ihren Ursprung bereits bei Ortony und seinen Mitarbeitern, die in ihrem System Ärger als Reaktion auf „moralische oder quasimoralische Evaluationen“ betrachten, da ihm die Beurteilung zugrunde liegt, der Handelnde habe etwas moralisch Verwerfliches getan.<sup>45</sup> Jonathan Haidt hebt gerade diese Eigenschaft von Ärger hervor und betrachtet ihn als eine

---

43 Andrew Ortony, Gerald L. Clore und Allan Collins, *The Cognitive Structure of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 147.

44 Ebda.

45 Ebda, 151.

vorwiegend moralische Emotion.<sup>46</sup> Er bestimmt Ärger als eine angeborene Motivation des Menschen, Personen, die Kooperation verweigern, den anderen betrügen oder ausbeuten, aktiv zu bestrafen. Er betont, dass Ärger nicht eine Reaktion auf irgendeinen Insult ist – in diesem Fall wäre er ein bloßer Hüter der Selbstachtung –, sondern eine Reaktion auf ungerecht bewertete Misshandlungen, und somit in enger Verbindung mit unserem Rechtsgefühl steht. Zielscheibe der ungerechten Behandlung kann der Einzelne selbst sein, aber auch die Ungerechtigkeit, die anderen widerfährt, kann Ärger auslösen. Damit reformiert Haidt die Auffassung von Ärger, der in früheren Studien nur als Antwort auf Frustration und Behinderung der Erreichung unserer Ziele behandelt wurde.<sup>47</sup>

Emotionen können aber nicht nur durch Bewertungen, sondern auch durch Verhaltenstendenzen definiert werden.<sup>48</sup> Vor allem negative Emotionen sind mit starker Handlungsbereitschaft verbunden, da sie auf der Wahrnehmung einer unerwünschten Situation und der Inkongruenz zwischen Sein und Soll beruhen und die Person zur Veränderung dieser Verhältnisse motivieren. Die Handlungstendenz, die mit Ärger einhergeht, ist die Herstellung von Gleichgewicht in sozialen Beziehungen, ein „moving against“<sup>49</sup>, um Gerechtigkeit zu schaffen und die Kontrolle über die Situation zurückzugewinnen. Häufig handelt es sich dabei um ein Vergeltungsmotiv, das durch das Eigeninteresse des Rächenden motiviert ist, aber Ärger motiviert auch altruistische Bestrafung. Ärger ist in dieser Hinsicht eine intrinsische Motivation, deren Befriedigung vom Körper durch Ausschüttung von Glückshormonen belohnt wird. Hinzugefügt werden muss, dass eine Verhaltenstendenz nur einen Impuls zur Handlung, aber nicht den tatsächlichen Vollzug der Handlung in einem konkreten Fall bedeutet. Die Realisierung der Handlung hängt von einer Reihe weiterer Faktoren ab, wie auch im Falle des Lesens, in dessen spezifischem kognitiven Rahmen die Handlung in den meisten Fällen blockiert wird, weil der Leser erkennt, dass es sich um eine fiktive Situation handelt.

Das Evozieren von Ärger ist meines Erachtens eines der wirkungsvollsten Mittel, poetische Gerechtigkeit in kognitiv-narratologischem Sinne zu

46 Haidt, „The moral emotions“, 856–857.

47 Z. B. Leonard Berkowitz und Karen Heimer, „On the Construction of the Anger Experience: Aversive Events and Negative Priming in the Formation of Feelings“, in *Advances in Experimental Social Psychology*, Bd. 22 (Elsevier, 1989), 1–37. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(08\)60304-4](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60304-4).

48 Nico H. Frijda, Peter Kuipers und Elisabeth ter Schure, „Relations among emotion, appraisal, and emotional action readiness.“, *Journal of Personality and Social Psychology* 57, 2 (1989): 212–228, 225. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.2.212>.

49 Ebda, 220.

vollziehen, die Interpretation des Lesers und seine Erwartungen in Bezug auf das Schicksal der Figuren und den Ausgang der Handlung in eine bestimmte Richtung zu lenken und sein moralisches Urteil zu beeinflussen. Ärger bedeutet einen affektiven Motor, das Schicksal der Figuren als erfüllte Gerechtigkeit zu interpretieren und unerwartete Tragödien als Konsequenz von unmoralischen Handlungen zu verstehen. Negative Emotionen werden im Allgemeinen für geeigneter gehalten, einen starken Effekt auf den Leser auszuüben, als positive<sup>50</sup>, und als eine doppelt intensive Emotion kann Ärger besonders effektiv eingesetzt werden, um das moralische Urteil des Lesers zu beeinflussen, ihn von seinen gewohnten Normen zu distanzieren und offen für ein von dem seinen abweichendes moralisches System zu machen.

Ärger kann durch einen Erzähltext ausgelöst werden, wenn der Text Reize anbietet, die kongruent mit dem spezifischen Ärger-Schema des Lesers sind. Die vollständige Deckungsgleichheit des Auslöseschemas aller Rezipienten ist natürlich nicht gegeben, es gibt jedoch einige Stimuli, die Ärger bei der Mehrzahl der Leser evozieren können. Im narrativen Text sind sowohl die dargestellte Geschichte als auch die Art und Weise der Darstellung (die Erzählung) für die Wirkung verantwortlich. In Anlehnung an die oben zitierten psychologischen Definitionen können wir davon ausgehen, dass ein Text Ärger hervorrufen kann, indem er eine Situation darstellt, die der Leser als negativ bewertet und für die er die böswillige Handlung einer Figur verantwortlich macht, durch die eine andere Figur ungerechterweise geschädigt wird. So ist es z. B. sehr wahrscheinlich, dass beim Lesen von Gerhart Hauptmanns Erzählung *Bahnwärter Thiel* die Leser Ärger gegenüber Lene, der zweiten Frau von Thiel, fühlen, da sie als Verursacherin des unglücklichen Lebens und schließlich des Todes von Tobias, des Sohnes aus Thiels erster Ehe, angesehen wird. Die Spuren der schlechten Behandlung an Tobias' Körper, seine Blässe und seine offensichtliche Kränklichkeit, sein Leiden und seine Zurückgezogenheit sind Merkmale einer unerwünschten Situation, die wahrscheinlich jeder Leser negativ bewertet und für die Lene verantwortlich gemacht wird (sie wird bereits am Anfang als seelenlose Frau bezeichnet, was sich später bestätigt: Sie zuckt die Achseln, wenn Thiel sie darum bittet, auf Tobias aufzupassen, und weigert sich, das Kind auf Kosten des eigenen Sohnes zu füttern). Ihr Verhalten gegenüber dem ihr ausgelieferten kleinen Jungen, ihre offensichtliche Gleichgültigkeit seinem Wohlergehen gegenüber und die von Thiel zufällig entdeckten seelischen Misshandlungen sind ungerechte Handlungen, und all diese Merkmale entsprechen wohl dem Ärger-Schema der meisten Leser.

---

50 Vgl. Menninghaus u. a., „The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception“.

Voraussetzung dafür, dass beim Leser Ärger hervorgerufen wird, ist also die Darstellung einer Situation, die dem Ärger-Schema des Lesers kongruente Elemente beinhaltet, nicht aber die Darstellung einer wütenden Figur. Leseremotionen entstehen unabhängig von den Figurenemotionen<sup>51</sup>, wie es auch in *Bahnwärter Thiel* der Fall ist: Thiels dargestellte Emotionen seiner Frau gegenüber sind eine Mischung aus Angst, Respekt, sexuellem Begehren, unterdrücktem Ärger und Frustration und dienen nicht als Quelle für die Leseremotion. Vielmehr kann der Leser an einigen Stellen sogar auch Thiel gegenüber Ärger fühlen, weil er Lenes Ungerechtigkeiten gegenüber seinem Sohn duldet und dadurch zum Mitschuldigen wird. Der Ärger des Lesers entsteht unabhängig von Thiels Gefühlen, die dargestellte Situation wirkt auf ihn als auf einen externen Beobachter. Leseremotionen entspringen nicht vermeintlicher Identifikation mit den Figuren, sondern dieser Beobachterposition.

Allerdings entstehen Emotionen – wie bereits erwähnt – nicht als Reaktion auf eine Situation, sondern als Reaktion auf die Bewertung der Situation. Die Bewertung einer Situation und einer Handlung wird beim Lesen von literarischen Erzähltexten auch von der Darstellungsweise beeinflusst<sup>52</sup>: Abhängig davon, mit welchen Erzählmitteln ein Insult dargestellt wird, kann der Leser dasselbe Ereignis unterschiedlich bewerten. Welche Unterschiede in der emotionalen Reaktion des Lesers die Erzählweise verursachen kann, möchte ich an den zwei Verbrechen in Hauptmanns Erzählung demonstrieren. Der Text erzählt zwei Tötungen: Der erste erfolgt aus Fahrlässigkeit und Lieblosigkeit – Lene gibt sich keine Mühe, am Bahnhof auf Tobias aufzupassen, so wird er von einem Zug überfahren und stirbt an den Folgen des Unfalls. Die zweite Tötung ist ein Doppelmord, begangen von dem unzurechnungsfähigen Thiel, der in seiner Trauer über den Tod des älteren Sohnes den Verstand verliert und in diesem Zustand seine Frau und sein jüngeres Kind tötet. Die beiden Mordtaten werden sehr unterschiedlich dargestellt, was sich gleichermaßen auf das Urteil des Lesers wie auf seine Emotionen auswirkt. Der wichtigste Unterschied liegt meines Erachtens in der Erzählperspektive: Da die Reflektorfigur in der Erzählung vorwiegend Thiel ist, wird der erste Mord nicht, der zweite aber sehr wohl aus der Perspektive des Täters und mit Fokus auf seine mentalen

51 Dazu detailliert: Katja Mellmann, „Objects of ‚empathy‘. Characters (and other such things) as psycho-poetic effects“, in *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Berlin, New York: de Gruyter, 2010), 416–441.

52 Nach Bortolussi und Nixon ist die Darstellungsweise sogar ein stärkerer Reiz für den Leser als die dargestellte Geschichte: Marisa Bortolussi und Peter Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 125.

Inhalte erzählt. Die Erzählung berichtet nicht über die Gedanken und Gefühle von Lene, sondern stellt sie als eine grobe, eigenwillige und bösertige Frau dar, die das Gegenteil von Thiels erster, heißgeliebter Frau ist. Demgegenüber beschäftigt sich der Text durchgehend mit dem Seelenzustand von Thiel: Es wird verfolgt, wie Thiel um seine erste Frau trauert, welche widersprüchlichen Emotionen er seiner zweiten Frau gegenüber hegt, wie er unter Lenes Umgang mit Tobias leidet, was er während des Unfalls erlebt und wie ihn Tobias' Tod zum Schluss in den Wahnsinn treibt. Dieser Zugang zu Thiels seelischen Vorgängen macht es dem Leser möglich, seine Beweggründe nachzuvollziehen und Empathie und Mitleid ihm gegenüber zu entwickeln, was im Falle der Frau nicht gegeben ist. Wie empirische Untersuchungen nachgewiesen haben, gilt im Allgemeinen: Je detaillierter ein Text in die seelischen Inhalte der Figur Einblick gewährt, desto empathischer kann sich der Leser zur Figur verhalten und desto positiver beurteilt er ihre Handlungsweise, was sich natürlich auch auf seine Emotionen auswirkt.<sup>53</sup> Dass der Leser von *Bahnwärter Thiel* auf Lenes fahrlässige Tötung des Jungen wahrscheinlich mit, auf Thiels Wahnsinnstat dagegen ohne Ärger reagiert, liegt also in erster Linie an der Erzählperspektive und am unterschiedlichen Grad der Bewusstseinsdarstellung der Figuren.

Wie vorher erwähnt, modifiziert sich die mit der Emotion verbundene Handlungsbereitschaft im fiktionalen Kontext, da der Leser in einer zweiten Bewertungsphase erkennt, dass das emotionserregende Ereignis fiktiv ist, weshalb die Bereitschaft zu handeln schwindet. Der mit Ärger einhergehende körperliche und kognitive Erregungszustand (Arousal) läuft jedoch nicht ins Leere, denn die für Ärger typische Verhaltenstendenz der Bestrafung und Vergeltung bleibt bestehen, manifestiert sich jedoch nicht als motorische Handlung, sondern als Motivation zur Bestrafung. Diese Motivation in der Rezeption hat zahlreiche Erscheinungsformen: Sie kann die Erwartungen des Lesers und seine Interpretation mitbestimmen, lässt den Leser Phantasien über zukünftige Schicksalsschläge entwickeln, die den Antagonisten treffen könnten, seine Kausalattributionen nach seinem Vergeltungswunsch gestalten und Ereignisse als berechtigte Strafe interpretieren. Erst die Verwirklichung der Bestrafung schließt das Emotionsprogramm ‚Ärger‘ ab und verursacht beim Leser Lust und Befriedigung. Die emotionale Belohnung ist eine sehr starke Motivation für ihn: Haidt und Sabini haben gezeigt, dass die Rezipienten mit Erzählungen unzufrieden waren, in denen das Opfer den Schaden hinnahm und dem Täter großherzig vergab. Stattdessen hätten sie sich gewünscht, den

---

53 Jemeljan Hakemulder und Emy Koopman, „Readers Closing in on Immoral Characters' Consciousness. Effects of Free Indirect Discourse on Response to Literary Narratives“, *JLT* 4, 1 (2010): 41–62. <http://dx.doi.org/10.1515/JLT.2010.004>.



Täter am Ende der Geschichte leiden zu sehen.<sup>54</sup> Dies erklärt auch die Beliebtheit von Rachegeschichten, die für den Leser emotional sehr befriedigend sein können – sofern die oben besprochenen Regeln eingehalten werden<sup>55</sup> –, weil sie den archaischen Wunsch nach Retribution erfüllen.

#### 4.2.3 *Wahrgenommene Emotionen*

Poetische Gerechtigkeit kann jedoch nicht nur von Leseremotionen motiviert werden, sie kann genauso gut von Figurenemotionen ausgehen. Figurenemotionen sind kategorial unterschiedlich von Leseremotionen und werden vom Leser nicht durch das oben analysierte Emotionssystem verarbeitet, sondern durch ein anderes kognitives System, die sogenannte Theory of Mind (ToM), die oft auch als kognitive Empathie bezeichnet wird. Im vorliegenden Kapitel möchte ich deshalb kurz die Funktionsweise der Theory of Mind zusammenfassen, erläutern, wie dargestellte Figurenemotionen vom Leser verarbeitet werden, und anschließend näher darauf eingehen, welche Rolle sie in der Verwirklichung von poetischer Gerechtigkeit spielen können.

Die Theory of Mind ist eine universelle sozio-kognitive Fähigkeit, ein grundlegender Bestandteil des menschlichen kognitiven Systems. Sie macht uns fähig, Absichten, Überzeugungen und Ziele anderer Menschen zu erkennen und deren Verhalten mithilfe dieser mentalen Inhalte zu erklären. Ihre Ursprünge lassen sich bis in die Vorgeschichte des Menschen zurückverfolgen, als menschliche Gruppen eine Größe erreichten, die die Entwicklung spezifischer Fähigkeiten zur Wahrnehmung und Verarbeitung sozialer Signale erforderte.<sup>56</sup> Die Fähigkeit, das Verhalten von Gruppenmitgliedern durch Zuschreibung von mentalen Inhalten zu erklären, war für die Adaption fundamental, da sie die Vorhersage und Manipulation des Verhaltens anderer ermöglichte und die Orientierung in sozialen Interaktionen erleichterte. Im Laufe der menschlichen Evolution hat sie sich zu einer grundlegenden kognitiven Fähigkeit entwickelt, die heute im Mittelpunkt des sozialen Lebens steht. Sie ist ein so grundlegender Bestandteil unseres Denkens, dass es uns heute leichter fällt, Regelmäßigkeiten zu erkennen und logische Probleme zu lösen, wenn sie in einem sozialen statt in einem abstrakten Kontext präsentiert werden.<sup>57</sup>

54 Haidt „The moral emotions“, 856.

55 Siehe Seite 47. des vorliegenden Buches.

56 Robin Dunbar, „The Social Brain: Mind, Language, and Society in Evolutionary Perspective“, *Annual Review of Anthropology* 32 (2003): 163–181, hier 172–173. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.32.061002.093158>.

57 Leda Cosmides, „The Logic of Social Exchange: Has Natural Selection Shaped How Humans Reason?“, *Cognition* 31, 3 (1989): 187–276, hier 188. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(89\)90023-1](https://doi.org/10.1016/0010-0277(89)90023-1).

Die moderne neurowissenschaftliche Forschung hat ebenfalls wichtige Daten zur Rekonstruktion des neurologischen Hintergrundes der Theory of Mind geliefert. Im Jahr 1995 entdeckte ein italienisches Forscherteam eine Gruppe von Neuronen, die später als Spiegelneuronen bezeichnet wurden und mit der ToM in Verbindung gebracht werden können. Giacomo Rizzolatti und seine Kollegen fanden heraus, dass Neuronen in bestimmten Bereichen des Makakengehirns nicht nur dann feuern, wenn der Affe selbst eine gezielte Hand- oder Mundbewegung ausführt, z. B. einen Teller auf den Tisch stellt, sondern auch, wenn er die Bewegung lediglich beobachtet. Es wurde festgestellt, dass die notwendige Voraussetzung für die Aktivierung von Spiegelneuronen die visuelle Wahrnehmung der Interaktion zwischen Akteur und Objekt ist: Die Beobachtung des Akteurs oder des Objekts allein ist kein ausreichender Stimulus, die Interaktion beider ist erforderlich. Es wurde gefolgert, dass die Spiegelneuronen ein System bilden, das für die Koordinierung der Beobachtung und Ausführung motorischer Handlungen verantwortlich ist und auch bei der Handlungserkennung eine Rolle spielen kann. Es ist inzwischen erwiesen, dass Spiegelneuronen auch im menschlichen Gehirn zu finden sind, weshalb Wissenschaftler seit Anfang der 2000er Jahre Spiegelneuronen als eine für Primaten und Menschen gleichermaßen charakteristische Gehirnstruktur bezeichnen.<sup>58</sup> Studien zur funktionellen Magnetresonanztomographie (fMRT) haben außerdem ergeben, dass das Spiegelneuronen-System nicht nur auf die Interaktion zwischen Handlung und Objekt reagiert, sondern auch eine Rolle beim Erkennen von Handlungsabsichten spielt.<sup>59</sup>

Auch entwicklungspsychologische Studien haben wesentlich zum Verständnis der Theory of Mind beigetragen und festgestellt, dass sie sich bei den meisten gesunden Kindern bis zum Ende des fünften Lebensjahres entwickelt. Die Entwicklung ist damit jedoch nicht abgeschlossen, sondern setzt sich weiter fort und ermöglicht in späteren Jahren auch mentale Repräsentationen zweiter, dritter usw. Ordnung, wie z. B. „John denkt, dass Sarah denkt, dass Jane glaubt, dass ...“.<sup>60</sup> Eines der zuverlässigsten entwicklungspsychologischen Instrumente zur Beurteilung des Vorhandenseins einer ToM ist der False-Belief-Test, mit dem sich das Fehlen dieser Fähigkeit mit relativ hoher

---

58 Vittorio Gallese u. a., „Action recognition in the premotor cortex“, *Brain* 119, 2 (1996): 593–609, hier 607. <https://doi.org/10.1093/brain/119.2.593>.

59 Marco Iacoboni u. a., „Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System“, *PLoS Biol* 3 (2005): 529–535. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0030079>.

60 Beate Sodian, Hannah Perst und Jörg Meinhardt, „Entwicklung der Theory of Mind in der Kindheit“, in *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*, hg. von Hans Förstl, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage (Berlin, Heidelberg: Springer, 2012), 61–78., 67.

Sicherheit feststellen lässt. Ihr Mangel wird als Autismus-Spektrum-Störung diagnostiziert, bei der eine Vielzahl von Symptomen auftreten kann, aber im Wesentlichen handelt es sich um eine Störung sozialer Fähigkeiten wie des Verstehens epistemischer Zustände, der Zuschreibung von Emotionen, des Täuschens anderer, des Verstehens und Imitierens des Verhaltens anderer und der gemeinsamen Aufmerksamkeit.<sup>61</sup>

Mithilfe unserer ToM können wir aus dem Verhalten auf das ganze Spektrum mentaler Zustände folgern, epistemische Zustände wie Vortäuschung, Wissen, Glauben usw. repräsentieren, diese mit den volitionalen mentalen Zuständen (Ziele und Wünsche) und wahrnehmungsbezogenen mentalen Zuständen (Sehen) verknüpfen und schließlich all dieses mentale Wissen in ein kohärentes Bild der Beziehung zwischen Verhalten und mentalen Inhalten umwandeln. Ein Schlüsselaspekt der Theory of Mind ist die Fähigkeit des Individuums, Fakten von den Überzeugungen anderer zu unterscheiden; z. B. zu wissen, dass die Kugel im Korb ist, aber auch zu verstehen, dass Sally glaubt, die Kugel sei in der Schachtel, weil sie nicht gesehen hat, dass diese von Anne anderswohin gelegt wurde – wie im bekannten Sally-Anne-Test gezeigt wird.<sup>62</sup>

Diese kognitiven Mechanismen werden von Baron-Cohen und Kollegen in zwei verschiedene Kategorien eingeteilt.<sup>63</sup> Die erste Kategorie umfasst Mechanismen der visuellen Perspektivenübernahme, die den Einzelnen fähig machen zu erkennen, dass verschiedene Menschen die Welt unterschiedlich sehen. Die zweite Kategorie umfasst Mechanismen der konzeptionellen Perspektivenübernahme, die der Person ermöglichen zu verstehen, dass Sehen zu Wissen führt, Überzeugung von Wissen zu unterscheiden und sogar die Quelle des Wissens zu identifizieren.

Das Konzept der Theory of Mind bezog sich ursprünglich auf die Zuschreibung von Absichten und wurde nicht mit dem Verstehen von Emotionen anderer in Verbindung gebracht.<sup>64</sup> Für das Verstehen von Emotionen wurde ein anderes kognitives System, Empathie, für verantwortlich gehalten. Der Referenzbereich der zwei Begriffe ist aber heute nicht eindeutig festgelegt, es gibt Uneinigkeiten darüber, was Theory of Mind und was Empathie bezeichnet. Obwohl alle Definitionen betonen, dass Empathie eine Distanzierung des Beobachters impliziert und der Beobachter die Emotionen des anderen nicht erlebt, wird sie als komplexer Prozess betrachtet, der kognitive

61 Ebda, 66–67.

62 Patricia Howlin, Simon Baron-Cohen und Julie A. Hadwin, *Teaching children with autism to mind-read: A practical guide* (Chichester, England: Wiley, 1999), 1–9.

63 Ebda, 7–8.

64 Simon Baron-Cohen, *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press/Bradford Books, 1995).

und affektive Komponenten gleichermaßen umfasst und ein gewisses Maß an Simulation der Emotionen des anderen beinhaltet.<sup>65</sup> Nach dieser Interpretation ist Empathie nicht nur ein attributiver Mechanismus, durch den wir uns ein Bild vom emotionalen Zustand einer anderen Person machen, sondern in einigen Fällen auch ein affektiver Prozess der Spiegelung der Emotionen des beobachteten anderen.<sup>66</sup> Neuere Studien vermischen jedoch die beiden Konzepte und definieren Theory of Mind als eine Fähigkeit, die neben Absichten, Wünschen und Motivationen auch die Zuschreibung von Emotionen umfasst.<sup>67</sup> Empathie hingegen wird nicht notwendigerweise als kognitiver Prozess mit einer affektiven Komponente angesehen, sondern grundsätzlich als ein Prozess der Perspektivenübernahme definiert, der manchmal eine emotionale Komponente beinhaltet; überdies wird zwischen motorischer, emotionaler und kognitiver Empathie unterschieden.<sup>68</sup> Die derzeitige Verwendung der Begriffe macht somit kognitive Empathie und Theory of Mind praktisch ununterscheidbar: Beide können sich auf die Fähigkeit beziehen, sich als externer Beobachter ein Bild vom Bewusstsein einer anderen Person (einschließlich ihrer Gefühle) zu machen. Dieser aktuellen Verwendung entsprechend benutze ich die Termini ‚Theory of Mind‘ und ‚kognitive Empathie‘ in diesem Buch als Synonyme.

Die kognitiven Mechanismen, die der Theory of Mind zugrunde liegen, werden heute als zentrale Fähigkeiten für das Verstehen von Erzählungen angesehen, da der Leser sich mithilfe dieser Fähigkeiten ein kohärentes Bild von der Figurenpsyche machen und die Handlungen der Figuren verstehen kann. Wir erklären das Verhalten der in fiktionalen Texten dargestellten Figuren (ähnlich wie das unserer Mitmenschen), indem wir ihnen Wünsche, Ziele und Absichten zuschreiben. Da es sich bei der Theory of Mind um eine evolutionäre, fest verdrahtete kognitive Fähigkeit handelt, funktioniert sie ohne Anstrengung: Wir erklären das Verhalten sowohl in realen als auch in fiktionalen Kontexten automatisch, indem wir den Handelnden mentale Inhalte zuschreiben.<sup>69</sup> Der Autor muss keine spezifischen Anweisungen geben, um

65 Z. B. Amy Coplan, „Understanding Empathy: Its Features and Effects“, in *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, hg. von Amy Coplan und Peter Goldie (Oxford: Oxford University Press, 2012), 3–18., 5.

66 Ebda, 6–9.

67 Z. B. Harald Gündel, „Psychosomatische Aspekte der Theory of Mind“, in *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*, hg. von Hans Förstl, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage (Berlin, Heidelberg: Springer, 2012), 181–194.

68 Rachel J. R. Blair, „Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations“, *Consciousness and Cognition* 14 (2005): 698–718. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2005.06.004>.

69 Zunshine, *Why we read fiction*, 9–24.

den Leser dazu zu bewegen, bestimmte Verhaltensweisen als Ausdruck von mentalen Inhalten zu verstehen: Die dargestellte Handlung wird automatisch in mentalen Kategorien interpretiert. Bereits mithilfe einiger weniger Informationen stattet er die Figuren mit einer vollständigen Psyche aus und stellt sich sogar vor, dass die Figuren einander ebenfalls durch gegenseitige Zuschreibung von mentalen Inhalten verstehen. Wenn es z. B. in Stefan Zweigs *Angst* über die Hauptfigur, Irene, heißt: „Ein schwarzer Kreisel surrte plötzlich vor ihren Augen, die Knie froren zu entsetzlicher Starre, und hastig mußte sie sich am Geländer festhalten, um nicht jählings nach vorne zu fallen“<sup>70</sup>, wird sich der Leser Irene ohne besondere Reflexion und Anstrengung als eine sich fürchtende und beklommene Figur vorstellen, da Erstarrung und Weichwerden der Knie universale körperliche Zeichen von Angst sind. Genauso zuverlässig kann der Leser auf die seelischen Zustände von Irenes Mann schließen, wenn im Text steht: „Sein Gesicht war fahl, und auf der Stirn funkelte ihm feuchter Schweiß“<sup>71</sup>, und seine Nervosität verstehen, da Blässe und Schweiß ebenfalls universale Zeichen von Stress und Furcht sind. Aber auch Körperhaltungen lassen sich zumindest innerhalb von bestimmten kulturellen Kontexten mit Sicherheit als Ausdruck von Emotionen oder anderen mentalen Inhalten interpretieren, wie in der Schlusszene von Zweigs Erzählung: Irenes Mann „hielt in höchster Erregung ihren durchschauerten Körper, faßte die kalten Hände, küßte“, und dann „kniete hin“<sup>72</sup>, wobei das Fassen der Hände, das Küssen und das Hinknien – zumindest in unserer westlichen Kultur – unverkennbare Zeichen von Liebe und Hingabe sind. Zwar spart Zweig auch mit expliziten Benennungen von Emotionen nicht und beschreibt die Figuren mit zahlreichen Emotionswörtern, doch sind die Darstellungen von Körperzuständen, Körperhaltungen und Verhaltensweisen ebenfalls unverzichtbare Bestandteile der Figurencharakterisierung, die der Leser mithilfe seiner Theory of Mind verstehen kann.

Ich denke, dass die im Text dargestellten Figurenemotionen eine bedeutende Rolle in Bezug auf die poetische Gerechtigkeit spielen können, wenn man poetische Gerechtigkeit nicht nur als Handlungselement, etwa als tragisches Ende einer Figur, definiert, sondern im Sinne der kognitiven Poetik als kognitives Prinzip der Rezeption ansieht. Gemäß diesem Verständnis kann poetische Gerechtigkeit auch im moralischen Urteil des Lesers verwirklicht werden und sich im negativen Urteil des Lesers manifestieren. Dieses moralische Urteil wird von den wahrgenommenen Emotionen in beträchtlichem Maße beeinflusst,

70 Stefan Zweig, *Angst*, hg. von Florian Gräfe (Stuttgart: Reclam, 2016), 5.

71 Ebda, 32.

72 Ebda.

oft sind diese sogar seine Hauptquelle. Da in den Verräter-Narrativen poetische Gerechtigkeit oft durch Scham und Schuldgefühl der Verräter-Figur realisiert wird, beschäftige ich mich im nächsten Kapitel mit diesen Emotionen.

#### 4.2.4 *Scham und Schuld als wahrgenommene Figurenemotionen*

Im Folgenden untersuche ich Scham und Schuld als dargestellte Emotionen, weil sie vor allem als Figurenemotionen eine Rolle in der Verwirklichung von poetischer Gerechtigkeit spielen und als Leseremotion weniger relevant sind.<sup>73</sup> Scham und Schuld werden von den meisten Theoretikern nicht zu den Basisemotionen gezählt, weil sie bestimmte Kriterien einer Basisemotion nicht erfüllen. Vor allem können keine universalen auslösenden Stimuli identifiziert werden; sehr vielfältige und diverse Situationen können bei Menschen in unterschiedlichen Kulturen Scham erwecken.<sup>74</sup> Auch der adaptive Wert der Scham ist fraglich, da sie oft gerade gegen das angemessene Verhalten wirkt und das entsprechende Handeln blockiert. Darüber hinaus sind Schuld und Scham nicht mit einem universellen Gesichtsausdruck verbunden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese beiden Emotionen wissenschaftlich nicht untersucht werden können. Trotz einer gewissen Variabilität handelt es sich um Emotionen, die bei allen Menschen zu finden und Teil des menschlichen kognitiven Apparats sind. Sie sind Emotionen auf höherer Ebene, bei denen der jüngere Teil des Gehirns, der Neokortex, der für komplexe kognitive Fähigkeiten zuständig ist, eine größere Rolle spielt als bei den Basisemotionen. Als stärker mit dem Bewusstsein verknüpfte Emotionen weisen sie größere kulturelle Unterschiede auf, lassen sich jedoch innerhalb einer bestimmten Kultur gut erforschen.

Auch hinsichtlich der Entstehungszeit gibt es einen Unterschied zwischen den Basisemotionen und den höheren moralischen Emotionen: Letztere sind in einem späteren Stadium der menschlichen Entwicklungsgeschichte entstanden. Jonathan Haidt zufolge sind die ich-bezogenen moralischen Emotionen, wie Scham und Schuld, als Reaktion früher entstandener moralischer Emotionen zustande gekommen und haben sich als Folge von Ärger, Verachtung und Ekel herausgebildet. Ihre Funktion ist es, dem Menschen bei der komplexen Aufgabe der sozialen Integration zu helfen, indem sie ihn dazu

---

73 Siehe Seite 59–60. des vorliegenden Buches.

74 June Price Tangney, Jeff Stuewig und Debra J. Mashek, „Moral Emotions and Moral Behavior“, *Annual Review of Psychology* 58, 1 (2007): 345–372. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.56.091103.070145>, 10–11.

motivieren, Verhaltensweisen zu vermeiden, die bei anderen Ärger und Verachtung auslösen können.<sup>75</sup>

Im Allgemeinen kann man feststellen, dass sowohl Scham- als auch Schuldgefühle entstehen, wenn die Handlungen einer Person gegen eine moralische Norm oder eine soziale Konvention verstoßen. Da jede Gesellschaft andere Normen und Regeln hat, ist es kulturabhängig, durch welche Situationen die beiden Emotionen ausgelöst werden können. Trotz kultureller Unterschiede gibt es aber gut erkennbare Tendenzen, die einen relativ großen Geltungsbereich haben. Es wurde z. B. festgestellt, dass in Gesellschaften mit unterschiedlichen sozialen Strukturen unterschiedliche moralische Gefühle dominieren. In Gesellschaften mit einer hierarchischen Struktur, wie den meisten fernöstlichen Gesellschaften, sind die Menschen stärker voneinander abhängig und reagieren daher sensibler auf die Urteile ihrer ranghöheren Mitmenschen als in westlichen Gesellschaften. In diesem Fall ist das Schamgefühl die charakteristische Reaktion, und der primäre Auslöser der Scham ist die Anwesenheit einer Person mit hohem Prestige.<sup>76</sup> Im Gegensatz dazu werden westliche Kulturen eher als Schuldgefühlgesellschaften identifiziert, in denen verinnerlichte moralische Werte den moralischen Maßstab bilden und das autonome Subjekt die wichtigste Instanz für die Kontrolle des eigenen Verhaltens ist.<sup>77</sup> Diese Merkmale der beiden Emotionen treffen den Kern des zwischen ihnen bestehenden Unterschieds: Während Scham entsteht, wenn ein Individuum gegen eine soziale Norm oder Konvention verstößt, werden Schuldgefühle typischerweise bei Verstößen gegen moralische Normen und Imperative empfunden, insbesondere wenn die unmoralische Handlung mit dem Missbrauch eines Mitmenschen verbunden ist und ihm Leiden verursacht.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Scham und Schuld besteht darin, dass sich Scham auf das ganze Ich bezieht, während Schuldgefühl nur die unmoralische Handlung, nicht aber die ganze Person betrifft. Scham wird daher als eine Emotion angesehen, die mit größerem Leiden verbunden ist, als Schuld, da insbesondere die Mitglieder der westlichen Gesellschaften großen Wert darauf legen, eine solide und tugendhafte „Persönlichkeit“ zu besitzen.<sup>78</sup> Daher stammen die Unterschiede in den Verhaltenstendenzen. Das Gefühl

---

75 Haidt, „The moral emotions“, 859.

76 Fessler, Daniel M. T., „Toward an Understanding of the Universality of Second Order Emotions“, in *Beyond Nature or Nurture: Biocultural Approaches to the Emotions*, hg. von Arnold Hinton (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 75–116.

77 Wolfgang Teubert, „Zur Entstehung des Schuldgefühls im 19. Jahrhundert“, in *Das 19. Jahrhundert: Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch*, hg. von Rainer Wimmer (Berlin/New York: de Gruyter, 1991), 448–471., 449.

78 Haidt, „The moral emotions“, 860.

der Scham ist mit der Motivation verbunden, die eigene soziale Präsenz zu reduzieren, sich zu verstecken und verbergen; in extremen Fällen kann sogar der Gedanke an Selbstmord auftauchen.<sup>79</sup> Schuldgefühle hingegen motivieren uns zur Wiedergutmachung, zum Eingeständnis und zur Entschuldigung, was darauf hindeutet, dass man die Beziehung zu der anderen Person wiederherzustellen beabsichtigt. Gerade deshalb gilt das Schuldgefühl in den westlichen Gesellschaften als die wichtigste ich-bezogene moralische Emotion: Es bedeutet die größte Motivation, sich gegenüber den Mitmenschen altruistisch zu verhalten. Demgegenüber ist Scham nicht mit einer korrigierenden Geste verbunden, vielmehr hemmt sie selbstbewusstes Handeln. Voraussetzung für beide Emotionen ist, dass die Person die Verantwortung für ihre Tat übernimmt.<sup>80</sup> Andernfalls bleibt die Missetat folgenlos, das Individuum entzieht sich durch einen mentalen Trick der Verantwortung und interpretiert die Situation auf eine Weise, die ihr kognitive Dissonanz zu vermeiden hilft.

Scham und Schuld sind auch in Bezug auf die physiologischen Veränderungen und die Verhaltenstendenz unterschiedlich. Scham ist mit sehr charakteristischen und für den Betrachter gut sichtbaren körperlichen Anzeichen verbunden: Erröten, Senken des Blickes, Sprachversagen und Stockung im Handlungsverlauf sind unverkennbare Merkmale von Scham. Demgegenüber ist Schuldgefühl nicht mit einer typischen Körperhaltung verbunden, sondern individuell unterschiedliche körperliche Anzeichen weisen auf innere Unruhe, Zweifel und Reue hin. Da Schuldgefühle mit der Motivation von Bekenntnis, Beichte und Entschuldigung einhergehen, werden sie mit dem Verbalen verbunden, während Scham im Wesentlichen mit dem Visuellen assoziiert wird.<sup>81</sup>

Beim Lesen von literarischen Erzähltexten ist es für das Erkennen von Scham- oder Schuldgefühlen einer Figur – im Unterschied zum Erwecken von Leseremotionen – nicht zentral, eine Situation dargestellt zu bekommen, die die emotionsspezifischen Merkmale aufweist, wie es bei Ärger der Fall war. Relevant für die wahrgenommene Emotion ist vielmehr eine Figurendarstellung, die dem Leser ermöglicht, die Emotionen der Figur zu entschlüsseln, auch wenn diese vom Erzähler nicht beim Namen genannt werden. Neben den ganz expliziten Methoden der Bewusstseinsdarstellung, die von Dorrit Cohn

---

79 Vgl. Michael Lewis, „Self-Conscious Emotions: Embarrassment, Pride, Shame, and Guilt“, in *Handbook of emotions*, hg. von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (New York: Guilford, 2008), 742–757., 748.

80 Ebda.

81 Agnes Heller, *Theorie der Gefühle* (Hamburg: VSA, 1981), 111.



umfassend vorgestellt und analysiert wurden<sup>82</sup>, sind dies vor allem implizite Methoden, wie Beschreibungen von Gesichtsausdruck, Körperhaltung oder Verhalten. Der Leser interpretiert diese mithilfe seiner Theory of Mind automatisch als mentale Inhalte und entschlüsselt sie als epistemische, volitionale oder wahrnehmungsbezogene Inhalte bzw. als Emotion. Die visuelle Natur der Scham erscheint in der Metaphorik der literarischen Erzählung handgreiflich: Das Ausweichen vor dem Blick anderer, vor allem das Bedecken des Gesichts mit einer Maske oder einem Schleier, wie z. B. in Fridolins Traum in Schnitzlers *Traumnovelle*, sind vom Leser leicht als Verweise auf Figurenscham erschließbar. Genauso kann das Sich-Verstecken, das Sich-Zurückziehen in eine Ecke des Raums oder an periphere Orte als Hinweis auf Scham der Figur verstanden werden. So wird die Schamananfälligkeit von Törleß in Musils Roman, in dem sexuelle Eskapaden ein wichtiger Teil des Selbstfindungsprozesses des jugendlichen Protagonisten sind, nicht nur durch Emotionswörter und Körper- und Verhaltensdarstellungen ausgedrückt, wie z. B. im folgenden Satz: „Es kam auch vor, daß ihn mitten im Sprechen eine Welle der Scham überflutete, so daß er rot wurde, zu stottern begann, sich abwenden mußte ...“<sup>83</sup>, sondern eine sich durch den ganzen Roman ziehende Raummetaphorik von Zentrum und Peripherie, öffentlich zugänglichen und versteckten Privaträumen verweist darauf, dass Törleß' Erlebnisse gegen die moralischen Normen der bürgerlichen Gesellschaft verstoßen und in ihm immer wieder Schamgefühle erwecken. Das Internat liegt in einem kleinen Ort an der Grenze, Boženas Haus befindet sich am Rande der Kleinstadt und der Schauplatz der Misshandlungen von Basini ist der über einen labyrinthartigen Weg nur schwer erreichbare Dachboden, deutlich abgegrenzt von den Unterrichtsräumen. Demgegenüber erscheint das Schuldgefühl vor allem als eine Art innere Stimme oder in Form eines Geständnisses bzw. einer Beichte; oft wird es auch als eigenständige Figur der Erzählung personifiziert, etwa als Gespenst wie in Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* oder als das Über-Ich symbolisierende Vaterfigur wie in Kafkas *Das Urteil*.

In der psychologischen Literatur zu Scham- und Schuldgefühlen wird darauf hingewiesen, dass beide (zusammen mit dem Gefühl der Verlegenheit) unmittelbare Reaktionen auf das eigene Verhalten sind und aufgrund ihres schmerzhaften Charakters als Bestrafung für das Verhalten funktionieren.<sup>84</sup> Dieses Potenzial der beiden Gefühle macht sie besonders geeignet als Mittel

---

82 Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).

83 Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (Hamburg: Rowohlt, 1993), 110.

84 Tangney, Stuewig und Mashek, „Moral Emotions and Moral Behavior“, 2.

der poetischen Gerechtigkeit. Die zu bestrafende Figur muss nicht sterben oder anderweit ein tragisches Ende nehmen, bereits durch das Leiden unter Selbstvorwürfen, Scham und Schuldgefühlen wird ihr früheres Verhalten sanktioniert. Diese Emotionen können auch den Leser in Bezug auf sein moralisches Urteil orientieren: Der moralische Wert einer Handlung ist oft nicht eindeutig festlegbar, wie z. B. in *Das Bettelweib von Locarno*, wo der Marchese die alte Frau nur in die andere Ecke des Zimmers schickt, oder in *Homo Faber*, wo Faber unwissend mit seiner Tochter schläft. Dass ihre Taten vom Leser dennoch als „Schuld“ verstanden werden, liegt wesentlich an dem dargestellten und vom Leser erkannten Schuldgefühl der Figur. Ähnlich verhält es sich in Verräter-Geschichten, die den Leser oft mittels der Emotionen der Figuren über den moralischen Wert ihrer Tat und über ihre Identifikation als Verräter informieren, da Verrat, wie bereits in der Einleitung erwähnt, nicht mit objektiven Kriterien definiert werden kann. Was Verrat ist, wird oft durch die Selbstbewertung und Selbstbestrafung der Figur, durch Scham- und Schuldgefühle entschieden, die wiederum den Leser in seinem moralischen Urteil leiten.

#### 4.3 Empathische Resistenz als Widerstand gegen Ungerechtigkeiten

Der grundsätzliche Wunsch des Lesers nach Gerechtigkeit, dessen stärkster Motor seine moralischen Emotionen sind, äußert sich im Wesentlichen in seinen Kausalattributionen. Es gibt jedoch Texte, die einer ‚gerechten‘ Lesart keinen Raum geben und den Leser mit einer Welt konfrontieren, die für ihn moralisch inakzeptabel ist. Diese Texte rufen bei den meisten Lesern tiefen Widerstand, Irritation und kognitive Dissonanz hervor. Diese Leserreaktion wurde bereits von David Hume dargestellt. In seinem Essay *Of the Standard of Taste* beschrieb er das erstaunliche Phänomen, dass die menschliche Vorstellungskraft im Bereich der literarischen Fiktion zwar praktisch keine Grenzen kennt und der Leser mit den unwahrscheinlichsten Situationen leben kann, dass aber jeder Text, der eine Situation schildert, die den moralischen Prinzipien des Lesers widerspricht, einen gewissen Widerstand hervorruft. Laut Tamar Szabó Gendler liegt der Grund dafür nicht in einer Einschränkung der Vorstellungskraft, sondern in der Weigerung, die Welt aus einer anderen Perspektive zu sehen als der eigenen. Diese Position wird von Vertretern der kognitiven Poetik geteilt, die argumentieren, das Paradox des imaginativen Widerstandes resultiere nicht daraus, dass man nicht glaubt, dass sich moralisch verwerfliche Handlungen in der Welt ereignen können, sondern dass man nicht in der Lage ist, die unmoralische Handlung als moralische Tatsache zu akzeptieren, als Verwirklichung des moralischen Gesetzes, das in der Welt

herrscht. Dieser Widerstand manifestiert sich beim Lesen eines literarischen Textes auf zwei Ebenen. Einerseits wehrt sich der Leser dagegen, sich in eine Figur hineinzusetzen, die unmoralische Handlungen begeht. Das ist der Grund, warum wir uns normalerweise nicht mit negativ gezeichneten Figuren identifizieren. Andererseits, und das ist vielleicht eine noch stärkere Ausprägung des Widerstands, möchte der Leser nicht im Mittelpunkt einer Welt stehen, deren moralische Gesetze er nicht akzeptieren kann, d. h. er möchte nicht der Erzähler einer moralisch verwerflichen Handlung sein. In diesen Fällen geht es nicht darum, dass der Leser ein Gedankenexperiment ablehnt und mit der unmoralischen Handlung, ihren Gründen und Konsequenzen nicht konfrontiert werden will. Vielmehr ist der Widerstand der Vorstellungskraft eine Verweigerung der affektiven Beteiligung, eine Weigerung und Unfähigkeit, sich in Personen einzufühlen, die gegen unsere moralischen Normen handeln oder die Erzähler solcher Handlungen sind. In der kognitiven Poetik wird diese Reaktion des Lesers daher nicht als Widerstand gegen die Imagination, sondern als empathischer Widerstand bezeichnet. Diese Art der Darstellung von Ungerechtigkeit und Unmoral kann ebenso als Technik der Verfremdung angesehen werden wie selbstreflexive Erzählelemente oder die Adressierung des Lesers, die eine Distanz zwischen der Welt des Textes und dem Rezipienten schafft, den Leser daran hindert, sich emotional zu engagieren, und ihn zur moralischen Reflexion anregt.

## Formen der poetischen Gerechtigkeit bei Arthur Schnitzler

In Arthur Schnitzlers Prosawerk ist Verrat ein zentrales Thema. In fast allen seiner Erzählungen wird ein Vertrauensbruch dargestellt, der oft den Mittelpunkt der Handlung bildet. Männer verraten ihre Frauen, ihre Geliebten, ihre Freunde, Frauen ihre Ehepartner, Mütter ihre Söhne und umgekehrt, Brüder verraten einander – insgesamt ist der Kleingruppenverrat ein immer wiederkehrendes Handlungsschema von Schnitzlers Erzählungen. Die Forschung ist auf diese Beschaffenheit des schnitzlerschen Werkes zum Teil eingegangen und hat das Motiv des Treuebruchs im Kontext des Geschlechterverhältnisses, in erster Linie der Ehe, und in Bezug auf die Problematik der Doppelmoral behandelt.<sup>1</sup> Ich denke jedoch, dass Ehebruch nur ein Segment des komplexen Problemfeldes ‚Verrat‘ in Schnitzlers Werk ist, und nicht einmal das wichtigste. In den Erzählungen geht es nämlich, wie in den einzelnen Textinterpretationen gezeigt werden soll, nicht um das Problematisieren der Institution der Ehe, sondern darum, was es bedeutet, aus einer – wie auch immer oder gar nicht institutionalisierten – Vertrauensbeziehung auszubrechen, dadurch dem anderen Schaden zuzufügen, mit dieser Tat leben oder sie erleiden zu müssen. Verrat beschränkt sich deshalb im Rahmen der schnitzlerschen Texte nicht auf institutionell legalisierte Beziehungsnetze, als Verrat kann unter Umständen auch die Rückkehr vom Liebhaber zum Ehemann erscheinen, wie etwa in *Die Toten schweigen*. Poetische Gerechtigkeit hat gerade deshalb eine wichtige Funktion in Schnitzlers Erzählungen: Es wird oft durch die Bestrafung der Figur signalisiert, was in einer Erzählwelt als Verrat gilt.

Ich möchte allerdings vorausschicken, dass in Schnitzlers Erzählungen kaum Beispiele für die klassische Verwirklichung von poetischer Gerechtigkeit zu finden sind, wo der Schuldige seine Strafe durch eine ironische Wendung des Schicksals erhält und durch die Form und das Maß seiner Bestrafung mit

---

1 Um nur einige Beispiele zu nennen: Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler: zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle* (Stuttgart: Metzler, 1977), 55–75; Jenneke A. Oosterhoff, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind: Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, Stauffenburg Colloquium 53 (Tübingen: Stauffenburg, 2000); Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler* (Stuttgart: Reclam, 2005), 124–131; Claudio Magris, „Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe“, in *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, hg. von Hartmut Scheible (München: Fink, 1981), 71–80.

der Schwere seiner Tat konfrontiert wird. Gerechtigkeit geschieht in Schnitzlers Erzählungen meistens nicht durch ein unerwartetes Ereignis, sondern durch die unterschiedlichen Formen der Selbstbestrafung des Schuldigen bzw. durch das moralische Urteil des Lesers. Daher ist für die Analyse seiner Werke eher das kognitiv-narratologische Konzept der poetischen Gerechtigkeit als das traditionelle geeignet. Der Grund dafür ist meines Erachtens, dass Schnitzler nicht daran interessiert ist, die Welt als eine prinzipiell gerechte darzustellen, für die irgendeine höhere Instanz bürgt, die – oft gegen die Person wirkend – gerechte Verhältnisse schafft. Schnitzler ist vielmehr an der Psychologie des Menschen interessiert; Quelle der Gerechtigkeit ist bei ihm deshalb der handelnde Mensch selbst, sei es eine Figur der Erzählwelt oder der Leser. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Schnitzlers Figuren ihre Taten in aufklärerischer Art moralisch erwägen und entsprechende Urteile fällen. Auch der Leser wird nicht durch rationale Argumente und multiperspektivisch-essayistische Einschübe zum Abwägen der Richtigkeit feststehender moralischer Prinzipien bewegt, wie es etwa bei Robert Musil der Fall ist. Gerechtigkeit in der Erzählwelt speist sich bei Schnitzler nicht aus der Konzeption des Menschen als einem rationalen Wesen, sondern wird durch die inneren, psychischen Kräfte gewährleistet, die der von ihrer Lust und ihrem Drang getriebenen Figur oft gegen ihren Willen gesellschaftliche Normen und moralische Imperative aufzwingen. In psychoanalytische Terminologie übersetzt kann man sagen, dass auf der Ebene der Geschichte Gerechtigkeit sich im Konflikt zwischen dem *Es* und dem *Über-Ich* entfaltet und zum Schluss gewährt wird. Parallel dazu wird auch an den Leser nicht als ein Vernunftwesen appelliert. Schnitzlers Erzähltechniken sind viel mehr geeignet, den Leser emotional zu bewegen als ihn zu einer kritisch-reflexiven Haltung anzuregen, und steuern sein moralisches Urteil grundsätzlich durch Sympathie lenkung, wie Kathrin Fehlberg in ihrer Monographie überzeugend zeigt.<sup>2</sup>

Felix Tweraser stellt in seinem Aufsatz fest, dass Schnitzler in seinem Prosa-  
werk einen begrenzten Kreis von Themen variiert und dasselbe Problem von mehreren Seiten darstellt.<sup>3</sup> Dies gilt auch für das Thema ‚Verrat‘, das Schnitzler in den unterschiedlichsten Figurenkonstellationen, Handlungsstrukturen und aus den verschiedensten Perspektiven erprobt. Er experimentiert mit der menschlichen Grunderfahrung der Treulosigkeit und stellt die differentesten

2 Kathrin Fehlberg, *Gelenkte Gefühle: literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathie lenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers* (Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2014).

3 Felix Tweraser, „Schnitzler’s Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives“, in *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, Studies in German literature, linguistics, and culture (Rochester, NY: Camden House, 2003), 149–187.

„Versuchsanordnungen“<sup>4</sup> auf, um zu testen, was es bedeutet, jemanden zu verraten, verraten zu werden oder der Dritte in einer Beziehung zu sein. Was Verrat, was ein zu entschuldigender Fehltritt, was die berechtigte Ablehnung einer unrechtmäßig auferlegten Verpflichtung ist, wird in variierenden Kontexten untersucht und damit die Relativität festgelegter Normensysteme hervorgehoben.

Da Verrat in Schnitzlers Texten nicht aufgrund vorgegebener ethischer Normen definiert wird, können die unterschiedlichsten Handlungen als Verrat oder gerade als Nicht-Verrat präsentiert werden. Ein Versuch der Mutter, das neugeborene Kind zu töten, kann genauso als verzeihlicher Fehler erscheinen, wie umgekehrt die Rückkehr vom Geliebten zum Ehemann als Verrat dargestellt werden kann. Ob der Leser eine Tat als Verrat interpretiert und wie sein moralisches Urteil ausfällt, hängt in erster Linie nicht von der dargestellten Handlung ab, sondern davon, wie diese Handlung präsentiert wird, mit einem Wort von der Erzählweise. Durch Techniken der Sympathie lenkung kann eine Figur, die ein schweres Verbrechen begangen hat, moralisch entlastet werden, und die harmloseste Tat kann als schwere Schuld inszeniert werden. Dabei spielt die Fokalisierung eine zentrale Rolle, da, wie Frank Hakemulder zeigt, eine Erzählweise, die in die Gedanken und Gefühle der Figur Einblick gewährt, die empathische Haltung des Lesers fördert und dadurch auch sein moralisches Urteil positiv beeinflusst.<sup>5</sup> Die Einsicht in die Beweggründe, Gedanken, Zweifel und inneren Konflikte der Figur fördert das Verständnis für sie und kann sogar dazu führen, dass der Leser den Missetäter von seiner Schuld freispricht. Schnitzler macht von dieser Erzähltechnik intensiven Gebrauch und benutzt neben der auktorialen Erzählweise abwechselnd den inneren Monolog und die erlebte Rede. In den Verräter-Narrativen findet vorwiegend der Erzählmodus der erlebten Rede Verwendung, was weitreichende Folgen für das moralische Urteil des Lesers hat. Deshalb beschäftige ich mich mit der Beziehung zwischen erlebter Rede und dem moralischen Urteil des Lesers in einem eigenen Kapitel.

In den Textanalysen suche ich die Antwort auf eine Gruppe von Fragen, die ich als relevant in Bezug auf Verrat und Gerechtigkeit bei Schnitzler ansehe. Die Grundfrage bezieht sich in jedem Fall auf das verräterische Verhalten, es bildet ja die Grundlage für die ich-bezogenen moralischen Emotionen der Figur und funktioniert als Schlüsselreiz für das moralische Urteil des Lesers. Zweitens werden die dargestellten Emotionen der Figuren bzw. die durch die Erzählweise geförderten Emotionen des Lesers analysiert. Den im ersten

---

4 Fliedl, *Arthur Schnitzler*, 115.

5 Siehe Hakemulder, *The Moral Laboratory*, 67.

Kapitel beschriebenen Emotionstheorien entsprechend fokussiere ich dabei einerseits auf die Darstellungsweise der Bewusstseinsinhalte der Figuren und zeige, welche Textstrategien als Basis für die Konstruktion der Figurenpsyche dienen können, andererseits auf die dargestellte Situation, die als Reizsituation für die emotionale Reaktion des Lesers funktionieren kann. Weiterhin untersuche ich die Erzählperspektiven, die eine grundlegende Rolle bei der Sympathie lenkung des Lesers spielen. Drittens verbinde ich die Ergebnisse der Emotionsanalyse mit der speziellen Verwirklichung von poetischer Gerechtigkeit im untersuchten Text und gehe auf die zentrale Frage meines Buches ein, wie Verrat bestraft wird.

Die vorliegenden Analysen zielen nicht darauf ab, eine erschöpfende Interpretation aller Erzählungen zu liefern, die Verrat thematisieren und poetische Gerechtigkeit auf irgendeine Art und Weise realisieren. Ich möchte eine Auswahl von Werken behandeln, die verschiedene Typen der poetischen Gerechtigkeit bei Schnitzler repräsentieren. Drei verschiedene Typen von poetischer Gerechtigkeit habe ich unterschieden: poetische Gerechtigkeit als Handlungselement, als dargestellte Scham und Schuld und als wunscherfüllende Emotion des Lesers. Wie diese funktionieren, demonstriere ich durch die Analyse von Texten, die ich als repräsentativ für die einzelnen Verwirklichungstypen der poetischen Gerechtigkeit betrachte. Anschließend behandle ich eine frühe Erzählung von Schnitzler, die insoweit als untypisch für ihn angesehen werden kann, als Verrat dort als Dilemma erscheint und dadurch die Möglichkeit von Gerechtigkeit in Frage gestellt wird.

Meine These in Bezug auf Schnitzlers Verräter-Narrative ist, dass Verrat in ihnen grundsätzlich identifizierbar ist und bestraft wird. In diesem Hinblick bin ich mit der Feststellung von Eike Middell einverstanden, der Schnitzler als einen in ästhetischer Hinsicht modernen, ideologisch jedoch eher konservativen Autor bezeichnet.<sup>6</sup> Schnitzlers Figurendarstellungen, vor allem die Methoden der Bewusstseinsdarstellung sind überaus modern, der konsequente Gebrauch von erlebter Rede und innerem Monolog ist für seine Epoche besonders innovativ, was nicht nur für die deutschsprachige Literatur gilt, sondern auch international. In Bezug auf die Moral ist er aber eher als konservativ zu bezeichnen, da er ethische Prinzipien nicht auf eine Art und Weise relativiert, wie etwa Musil es tut, sondern klare Konturen zeichnet, wenn auch nicht aufgrund von sozialen Regeln, sondern geleitet von den inneren Antrieben des Ichs. Verrat ist zwar nicht das, was die Gesellschaft als solchen definiert, sondern das, was das Individuum als solchen erlebt, wenn er aber gemessen

---

<sup>6</sup> Eike Middell, *Literatur zweier Kaiserreiche: deutsche und österreichische Literatur der Jahrhundertwende* (Berlin: Akademie Verlag, 1993), 48.

an internen Signalen des Ichs vorliegt, wird er konsequent bestraft. In den folgenden Analysen möchte ich auch zeigen, wie diese Doppelgesichtigkeit von Schnitzlers Erzähltexten funktioniert und wie ästhetische Modernität und ethischer Konservatismus bei ihm zusammengebracht werden.

## 5.1 Erlebte Rede bei der Darstellung von Verrat

Wenn man den Erzählmodus der verschiedenen Verräter-Narrative von Schnitzler betrachtet, kann man eine klare Tendenz beobachten: In Verräter-Narrativen, in denen poetische Gerechtigkeit durch ein Handlungselement verwirklicht wird, wird die nullfokalisierte Erzählweise bevorzugt, während Geschichten, in denen Verrat durch Schuld und Scham bestraft wird, vorwiegend im Erzählmodus der erlebten Rede vermittelt werden. Es stellt sich natürlich die Frage, was der Grund dafür sein kann, dass Schuld und Scham stets aus der Perspektive der Figur dargestellt werden und mit welchen Wirkungsmechanismen beim Erzählen im Modus der erlebten Rede zu rechnen ist.

Die erlebte Rede stellt in gewisser Hinsicht ein Rätsel dar und in der Forschung gibt es gegensätzliche Stellungnahmen zu ihrem Status. Besonders die frühe Forschung vertrat die Ansicht, dass erlebte Rede die Emanzipation der Figur und das Zurückdrängen des Erzählers signalisiert und der Figur Vorrang einräumt<sup>7</sup>, wohingegen spätere Analysen den polyphonischen Charakter dieses Erzählmodus betonen und Rechenschaft über die hybriden narratologischen Eigenschaften der erlebten Rede zu geben versuchen.<sup>8</sup> Neueste Arbeiten fragen nach ihren kognitiven Funktionen<sup>9</sup> und versuchen die aufgestellten Hypothesen empirisch zu belegen.<sup>10</sup>

Für die vorliegende Arbeit ist die zentrale Fragestellung, welche spezifische Funktion und welche Wirkung auf den Rezeptionsprozess das Erzählen in

7 Z. B. Monika Fludernik, *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness* (London ; New York: Routledge, 1993); Ann Banfield, *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*, Routledge revivals (Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, 2015).

8 So z. B. Jacqueline Guéron, Hg., *Sentence and discourse*, Oxford studies in theoretical linguistics 60 (Oxford: Oxford University Press, 2015).

9 Z. B. Angus Fletcher und John Monterosso, „The Science of Free-Indirect Discourse: An Alternate Cognitive Effect“, *Narrative* 24, 1 (2016): 82–103. <https://doi.org/10.1353/nar.2016.0004> oder Peter Stockwell, „Re-cognizing Free Indirect Discourse“, in *New Directions in Cognitive Grammar and Style*, hg. von Marcello Giovanelli, Chloe Harrison und Louise Nuttall (Bloomsbury Academic, 2021), 17–34. <https://doi.org/10.5040/978135011141>.

10 Hakemulder und Koopman, „Readers Closing in on Immoral Characters' Consciousness“.



erlebter Rede hat. Die Forschung ist darüber einig, dass erlebte Rede grundsätzlich dazu dient, die Rede oder die Gedanken einer Figur zu vermitteln, daher der englische Begriff *Represented Speech and Thought* von Ann Banfield<sup>11</sup>, typische Inhalte sind aber auch die Emotionen, Wahrnehmungen, Meinungen, Attitüden oder der Glaube der Figur – die ganze Palette von mentalen Inhalten eines Charakters kann in erlebter Rede wiedergegeben werden.

Schnitzler nutzt dieses Potenzial der erlebten Rede aus und verwendet sie zum Ausdruck verschiedenster Bewusstseinsinhalte der Figuren. Es werden Wahrnehmungen der Figuren (z. B. „Ferdinand sah<sup>12</sup> Irene zuweilen von der Seite an. Sie saß regungslos, und aus ihrem verhüllten Gesicht starrten die Augen ins Dunkle“ I/680)<sup>13</sup>, Meinungen und Attitüden („Aber er hatte die Marie sehr *gern gehabt*. Sie war ein gutmütiges Geschöpf“ I/621), Glauben („Sie *lauschte* angstvoll. Die Stimmen kamen von der Brücke her. Das konnten also nicht die Leute sein, die der Kutscher geholt hatte“ I/305), Emotionen („Sie begann am ganzen Körper zu zittern. Nur hier nicht entdeckt werden“ I/305) usw. in diesem Erzählmodus vermittelt. Dass diese Sätze als Äußerungen der Figur interpretiert werden, ist allerdings nicht selbstverständlich, sie könnten theoretisch genauso als Teil des Erzählerberichtes angesehen werden, da die erlebte Rede in diesen Sätzen auf keinerlei Weise markiert ist. Die kognitionspsychologische Leseforschung bietet jedoch überzeugende Beweise dafür, dass Äußerungen dieser Art vom Leser als Wahrnehmungen, Meinungen, Glauben oder Emotionen der Figur wahrgenommen werden. Verben wie ‚sehen‘ oder ‚lauschen‘ bedeuten nämlich einen Anreiz für den Leser, die nachfolgenden Gedanken, Emotionen oder Wahrnehmungen als eine „perceptually salient description“ wahrzunehmen, wie sie von Marisa Bortolussi und Peter Dixon genannt werden, die einer in der dargestellten Welt der Erzählung agierenden Figur, nicht einem nullfokalisierten „körperlosen“ Erzähler zuzuschreiben sind.<sup>14</sup> Diese Aussagen können nur als Beschreibungen von Ereignissen oder Eigenschaften interpretiert werden, die von einem bestimmten Punkt des Raumes aus wahrgenommen werden und nicht das Wissen, sondern die Wahrnehmung des Erzählers vermitteln. Da der Leser mit solchen Aussagen automatisch einen Wahrnehmenden assoziiert, stellt er sich in diesem Fall den Erzähler als eine in der dargestellten Welt agierende Figur vor, auch wenn der Text keine Hinweise darauf gibt. Schon die Verwendung einer deiktischen

11 Banfield, *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*.

12 Kursivierungen in den Zitaten sind von mir.

13 Schnitzler, Arthur. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 1–2. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

14 Siehe Bortolussi und Dixon, *Psychonarratology*, 185.

Phrase (z. B. „da draußen“) ist geeignet, beim Leser das mentale Bild einer verkörperten, unmittelbar wahrnehmenden Person zu erzeugen, auch wenn wir es mit einem heterodiegetischen Erzähler, also einer reinen Erzählstimme, zu tun haben. Neben den Wahrnehmungsverben gibt es noch weitere textuelle Strategien, die die Personifizierung der Erzählstimme unterstützen, wie z. B. die Verwendung von Bewegungsverben, aber auch alle Verben, die Intention und Motivation bezeichnen, da sie den Leser dazu anregen, die Intention der Figur zu rekonstruieren und sogar seinen Aufmerksamkeitsfokus mit dem der Figur abzugleichen (geteilte Intentionalität).<sup>15</sup> Ähnlich funktionieren Verben wie ‚gern haben‘, aber auch ‚fühlen‘, ‚meinen‘ usw., die den Leser ebenfalls dazu bewegen, die nachfolgenden Äußerungen einer personalisierten Instanz der erzählten Welt zuzuschreiben. In den Verräter-Narrativen, in denen das emotionale Profil der Figuren von Schuld und Scham bestimmt ist, werden diese Emotionen ebenfalls im Erzählmodus der erlebten Rede wiedergegeben, wie z. B. in *Die Toten schweigen*: „Er wäre nicht geflohen, nein ... er nicht. Nun ja, er ist ein Mann. Sie ist ein Weib – und sie hat ein Kind und einen Gatten. – Sie hat Recht gehabt, – es ist ihre Pflicht – ja ihre Pflicht“ (I/308) oder in der Novelle *Das neue Lied*: „Er konnte ja nichts dafür! Es war ein schreckliches Unglück – aber er hatte doch nicht schuld daran“ (I/627). In diesen Sätzen ist erlebte Rede sogar markiert, da hier der Redestil der Figur imitiert wird, dessen Emotionalität durch die Partikel „ja“ und „doch“ akzentuiert wird. Diese Signale orientieren den Leser darüber, wem die Sätze zuzuschreiben sind.

Die Funktion der erlebten Rede ist jedoch nicht nur die Vermittlung der mentalen Inhalte der Figuren an sich, sondern ihre Vermittlung auf eine Art und Weise, die bewirkt, dass die Illusion psychologischer Authentizität und intimer Nähe entsteht. Dies wird in erster Linie durch die Perspektive der Darstellung gewährleistet – in der erlebten Rede wird ja die Perspektive der Figur übernommen. Aber auch die Übernahme des Redestils trägt dazu bei, trotz einer Er-Erzählstimme die Sätze als Äußerungen der Figur zu verstehen. Die Illusion intimer Nähe wird meines Erachtens noch durch einen weiteren Faktor unterstützt, nämlich durch die Art und Weise, wie die Figuren in die fiktive Welt eingeführt werden. In Texten mit einem auktorialen Erzähler werden die Hauptfiguren bei ihrer ersten Erwähnung, wie es den Regeln der Sprachverwendung entspricht, meist mit ihrem Eigennamen oder mit einer bestimmten Kennzeichnung genannt, wie z. B. im ersten Satz der Erzählung

15 Vgl. Katja Mellmann, „Voice and Perception. An Evolutionary Approach to the Basic Functions of Narrative“, in *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, hg. von Frederick Luis Aldama, Cognitive Approaches to Literature and Culture Series (Austin: Univ. of Texas Press, 2010), 119–140., hier 121–122.

*Der Mörder*: „*Ein junger Mann*<sup>16</sup>, Doktor beider Rechte [...]“ (I/992) oder der Novelle *Der blinde Geronimo und sein Bruder*: „Der blinde *Geronimo* stand von der Bank auf [...]“ (I/367, Hervorhebungen von mir). Demgegenüber werden die Hauptfiguren in Texten, in denen erlebte Rede dominiert, das erste Mal mit einem Personalpronomen benannt, wie es z. B. in *Die Toten schweigen* oder in *Der tote Gabriel* der Fall ist: „*Er* ertrug es nicht länger, ruhig im Wagen zu sitzen; *er* stieg aus und ging auf und ab“ (I/296), oder: „*Sie* tanzte an *ihm* vorüber, im Arme eines Herrn, den er nicht kannte, neigte ganz leise den Kopf, und lächelte“ (I/973, Hervorhebungen von mir). Das Bezeichnen mit Personalpronomen gleich im ersten Satz als Einführung der Figur in die fiktive Welt der Erzählung ist eine Abweichung von den Regeln der Weltkonstruktion und hat deshalb Foregrounding-Funktion. Da die Verwendung des Personalpronomens in der Regel voraussetzt, dass die Figur bereits durch einen Namen oder eine bestimmte Kennzeichnung in die fiktive Welt eingeführt wurde, kann sie trotz fehlender vorheriger Nennung beim Leser den Eindruck erwecken, er kenne die Figur bereits, was die Illusion von Nähe fördert.

Dies hat eine bedeutende Auswirkung auf die Einstellung des Lesers, wie durch empirische Untersuchungen nachgewiesen wurde. Frank Hakemulder und Emy Koopman haben durch Experimente gezeigt, dass erlebte Rede die Empathie des Lesers fördert. In ihrem Aufsatz berichten sie über das Experiment, dieselben Texte den Lesern einmal in nullfokalisierter Erzählerrede, einmal in erlebter Rede darzubieten. Das Ergebnis zeigte einen deutlichen Unterschied in der Reaktion: Leser beurteilten das Verhalten von Figuren, aus deren Perspektive die Geschichte vermittelt wurde, als rationaler und nachvollziehbarer als das von Figuren, über die ein allwissender Erzähler berichtete.<sup>17</sup> Weiterhin hatten sie den Eindruck, Erstere besser zu kennen und mehr über ihr Innenleben zu wissen als über Letztere.

Die Darstellung von Bewusstseinsinhalten in erlebter Rede hat allerdings nicht nur die Funktion, die Distanz zwischen Figur und Leser zu mindern; dafür wäre ja der geeigneteste Erzählmodus der innere Monolog, durch den der Grad der Vermitteltheit auf null reduziert wird. Ihre Spezifik besteht darin, dass in diesem Erzählmodus auch die Perspektive des Er-Erzählers bewahrt wird. Polyphones Erzählen kommt in diesem Fall nicht durch sequenziellen Wechsel der Erzählperspektiven zustande, wie es in narrativen Texten üblich ist, sondern wird innerhalb einer einzigen Äußerung verwirklicht. In Sätzen wie „*Er* konnte ja nichts dafür! Es war ein schreckliches Unglück – aber er

16 Kursivierungen von mir.

17 Hakemulder und Koopman, „Readers Closing in on Immoral Characters' Consciousness“, 45.

hatte doch nicht Schuld daran“ (I/627) erkennt man ja nicht nur die Rede der Figur, sondern auch die der Er-Erzählinstanz, die beiden sind miteinander verflochten. Die Leistung der erlebten Rede besteht gerade darin, dass dadurch zwei Perspektiven miteinander interferieren.

Auf die Frage, wie sich diese Eigenschaft auf das Verhältnis zwischen Erzähler und Figur auswirkt und welchen Effekt sie auf das Verstehen hat, fanden Denis Delfitto und seine Mitarbeiter 2016 eine überzeugende Antwort. Sie stellten die These auf, dass erlebte Rede der Ausdruck von Empathie der Figur einer höheren Erzählebene (Erzählerfigur) gegenüber der Figur einer niedrigeren Ebene (Akteur) ist, wobei sie Empathie – wie sie in der vorliegenden Arbeit verstanden wird – als Perspektivenübernahme definierten.<sup>18</sup> Erlebte Rede unterscheidet sich diesem Verständnis gemäß von der direkten Rede in folgender Hinsicht: Während direkte Rede eine emotional neutrale Reproduktion der Bewusstseinsinhalte der Figur ist, drückt erlebte Rede Empathie des Erzählers aus und erweckt den Eindruck, dass zwei unterschiedliche Personen dieselbe qualitative Erfahrung machen.<sup>19</sup> Dieser Gedanke ist nicht neu, schon der 1921 eingeführte deutsche Begriff „erlebte Rede“ verweist auf diese psychologische Leistung der Erzählweise.<sup>20</sup> In einer umfassenden Debatte über die freie indirekte Rede (FID) tauchte die Konzeption auf, dass FID die Empathie des Autors mit den Geschöpfen seiner Phantasie ausdrückt.<sup>21</sup>

Die simultan-polyphone Erzählweise bedeutet zugleich, dass die Er-Erzählstimme trotz Perspektivenübernahme eine von der Figur unterschiedliche Sichtweise vergegenwärtigt und erweckt den Eindruck, der Text habe mehrere Erzähler.<sup>22</sup> Durch die 3. Person Singular grammatische Form manifestiert sich ein zweiter Blickpunkt, der Übersicht über die Welt der Figur hat und in der Erzählung mitunter auch sichtbar wird. Der unmarkierte Übergang zwischen den zwei Stimmen macht es oft unmöglich zu entscheiden, wer einen bestimmten Satz sagt, so z. B. in der folgenden Passage aus *Die Toten schweigen*: „Sie hat Recht gehabt, – es ist ihre Pflicht – ja ihre Pflicht. Sie weiß ganz gut, daß sie nicht aus Pflichtgefühl so gehandelt ... Aber sie hat doch das Rechte getan“

18 Das genaue Zitat lautet wie folgt: „FID expresses the empathy of the Higher Experiencer (the agent in CU) with the Lower Experiencer (the agent in CT)“. Denis Delfitto, Gaetano Fiorin und Anne Reboul, „The semantics of person and de se effects in free indirect discourse“, *SpringerPlus* 5, 1 (2016): 1451. <https://doi.org/10.1186/s40064-016-3102-8>, 7.

19 Ebda, 12.

20 Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Narratologia 8 (Berlin: de Gruyter, 2005), 215.

21 Gertrud Lerch, „Die uneigentlich direkte Rede“, in *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922* (Heidelberg, 1922), 107–119. Zitiert in Schmid 2005.

22 H. Porter Abbott, *The Cambridge introduction to narrative* (Cambridge, UK ; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2002), 175.

(I/308). Die Verflechtung der zwei Perspektiven ergibt somit einen Dialog zwischen zwei Sichtweisen, die unterschiedliche moralische Positionen in Bezug auf die Handlung der Hauptfigur vertreten und einander relativieren können. Die Polyphonie der erlebten Rede macht es möglich, zwei unterschiedliche Stellungnahmen gleichzeitig erscheinen zu lassen und ohne didaktischen Unterton und explizites Verurteilen indirekt moralische Kritik zu üben.

## 5.2 Poetische Gerechtigkeit als Handlungselement

Poetische Gerechtigkeit in der traditionellen Form, bei der der Dichter die Figur durch einen tragischen Schicksalsschlag, schmerzliche Verluste und Tod für ihre Missetaten bestraft, wurde seit dem 18. Jahrhundert, wie im ersten Kapitel ausgeführt, immer seltener, und galt in der klassischen Moderne schon als ein veraltetes Mittel, Gerechtigkeit in der Erzählwelt herzustellen. Bei Schnitzler ist diese Methode dementsprechend selten zu finden, die Bestrafung erfolgt in der Mehrzahl der Texte durch die von Gerechtigkeitserwartungen gesteuerten Interpretationen und das moralische Urteil des Lesers. Doch gibt es einige Erzählungen in Schnitzlers Prosawerk, die die traditionelle Form der poetischen Gerechtigkeit verwirklichen, Verrat beim Namen nennen und explizit bestrafen. Schnitzlers Engagement für eine psychologisierende Darstellung seiner Figuren zeigt sich aber auch in diesen Erzählungen, die die traditionelle Form der poetischen Gerechtigkeit mit einer eingehenden Darstellung der Bewusstseinsinhalte der Figuren verbinden und damit eine psychologisierende Variante von ihr verwirklichen.

### 5.2.1 *Poetische Gerechtigkeit durch Schicksalswende. Der Mörder*

Eine der Geschichten, in denen Gerechtigkeit als Element des Plots erscheint, ist die 1910 entstandene Erzählung *Der Mörder*, die die für Schnitzler charakteristische moderne Erzählweise, die Psychonarration<sup>23</sup>, verwirklicht. In der Erzählung geht es um einen jungen Mann, Alfred, „Doktor beider Rechte“, der mit Elise, einer jungen Frau von niedrigerer Abkunft, eine für ihn sehr bequeme Liebesbeziehung führt. Doch wird er bald vom Gefühl der Langeweile und der Furcht vor allzu enger Verbundenheit heimgesucht und schließt sich immer öfter an höhere, gutbürgerliche Kreise an. Bald macht er Bekanntschaft mit Adele, einer jungen Frau von seiner gesellschaftlichen Stellung angemessener

23 Der Terminus ‚Psychonarration‘ stammt von Dorrit Cohn und bezeichnet eine Erzählweise, bei der der auktoriale Erzähler detailliert über die Bewusstseinsinhalte der Figur berichtet: Cohn, *Transparent Minds*, 21–57.

Herkunft, die seine Gefühle erwidert und bereit ist Alfred zu heiraten. Alfred will aber die angenehme Beziehung mit Elise nicht aufgeben, also führt er eine Weile ein Doppelleben. Als er endlich bei Adeles Vater um deren Hand anhält, stimmt der Vater unter einer Bedingung zu: Alfred soll sich für ein Jahr auf Reisen begeben, um die Kraft und die Widerstandsfähigkeit seiner Gefühle zu prüfen. Inzwischen stellt sich heraus, dass Elise unter einer schweren Herzkrankheit leidet, was Alfred durch eine gemeinsame Reise zu lindern plant. Da die zwei Pläne gut miteinander zu vereinbaren sind, reist Alfred in vollkommener Ruhe und Selbstzufriedenheit mit Elise ab. Während der Reise werden aber Elises Krämpfe immer unerträglicher und Alfreds Wunsch nach Befreiung von ihr und sein Verlangen nach Adele immer drängender. Um Elises ohnehin bevorstehenden Tod zu beschleunigen, beschließt er eines Abends, eine Überdosis Morphin in ihr Trinkwasser zu mischen, woran Elise noch in derselben Nacht stirbt. Doch Adele teilt ihm bei der ersten Wiederbegegnung mit, dass sie sich inzwischen mit einem anderen Mann verlobt hat, und macht mit Alfred Schluss. Kurz darauf beleidigt ihn ein Elise sehr zugetaner Baron; Alfred, in seiner hoffnungslosen Situation ohnehin den Tod suchend, willigt in das Duell ein und wird tödlich verwundet. Sein letzter Gedanke gilt der heißgeliebten Elise.

Diese Erzählung von Schnitzler gehört zu den wenigen, in denen Verrat eindeutig identifizierbar ist. Schon der Titel nimmt den verbrecherischen Akt vorweg und weckt im Leser die Erwartung einer Kriminalgeschichte, bei der im Mittelpunkt der Handlung die Mordtat steht. Diese Erwartung des Lesers wird zum Teil erfüllt, der Text erzählt die Geschichte eines Mörders und seinen Weg hin zum Mord über eine Reihe von Ereignissen, die als tückischer Verrat präsentiert werden. Die Erzählung ist zwar auf die Mordtat als Höhepunkt der Handlung aufgebaut, sie erzählt aber eigentlich die Geschichte einer ganzen Serie von verräterischen Handlungen samt deren psychologischem Hintergrund, bietet also insgesamt das Psychogramm eines Verräters. Bereits die Ausgangssituation ist eine verräterische: Der Protagonist unterhält eine Liebesbeziehung zu zwei Frauen parallel, ohne dass sie voneinander wissen, und begeht damit einen doppelten Verrat.<sup>24</sup> Zwar beabsichtigt er von Zeit zu Zeit, seinem Doppelleben ein Ende zu setzen, stattdessen verstrickt er sich aber immer mehr in seine Lügen und begeht immer wieder Verrat bald der einen, bald der anderen Frau gegenüber. So schwört er nach dem Heiratsantrag Adele ewige Liebe, verweist jedoch für das Jahr bis zur Hochzeit mit Elise; nach

---

24 Auch Schnitzler bezeichnete die Erzählung in seinem Tagebuch als „Doppelspiel“: Arthur Schnitzler: *Tagebuch*. Digitale Edition, Donnerstag, 1. September 1910, [https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry\\_\\_1910-09-01.html](https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1910-09-01.html) (Stand 7. 9. 2023).

der Verschlimmerung von Elises Krankheit bringt er sie nicht zum Arzt, sondern setzt sie anstrengenden, ihre Kraft übersteigenden Reisen aus, um sich von ihr zu befreien, und erklärt selbst, als die Krampfanfälle immer schlimmer werden, „die nun bedenklich gewordene Reise aus gewichtigen Gründen nicht aufschieben zu können“ (I/998); statt aus Liebe verbringt er mit Elise heiße Stunden in der Nacht nur, um ihren Sterbeprozess zu beschleunigen, während er in ihren Armen an Adele denkt. Den Höhepunkt seines verräterischen Verhaltens bilden der Entschluss zum und die Ausführung des Mordes an Elise. Dies sind schon an sich Handlungen, deren moralischer Wert für den Leser nicht in Frage steht, die bewertenden Kommentare der Erzählinstanz verstärken aber noch die Identifizierung von Alfreds Handlungen als Verrat: Der Erzähler bezeichnet Alfreds Taten als mit „tödliche[r] Tücke“ (I/999), mit „Hinterhältigkeit“ (I/1000) und „grausamem Vorbedacht“ (I/1006) ausgeführte Verbrechen.

Die Identifizierung von Alfreds Taten als Verrat wird auch durch die Darstellung seiner Gedanken und Gefühle gefördert. Schnitzler, wie in seinen Erzählungen im Allgemeinen, gewährt auch hier Einblick in die Bewusstseinsinhalte der Hauptfigur, jedoch nicht im Modus der erlebten Rede, sondern durch den Bericht eines auktorialen Erzählers. Der Narrator berichtet regelmäßig über Alfreds innere Vorgänge, es wird also nicht dem Leser überlassen, Kausalbeziehungen zwischen ihren Gedanken bzw. Gefühlen und ihren Handlungen herzustellen; es ist der Erzähler, der die Beweggründe der Hauptfigur transparent macht. So benennt er bereits am Anfang der Erzählung Alfreds Motiv dafür, dass er Elise veranlasst, ihre Arbeit aufzugeben, und macht eindeutig, dass Alfred Elise „weniger aus Güte oder Leidenschaft als aus dem Bedürfnis, sich seines neuen Glückes auf möglichst ungestörte Weise zu erfreuen“ (I/992), zur Kündigung überredet. Alle seine Intentionen werden in ähnlich expliziter Weise durchschaubar gemacht: Bereits unmittelbar nach dem Erkennen von Elises Krankheit berichtet der Erzähler über Alfreds noch unterdrückten Wunsch nach ihrem Tod: „so dachte er, könnte es wohl geschehen, daß Elise, erkaltend, sich allmählich von ihm abwendete; und auch das Herzleiden der Geliebten bot den Ausblick auf eine freilich unerwünschtere Art der Befreiung“ (I/995); über seine Phantasien über Elises Tod: er wünschte sie „unter seinen Küssen [...] verscheiden“ (I/999) zu sehen; über seine Bereitschaft, sich selbst allzu leicht zu entlasten: „so fühlte er [...] Haß durch seine Pulse jagen, [...] den er aber bald vor sich mit der Erinnerung vieler Stunden der Langweile und Leere entschuldigte“ (I/996); „[er] sprach sich selbst für alle Zukunft von Schuld und Reue los“ (I/1002). Er wird nach dem Mord als ein reueloser Mann dargestellt, der die Schwere seiner Tat nicht erkennt und ohne Schuldgefühle in die Zukunft blickt: „er [hatte] sich völlig

über seine Tat, und was sie den Menschen bedeuten mochte, emporgehoben“ und erwartete mit „seligster Hoffnung“ und „quälender Ungeduld“ (I/1003) das Treffen mit Adele. Die Erzählerkommentare tragen insgesamt zur Wahrnehmung des Protagonisten als eines fast märchenhaften Bösen bei, der „sein eigenes Wesen ins Teuflische steiger[t]“ (I/1001), und fördern ausnahmslos das negative moralische Urteil des Lesers.

Die Hauptfigur der Erzählung ist Alfred, der Verräter, der Text legt den Fokus auf seine mentalen Inhalte, während die beiden Frauenfiguren im Hintergrund bleiben und als Nebenfiguren fungieren, deren Funktion allein darin besteht, Auslöser von Alfreds Taten und Gedanken zu sein. Über Adele erfährt der Leser außer ihrem gesellschaftlichen Status nichts, ihre psychischen Vorgänge werden nicht ein einziges Mal erzählt; bis zum Ende der Erzählung bleibt sie konsequent eine Funktionsfigur, die Alfreds Sehnsüchte personifiziert und die Strafe an ihm vollzieht, aber nicht als eine Person mit individuellen Zügen erscheint. Deshalb ist sie als Figur ungeeignet, eine empathische Einstellung im Leser auszulösen und sein moralisches Urteil zu gestalten. Demgegenüber ist Elise etwas detaillierter dargestellt, sie wird – wenn auch nur knapp – charakterisiert und der Erzähler gewährt von Zeit zu Zeit Einblick in ihre Bewusstseinsinhalte. Doch die Charakterbeschreibungen sind nicht dazu geeignet, dem Leser das Bild einer „runden“ Persönlichkeit mit individuellen Zügen zu vermitteln, die Figur Elise ist vielmehr der positive Pol in einer schwarz-weißen Figurenkonstellation: Sie wird als ein „anmutige[s] und sanfte[s] Wesen“ (I/992), eine „herzlich vertrauende[] Frau“ (I/993), als einer „leidenschaftlichen Hingabe“ (I/999) fähige Geliebte dargestellt, die das absolut Gute verkörpert und das völlig unschuldige Opfer des teuflischen Verrates ist. Als solche ist die Figur begrenzt geeignet, Empathie im Leser zu erwecken: Je nach individueller Sensibilität für den Realismus der Charakterdarstellung kann Elise als Figur Empathie im Leser auslösen oder auch befremdend wirken.

Die Bewusstseinsdarstellungen von Elise haben dennoch das Potenzial, das moralische Urteil des Lesers mitzugestalten. Die herrschende Perspektive ist die von Alfred, die Geschichte wird in erster Linie durch sein Bewusstsein gefiltert dargestellt, aber die Schlüsselereignisse, die Änderungen in ihrer Beziehung bewirken, werden auch aus der Perspektive von Elise präsentiert. So berichtet der Erzähler darüber, dass Elise, nachdem Alfred Adele kennenlernt und sich deshalb allmählich von ihr abwendet, die Äußerungen seines Mitleids „als neue und innigere Zeichen seiner Neigung“ (I/993) verstand, dass sie seine Zurückhaltung während der Reise hinnahm „wie alles, was von ihm kam, als Zeichen einer Liebe, die ihr nun allen Sinn und alle Seligkeit des Daseins bedeutete“ (I/997), und dass sie auch, als Alfred schon ihren Tod plant, „seiner Liebe so sicher [war], daß sie [...] das ratlos irre Lächeln [seines] leuchtenden Auges



wie einen zärtlichen Gruß erwiderte“ (I/999). Die Bewusstseinsdarstellungen von Elise zeigen also, dass sie unfähig ist, Alfreds Verhalten richtig zu deuten, ihre Intentionszuschreibungen schlagen ständig fehl, sie missversteht Alfred kontinuierlich. Durch die Doppelperspektive der Erzählung werden die zwei Welten, die von Alfred und die von Elise, miteinander konfrontiert und als kontrovers dargestellt. Diese Bewusstseinsdarstellungen nuancieren das aus den Erzählerkommentaren zu gewinnende Bild von den Figuren und lassen Elise als eine Person erkennen, die ihrem Geliebten gegenüber keine Empathie aufbringen kann; das bedeutet im Sinne meiner Begriffsverwendung, dass sie aus Alfreds Verhalten nicht auf seine mentalen Inhalte schließen kann und nicht fähig ist, seine Gedanken und Gefühle nachzuvollziehen. Dies ändert allerdings nichts daran, dass Elise in der Erzählung die Rolle des Opfers einnimmt und dadurch beim Leser in erster Linie Mitleid erweckt.

Die Figurenkonstellation, die Bewusstseinsdarstellung der Figuren und die dargestellten Situationen, vor allem die „tückisch“ genannte Vorbereitung und die Ausführung des Mordes, sind – wie ich gezeigt zu haben hoffe – geeignet, beim Leser Ärger gegenüber Alfred hervorzurufen, da seine Taten alle Kriterien der Kategorie der ungerechten Misshandlung von anderen erfüllen. Dementsprechend wecken sie bei der Mehrheit der Leser Gerechtigkeits-erwartungen: Die meisten Leser wünschen höchstwahrscheinlich, dass Alfred zum Schluss für seine Taten büßen muss. In diesem Fall erfüllt Schnitzler diese Lesererwartung und bestraft die Hauptfigur sogar doppelt, durch zwei Figuren: durch Adele und den Baron. Die doppelte Bestrafung ist dazu geeignet, die Symmetrieerwartungen des Lesers zu erfüllen, weil Alfred auf diese Art und Weise am Ende für alle seine Taten büßen muss: Durch Adele muss er unerwiderte Liebe und Verrat erfahren, und durch den Baron verliert er selbst sein Leben.<sup>25</sup>

Die Symmetrie in der Gerechtigkeit wird durch die Handlungskonstruktion gesichert: Nach dem Mord an Elise, der als Wendepunkt der Geschichte fungiert, kommt es zu einem Rollentausch, wobei Adele die Position des Verräters übernimmt, der dem Liebenden mit „Gleichgültigkeit und Langeweile“ (I/1009) gegenübersteht und ihn verlässt. Demgegenüber wird Alfred zum Verlassenen, der in seiner Liebe den Signalen der Geliebten gegenüber genauso blind ist, wie es im ersten Teil Elise war. Zwar bekommt er von Adele eine kurze Depesche im „kalten Ton“ (I/1005), die sie mit Absicht, als Signal ihrer

---

25 Mit Recht interpretiert Szilvia Ritz das Ende der Novelle als die Erfüllung des Gesetzes „Auge um Auge“: Szilvia Ritz, „A könnyű lét elviselhetetlensége : A felelősségvállalás és az etikus viszony hiánya Arthur Schnitzler két elbeszélésében“, *Filológiai Közlöny* 65, 3 (2019): 67–80., 74.

Gleichgültigkeit (I/1007), in diesem Ton schreibt, Alfred versteht aber ihre Intention nicht, hält diesen Ton für „ihre Art“ (I/1005) zu kommunizieren und interpretiert ihn als Zeichen ihrer Anständigkeit, da „sie sich redlicher an die Abmachung gehalten, als er“ (I/1006). Bald spürt er ihren Kuss in seiner Phantasie „so versengend süß, wie er ihm in Wirklichkeit von ihren Lippen niemals beschieden gewesen“ war (I/1007), und ist „ihrer Liebe so sicher wie nie zuvor“ (I/1007).

Eine wichtige Komponente des klassischen Konzepts der poetischen Gerechtigkeit ist, dass die Bestrafung auf das Verbrechen verweist und dadurch den Schuldigen seine Schuld erkennen lässt. Diese Funktion der Strafe wird in Schnitzlers Erzählung erfüllt. Zwar versteht Alfred die Schwere seiner Tat bereits vor der Trennung von Adele, er begreift aber vorher nicht, dass er die Konsequenzen seiner Tat tragen und für den Mord büßen muss. Zwar sieht er ein, dass er das „Ungeheure“ (I/1005), das „Unbegreifliche“ (I/1007) getan hat, doch erzeugt es bei ihm keine Schuldgefühle, er interpretiert es vielmehr als eine ‚Rechtsgrundlage‘, die ihn dazu berechtigt, Adele als sein Eigentum, als seine mit ihm durch diese Schuld ewig verbundene Geliebte zu betrachten: sie müsse wissen,

[...] daß sie keinem andern gehören dürfe, daß er sie sich errungen in Schuld und Qualen, daß vor seinen ungeheuren Rechten alle andern in den Staub sänken, tief in den Staub, daß sie an ihn geschmiedet sei, unauflöslich, für ewige Zeiten, so wie er an sie. (I/1008)

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Alfred von den meisten Figuren in Schnitzlers Verräter-Narrativen. Wie ich in den kommenden Kapiteln des Buches zeigen möchte, verwirklicht sich nämlich poetische Gerechtigkeit in einer Vielzahl von Schnitzlers Erzählungen als psychologischer Prozess der Figur, der die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers erfüllt und einen Vergeltungsakt als Handlungselement funktionslos macht. Alfreds Charakter ist aber anders konzipiert, er gehört zu jenen „Schurken“ des schnitzlerschen Œuvre, die ohne unmittelbare Gefahr unfähig zu einer Persönlichkeitsentwicklung sind, weil sie keine Scham und kein Schuldbewusstsein fühlen und noch die bösesten Taten vor sich rechtfertigen können.<sup>26</sup> Deshalb hat der Tod, als zweite Strafe, eine wichtige Funktion in der Erzählung *Der Mörder*.

26 Zu dieser Art von männlichen Figuren gehören noch z. B. Leutnant Gustl oder Leutnant Kasda. Vgl. Joseph Strelka, „Der Offizier in der österreichischen Literatur. Drei Hauptaspekte und ihre breite Skala“ in *Im Takte des Radetzkymarschs ...: der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, hg. von Joseph Strelka, New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte, Bd. 1 (Bern, New York: Peter Lang, 1994).

Der Tod ist eines der zentralen Themen der schnitzlerschen Erzählungen, das in zahlreichen Studien aus den verschiedensten Gesichtspunkten behandelt wurde. Es wurden unterschiedliche Bedeutungen des Motivs des Todes herausgearbeitet, der Tod wurde als Moment der Vereinigung, der Erkenntnis bzw. der Bilanz interpretiert oder als eine Grenzsituation aufgefasst, deren Relevanz darin besteht, die psychologischen Prozesse der Figuren in einer Extremsituation darzustellen.<sup>27</sup> Ich möchte einen weiteren Aspekt des Todes aufzeigen und ihn als *Mittel für Gerechtigkeit* interpretieren. Der Tod ist eines der am häufigsten verwendeten Mittel der Gerechtigkeit in der Literatur im Allgemeinen, wie in den Beispielen der früheren Teile meines Buches zu sehen war, und fungiert oft als Strafe für das Verbrechen. Bei Schnitzler ist die Strafe zwar nicht die Hauptfunktion des Todes, trotzdem ist es ein wichtiges Mittel der Justiz, das sich nicht nur dazu eignet, Gerechtigkeit zu schaffen, sondern zugleich als eine Krisensituation fungiert, die moralische Einsicht fördert und erzwingt.

Auch in der Erzählung *Der Mörder* ist der Tod nicht nur als ein Handlungselement relevant, das Gerechtigkeit in der erzählten Welt herstellt, sondern noch mehr als eine Krisensituation, in der der Mensch in einen psychologischen Extremzustand gerät, in dem er offen für Erkenntnisse moralischer Natur ist und fähig wird, sein Leben kritisch zu reflektieren. Wie Alfred diesen Zustand vor seinem Tod erlebt, wird folgendermaßen beschrieben:

Als er den Lauf der Pistole auf sich gerichtet sah, während dreier Sekunden, [...] dachte er einer unsäglich Geliebten, über deren verwesenden Leib die Wogen des Meeres rannen. Und als er auf dem Boden lag und etwas Dunkles über ihn sich beugte, [...] fühlte er selig, daß er, ein Entsühnter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte. (I/1009)

Alfreds Erkenntnis bezieht sich allerdings nicht auf den moralischen Wert seiner eigenen Tat, seine Sündhaftigkeit begriff er ja bereits vor dem Duell. Er wird am Ende der Erzählung vielmehr als ein Mensch dargestellt, der erst hier verstehen kann, was die andere (Elise) ihm bedeutete und welchen Wert sie für ihn vertrat. Die Bewusstseinsdarstellungen zeugen davon, dass der Ursprung des Konfliktes zwischen den Figuren darin liegt, dass sie das Verhalten des anderen missinterpretieren und deshalb ihre Beziehung verfehlen. Ihre Schuld ist die Unfähigkeit, einander gegenüber empathisch zu sein und den anderen bzw. die andere zu verstehen. Die erhellende Erkenntnis vor dem Tod lässt Alfred diesen Fehler verstehen.

<sup>27</sup> So z. B. Allerdissen, *Arthur Schnitzler*, 161.

Wie Schnitzler die Hauptfigur einen doppelten Verrat begehen lässt, so verdoppelt er seine Strafe: Zwar erlebt Alfred durch die Trennung von Adele einen Schock, nach dem er keinen anderen Ausweg weiß als zu sterben („[er] wußte, daß ihm nichts zu tun übrig blieb, als ein Ende zu machen.“ I/1009), doch wird er nicht nur durch Adeles verächtliche Zurückweisung seelisch zerstört, sondern danach vom Baron auch körperlich vernichtet. Im Hinblick auf den Ausgang der Handlung ist das Duell ein überflüssiges Element, weil Alfred bereits vor der provozierenden Beleidigung des Barons bereit ist zu sterben. Der Auftritt des Barons am Ende der Erzählung ist deshalb ein funktionsloser *deus ex machina*, der keine Wende in der Handlung herbeiführt. Doch dem Eingriff des Barons kann auf einer anderen Ebene der Erzählung eine Funktion zugeschrieben werden: Durch ihn wird poetische Gerechtigkeit vollzogen, weil Alfred zum Schluss durch zwei ‚Vertreter‘ der von ihm verratenen Frauen, durch den Baron, der Elise liebte, und durch Adeles Verlobten bestraft wird. Auf diese Art und Weise wird Symmetrie zwischen Schuld und Sühne hergestellt und das Rechtsgefühl des Lesers befriedigt.

Typisch für Schnitzlers Verräter-Narrative ist, dass der ‚Sünder‘ durch die Strafe von seiner Schuld freigesprochen wird, was auch in dieser Novelle erfolgt. Freisprechen bedeutet nicht die „Selbstentsühnung“ im letzten Satz, die nur als weiterer Akt verstanden werden kann, sich der Verantwortung zu entziehen, sondern ich verweise damit auf den Topos des Todes als Vereinigung. Der Tod ist nämlich in dieser Erzählung nicht eine bloße Bestrafung in Form der körperlichen Vernichtung, wie z. B. in Fontanes *Unterm Birnbaum*, sondern eine durch die erhellende Erkenntnis ermöglichte Wiedervereinigung mit der geliebten Person. Der letzte Satz der Erzählung, der von der Er-Erzählform in erlebte Rede wechselt, berichtet über Alfreds Phantasie von einem Wiedersehen mit Elise: „[er] fühlte selig, daß er, ein Entsühneter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte“ (I/1010). Poetische Gerechtigkeit wird also in diesem Text durch ein Handlungselement verwirklicht, das nicht nur Strafe bedeutet, sondern mit Erkenntnis und Entsühnung verbunden ist.

### 5.2.2 *Gerechtigkeit durch Rache. Spiel im Morgengrauen*

Die im Jahre 1927 veröffentlichte Erzählung erzählt ähnlich dem *Mörder* eine Geschichte über eine doppelte Bestrafung, die aus dem zentralen „doppelten Kursus“<sup>28</sup> der Erzählung folgt: Sie besteht aus zwei größeren Teilen, in denen

28 Horst Thomé, *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848–1914* (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), 673.

die Verwicklung der Hauptfigur in zwei Spiele, in ein Glücksspiel und ein erotisches Spiel, dargestellt wird. Die Erzählung ist symmetrisch aufgebaut und die zwei Erzählkomplexe lassen sich sowohl zeitlich als auch räumlich klar voneinander abgrenzen: Im ersten Teil (Kapitel II–VIII), der die Geschehnisse der ersten 24 Stunden erzählt, wird das Kartenspiel in Baden beschrieben, im zweiten Teil (Kapitel IX–XIV), der die Ereignisse der zweiten 24 Stunden darstellt, das erotische Spiel in Wien. Im ersten Teil geht es um die „unkontrollierbare Spielleidenschaft des Leutnants“<sup>29</sup> und seine Unfähigkeit, seine Triebe zu beherrschen, im zweiten Teil werden die Geschichte eines Liebesverrats und seine Konsequenzen erzählt. Da mein Hauptthema hier Verrat und dessen Bestrafung ist, beschränke ich mich im Folgenden auf die Analyse des zweiten Erzählkomplexes und konzentriere mich auf den Liebesverrat und seine Folgen.

Das erotische Spiel beginnt an dem Punkt der Handlung, an dem das Glücksspiel endet: Der Protagonist Wilhelm Kasda (Willi) beendet das nächtliche Kartenspiel mit einer beträchtlichen Verschuldung, die er auf Druck des Konsuls, seines Gläubigers, in kürzester Zeit zurückzahlen muss. Da ihm die nötige Summe nicht zur Verfügung steht, sucht er seinen lange nicht mehr gesehenen Onkel auf, um ihn um Hilfe zu bitten. Der Onkel klärt Willi darüber auf, dass er vor einigen Jahren geheiratet und sein ganzes Vermögen auf seine Frau übertragen hat, die ihn nunmehr monatlich mit einer kleineren Summe unterstützt, aber keinerlei Vorschüsse gewährt, was es ihm unmöglich macht, Willi zu helfen. Zu Willis größter Überraschung ist die Frau seines Onkels Leopoldine, ein Mädchen von niedriger Herkunft, mit dem er vor einigen Jahren einmal eine Liebesnacht verbrachte. Er sucht sie in der Hoffnung auf, dass sie ihm die nötige Summe bereitstellt, doch nach einer gemeinsam verbrachten Nacht verlässt ihn Leopoldine, ohne ihm das Geld zu geben, und legt nur einen Tausender als Entgelt für die Liebesnacht auf seinen Nachttisch. Da er nicht mehr hofft, die nötige Summe zu bekommen, erschießt er sich, um der Erniedrigung einer Entlassung aus dem Regiment zu entkommen.

Der Verrat, der den Mittelpunkt des zweiten Erzählkomplexes bildet und den Konflikt in diesem Teil auslöst, wird als eine genauso offensichtlich amoralische Tat dargestellt wie die Tötung Elises in *Der Mörder*. Der Leser wird nicht vor eine dilemmatische Situation gestellt, es werden klar übersichtliche Verhältnisse geschaffen: Willi nutzt ein junges Mädchen aus, demütigt es und verlässt es zum Schluss. Die in der Vergangenheit begangene Missetat

---

29 Irène Cagneau, „Spiel im Morgengrauen“, in *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2022), 292–296., 293.

wird in drei Schritten, in drei kurzen Analepsen, erzählt und damit in drei verschiedenen Kontexten dargestellt: Der erste Rückblick erfolgt, als Willi seinen Onkel besucht und von dessen Eheschließung mit Leopoldine erfährt, der zweite, als Willi Leopoldines Adresse auf dem Meldungsamt in Erfahrung zu bringen versucht, und der dritte nach der gemeinsam verbrachten Nacht, als Leopoldine Willi einen Tausender auf den Nachttisch legt und ihn verlässt. Die Erzählung des Verrats in drei Stufen hat Steigerungsfunktion und ist geeignet, die Verwerflichkeit von Willis Handeln zu unterstreichen. Erstens enthüllt sich sein früheres Verhalten als Verrat seinem Onkel gegenüber, da er durch das Liebesverhältnis mit Leopoldine, wenn auch unwissentlich, die spätere Frau seines Onkels verführte. Dass er das selbst so beurteilt, zeigt die Tatsache, dass er dem Onkel nichts davon erzählt. Die folgenden Analepsen führen weitere Aspekte seines Verrats vor Augen: In der zurückliegenden Liebesnacht mit Leopoldine hat Willi nicht nur seinen Onkel hintergangen, sondern auch Leopoldine betrogen, die nach dieser gemeinsam verbrachten Nacht Liebe und Hingabe von ihm erwartete („Laß mich nicht allein, ich hab' dich lieb“ II/574). Willi glaubte sich aber zu einer solchen Bindung nicht fähig und nach der Befriedigung seines Begehrens verließ er sie und ließ „sich nie mehr blicken“ (II/559). Durch die dritte Analepse erfährt der Leser, dass Willi nicht nur treulos gegenüber Leopoldine war, sondern sie auch demütigte, indem er sie für die Liebesnacht bezahlte. Sein zurückliegendes Verhalten stellt sich durch diese Erzählweise als ein gegen mehrere Personen begangener schwerer Verrat dar.

Die Darstellung der Missetat in stufenweise aufgerufenen Erinnerungsbildern lenkt die Aufmerksamkeit auf eine weitere Schuld Willis. Seine Schuld besteht nämlich nicht nur darin, dass er diesen Verrat begangen hat, sondern auch, dass er ihn nicht als solchen erkannt hat, keine Schuldgefühle und keine Gewissensbisse hatte, sondern das Mädchen als einen Gebrauchsartikel behandelte und seine Gefühle ignorierte. Erst im zweiten Erinnerungssegment erkennt er seine Ignoranz und Verantwortungslosigkeit und konfrontiert sich damit, an das Mädchen nie mehr gedacht zu haben („Ihr Bild, das im Laufe der seither vergangenen Jahre kaum jemals in ihm aufgetaucht war“ II/558–559) und sich nicht einmal an ihren Namen zu erinnern („diesen Namen längst wieder vergessen hatte“ II/557). Bis zu diesem Moment war er blind seinem eigenen Verhalten gegenüber und entzog sich der schmerzhaften Selbsterkenntnis. Die Darstellung von Willis Schuld als mehrfacher Verrat ist geeignet, die Abneigung und Verachtung, eventuell sogar den Ärger des Lesers zu begründen, seine Gerechtigkeitserwartungen zu wecken und die nachfolgende Rache vorzubereiten.

Willis Verrat, seine Blindheit und Ignoranz werden durch einen komplexen Bestrafungsprozess sanktioniert, der sowohl Elemente der poetischen

Gerechtigkeit als auch der Rache einschließt und geeignet ist, die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers zu befriedigen, weil er deren wichtigste Kriterien erfüllt: Er ist angemessen und sowohl in moralischer als auch in ästhetischer Hinsicht nach dem Prinzip der Symmetrie gestaltet, weist eine symbolische Beziehung zur Straftat auf und nötigt den Schuldigen zur Einsicht in seine Schuld und zur Selbsterkenntnis. Die erste Anagnorisis erfolgt in der ersten Analepse, die eine unerwartete Wende in der Handlung darstellt und die Richtung der weiteren Ereignisse bestimmt: Willi erkennt in der Frau seines Onkels Leopoldine, ein früheres Abenteuer für eine Nacht, wieder. Diese Wiedererkennung erfüllt aber ihre Funktion nicht, weil Willi seine Schuld in dieser Phase des Erinnerungsvorgangs wegen seiner Blindheit noch nicht einsieht, was ihn zur falschen Einschätzung der Situation und zu unbegründeten Hoffnungen verleitet („so sehr konnte sie sich nicht verändert haben, daß sie ruhig geschehen ließe – was eben geschehen mußte, wenn sie [s]eine Bitte zurückwies“ II/559). Erst in einer Szene „verspätete[r] Anagnorisis“<sup>30</sup>, durch den beabsichtigten Eingriff von Leopoldine, begreift er seine Schuld, wenn Leopoldine ihn mit einem Tausender bezahlt und ihn mit dieser symbolischen Handlung an sein früheres Verhalten erinnert. Leopoldines Rache ist so gestaltet, dass sie den Gerechtigkeitserwartungen des Lesers höchstwahrscheinlich entspricht und nicht als böse und ungerechte Vergeltung erscheint. Sie folgt streng dem Prinzip der Symmetrie: Sie ist eine variierte Wiederholung der ursprünglichen Szene, in der die Verhältnisse umgekehrt werden, um den Schuldigen mit seiner eigenen früheren Tat zu konfrontieren und die versäumte Erkenntnis nachzuholen. Willi ist durch Leopoldines Rache gezwungen, sein früheres Verhalten aus der Perspektive des Opfers zu betrachten und die gleiche Demütigung am eigenen Leib zu erfahren. Er muss sich aber auch seines eigenen schwachen Charakters und seiner Käuflichkeit bewusst werden:

Denn plötzlich wußte er, – und hatte er es nicht früher schon geahnt? – daß er auch bereit gewesen war, sich zu verkaufen. Und nicht ihr allein, auch irgendeiner andern, jeder, die ihm die Summe geboten, die ihn retten konnte [...]. (II/574)

Die Anagnorisis bedeutet aber nicht nur die Einsicht in seine Schuld, sondern – ähnlich wie am Ende von *Der Mörder* – erkennt er jetzt auch die Zuneigung der Frau und lernt sie schätzen. Erst in der zweiten Liebesnacht erkennt er die

30 Markus Lorenz, „Die Welt als Hasard und Vorstellung. Schnitzlers Novelle ‚Spiel im Morgengrauen‘“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2 (2009): 6. <https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2009.02.06,249>.

wahre Identität von Leopoldine, erinnert sich an ihre damaligen Gefühle und begreift, was ihre Liebe ihm hätte bedeuten können:

Und neu lebendig stieg Erinnerung in ihm auf – nicht an die Lust nur, die sie ihm gegeben, wie manche andere vor ihr, manche nach ihr – und an die schmeichelnden Koseworte, wie er sie von anderen auch gehört; – auch der wundersamen, niemals sonst erlebten Hingegebenheit erinnerte er sich nun [...]. (II/573)

Die zweite Strafe, die Willi am Ende der Erzählung auferlegt wird, der Tod, ist die Konsequenz dieser Blindheit und Ignoranz. Nicht nur erkennt er seine Schuld erst durch einen expliziten Verweis, er zeigt sich auch unwissend und engstirnig, wenn es darum geht, das Verhalten anderer zu verstehen. Sein Fehler hier ist, dass er Leopoldines Handlungen nicht richtig interpretieren kann und sie kontinuierlich missversteht. Er begreift nicht, dass das Ziel von Leopoldines Rache nicht seine Vernichtung, sondern seine moralische Aufklärung ist und dass er diesen Preis zu zahlen hat, um zum Schluss gerettet zu werden. Dass Willis Tod nicht die Folge von Leopoldines Rache, sondern die Konsequenz seines im ersten Handlungskomplex dargestellten Charakterfehlers ist, wird durch die Komposition hervorgehoben: Nach seinem Selbstmord erscheint sein Onkel mit dem vollständigen Betrag, den er von Leopoldine bekommen hat. Diese Art der Handlungsführung unterstreicht, dass Leopoldines Rache nicht seinen Tod zum Ziel hatte, sondern dazu bestimmt war, Willi mit seiner Schuld zu konfrontieren und ihn über sein Verhalten zu belehren. Die Komposition lässt die Rache als gerechte Strafe erscheinen, die sowohl der Form als auch dem Maß nach angemessen ist, weil sie den Schuldigen genau das erleben lässt, was er anderen angetan hat. Dass Symmetrie und Gerechtigkeit für Schnitzler während des Schaffensprozesses wichtige Kompositionsprinzipien waren, zeigt auch der ursprüngliche Titel der Erzählung, der 1923 in einer Tagebuchnotiz von Schnitzler noch „Bezahlt“ lautet<sup>31</sup>, was hier als „vergolten“, „sanktioniert“, „bestraft“ verstanden werden kann.

Die Schlusszene mit dem Onkel hat meines Erachtens noch eine weitere Funktion. In der Sekundärliteratur wird *Spiel im Morgengrauen* die zweite „Leutnantsgeschichte“<sup>32</sup> von Schnitzler genannt, in der der Tod des Leutnants „mehr als ein trauriges Einzelschicksal“<sup>33</sup> ist und das Ende der „Kultur der

31 Cagneau, „Spiel im Morgengrauen“, 292.

32 Alfred Doppler, „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“, in *Im Takte des Radetzkyarschs ... Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, hg. von Joseph Strelka, New Yorker Beiträge zur Österreichischen Literaturgeschichte 1 (Bern et al.: Peter Lang, 1994).

33 Ebd., 252.



Ehre<sup>34</sup> symbolisiert. Diese These möchte ich nicht bestreiten; es gibt im Text zahlreiche Hinweise auf die Demoralisierung des k. u. k. Regiments, vor allem im ersten Teil der Erzählung, z. B. die Episode mit dem von Alfred Doppler erwähnten Leutnant Greising<sup>35</sup> oder den ehemaligen Leutnant Bogner, der wegen seines verantwortungslosen Verhaltens den Dienst quittieren musste. Ich möchte die Aufmerksamkeit aber auf eine in der Forschung meines Wissens bislang außer Acht gelassene Figur lenken, nämlich den Diener von Willi, der die Gesellschaftskritik in ein anderes Licht rücken lässt und als Kontrastfigur zu Willi dessen Verrat Loyalität gegenüberstellt. In der Schlusszene der Erzählung, in der der Onkel die notwendige Summe bringt, bemerkt er in Willis Zimmer die Spuren des nächtlichen Besuchs: Er riecht ein Parfüm, „das ihm seltsam bekannt vorkam“ (II/580), was als Hinweis auf seinen Verdacht zu verstehen ist, seine Frau könnte bei Willi gewesen sein. Der Diener zerstreut aber diesen Verdacht, indem er über einen männlichen Besuch spricht, und bewahrt damit den Onkel vor einer doppelten Enttäuschung. Diese Episode nuanciert das Bild des k. u. k. Regiments, indem sie ein alternatives Verhalten zeigt. Willis verräterischem Verhalten wird hier die Loyalität seines Dieners gegenübergestellt, wenn er seinen Herrn dem Onkel gegenüber nicht verrät, sondern seine Ehre mit einer Notlüge zu retten versucht. Die letzte Passage des Textes exponiert gerade dieses Alternativverhalten als ein mögliches moralisches Verhalten in der erzählten Welt, das mit der symbolischen Körperhaltung des Dieners, dessen „strammes“ (II/580–581) Wachen im Schlussteil des Textes in dreifacher Wiederholung erwähnt wird, der Lebensführung von Willi, der nunmehr mit niedergesunkenem Kopf „schlaff“ (II/579) auf dem Diwan liegt, gegenübergestellt wird. Mit diesem Schluss macht die Erzählung ein letztes Mal Gebrauch von dem Potenzial, die Sympathie des Lesers zu lenken, und verwandelt die bisher eher neutrale Figur des Dieners in einen Sympathieträger. Die letzten Sätze des Textes liefern den Beweis, dass loyales und ehrenhaftes Verhalten auch innerhalb des ‚alten Systems‘ des k. u. k. Regiments möglich ist. Anstatt durch Willis Tod Mitleid zu wecken, wird eine Figur in den Vordergrund gerückt, die durch ihr Verhalten die Aufmerksamkeit des Lesers noch einmal auf Willis Schuld lenkt. Daher fördern Figurenkonstellation und Figurendarstellung meines Erachtens das negative moralische Urteil des Lesers über Willi.

Angesichts dessen halte ich die These von Matthias Schöning, nach der Schnitzler mittels Figurenkonstellation andeute, „dass nicht nur das Leben

34 Matthias Schöning, „Suizid und Ehre in Schnitzlers Erzählung *Spiel im Morgengrauen*“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, Supplementum (2018): 69–83. <https://doi.org/10.5817/BBGN2018-S-5>, 71.

35 Doppler, „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda“, 251.

des verschuldeten Leutnants auf dem Spiel steht, sondern sich die Kultur der Ehre ihrem Ende entgegen neigt“<sup>36</sup>, nicht für ganz zutreffend. Schöning zeigt in einer überzeugenden Analyse, dass die Figuren des Konsuls und Leopoldines die Funktion haben, Alternativen für ein erfolgreiches Leben außerhalb des k. u. k. Regiments aufzuzeigen, da die Geschichte symbolisch den Sieg der „Kultur des Geldes“ über die „Kultur der Ehre“<sup>37</sup> darstellt. Er lässt aber die Figur des Dieners außer Acht, die zum Schluss, wenn man so will, die Ehre der „Kultur der Ehre“ rettet. Im Zentrum des Textes steht nämlich meines Erachtens nicht Ehre als veralteter Wert eines historisch gewordenen Systems, wie Schöning behauptet<sup>38</sup>, also im Sinne von Reputation und Prestige, sondern Ehre als Ehrenhaftigkeit und Loyalität und damit als fundamentaler sozialer Wert. Obwohl der Bezug auf den obsolet gewordenen Ehrenkult mit seinen starren Regeln zweifelsohne besteht, ist der Fehler von Willi doch nicht, gegen die Regeln eines veralteten moralischen Kodex verstoßen zu haben, sondern liegt darin, sich nicht an die uralten Regeln des Kleingruppenrechts gehalten und seine Geliebte, seinen Freund (Bogner) sowie seinen Onkel verkannt und verraten zu haben. Im Zentrum steht sein individuelles Fehlverhalten, die Schuld wird im Text nicht an die Gesellschaft delegiert.<sup>39</sup>

Es ist typisch für Schnitzlers Erzählweise, dass die Hauptfigur mithilfe vielfältiger Bewusstseinsdarstellungen charakterisiert wird und ihre mentalen Inhalte aus verschiedenen Perspektiven vorgestellt werden, die Nebenfiguren aber Funktionsfiguren bleiben, deren Individualität nicht ausgearbeitet wird. So ist es auch in dieser Erzählung, in der Willi nicht nur durch seine Handlungen, sondern auch durch seine Bewusstseinsinhalte charakterisiert wird, und zwar multiperspektivisch, durch die Anwendung differenter Erzählmodi (innerer Monolog, erlebte Rede und auktoriale Erzählung). Dagegen erfährt der Leser über die Gedanken und Gefühle der Nebenfiguren kaum etwas, die mentalen Inhalte des Onkels, des Dieners oder von Bogner bleiben ihm großenteils unbekannt. Dasselbe gilt für die Rächlerin-Figur Leopoldine, die in zwei Episoden als Handelnde auftritt, aber nirgendwo in der Erzählung als Reflektorfigur erscheint: Der Leser sieht die Ereignisse an keiner Stelle des Textes aus ihrer Perspektive und hat keinen unmittelbaren Einblick in ihre mentalen Inhalte. Da sie durchgehend aus Willis Perspektive, manchmal aus einer

36 Schöning, „Suizid und Ehre in Schnitzlers Erzählung *Spiel im Morgengrauen*“, 71.

37 Ebda, 82.

38 Ebda, 70.

39 Über das zwiespältige Verhältnis von Schnitzler zu der Monarchie siehe auch Orosz: „Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum“. *Der Sekundant* – eine andere Traumnovelle Arthur Schnitzlers“. In *Wege in die Seele. Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler*, herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri, 24–37. Wien: Praesens, 2013, 36–37.

Außenperspektive dargestellt wird, bleibt der Leser hinsichtlich ihres Charakters, ihrer Gefühle und Gedanken genauso ratlos, wie Willi es ist. Sie bewahrt ihre „kühle Höflichkeit“ (II/562), verrät keine Gefühle, „[i]hr Blick [bleibt] kalt und fremd“ (II/563). Auch ihre Absichten bleiben unbekannt, nur das Ablegen und Aufsetzen des Hutes in der zweiten Episode lassen darauf schließen, welche Pläne sie während ihres Aufenthalts bei Willi hat. Ihre Undurchdringlichkeit veranlasst Willi dazu, kontinuierlich Theorien über ihre Intentionen und Gefühle aufzustellen, doch diese Theorien erweisen sich meistens als falsch: Leopoldines Gefühle und Gedanken bleiben bis zum Ende unbekannt.

Diese Darstellung Leopoldines trägt meines Erachtens wesentlich dazu bei, dass der Leser ihre Rache als eine angemessene und gerechte Revanche wahrnimmt und nicht als eine übermäßige und unkontrollierte Abrechnung bewertet. Ihre Rache ist zwar zweifelsohne eine Reaktion auf ein Fehlverhalten, das ihre eigene Person betroffen hat, eine von Emotionen motivierte und individuell durchgeführte Vergeltung und keine altruistische Bestrafung. Die Erzählung exponiert aber die Emotionalität der Rache überhaupt nicht, macht Gefühle der Rächerin nicht durchsichtig, sondern verschweigt sie, betont sogar das neutrale und besonnene Verhalten der Rächerin. Dadurch erscheint die Rache in dieser Erzählung als eine überlegte Sanktion, die in wichtigen Aspekten der institutionellen Gerechtigkeit gleicht und deshalb vom Leser mit großer Wahrscheinlichkeit als angemessene Konsequenz von Willis Verrat betrachtet wird. Dazu trägt auch die Inszenierung von Willis Tod als tragisch-ironisches Ereignis bei, das betont nicht auf Leopoldines Absichten zurückgeführt werden kann, sondern geradezu gegen diese, infolge von Willis eigener Ignoranz und Blindheit eintritt.

### 5.3 Das moralische Urteil des Lesers. Gerechtigkeit durch dargestelltes Scham- und Schuldgefühl

June Price Tangney und Ko-Autoren heben einen wichtigen Aspekt der ich-bezogenen Emotionen hervor, wenn sie darauf aufmerksam machen, dass Scham und Schuld als Strafe für unser Handeln funktionieren können, weil sie als eine Art „moralisches Barometer“ ein unmittelbares Feedback auf die soziale Akzeptierbarkeit unseres Verhaltens geben.<sup>40</sup> Die Selbstanklage und der Selbstzweifel, die mit diesen Emotionen einhergehen, bedeuten so große Qualen für den Menschen, dass er sich oft danach sehnt, für eine unrechte Handlung institutionell bestraft zu werden, um dem psychischen Apparat

<sup>40</sup> Tangney, Stuewig und Mashek, „Moral Emotions and Moral Behavior“, 346.

Erleichterung zu verschaffen. Die in allen Kulturen verankerten Rituale der Beichte und Buße zielen gerade darauf, dem oft unbewussten Geständniszwang und Strafbedürfnis des Sünders nachzukommen.<sup>41</sup>

Dargestellte Scham und Schuld können auch in literarischen Erzählungen als Bestrafung funktionieren und zur Schaffung von Gerechtigkeit beitragen. Da die Strafe in diesen Fällen ins Innere der Figur verlagert wird, wird diese Art von Gerechtigkeit nicht durch eine unerwartete Wendung im Handlungsablauf erreicht, sondern ist mit der psychologischen Einstellung und Motivation der Figur verbunden. Kein Wunder, dass Schnitzler, der ein starkes psychologisches Interesse hatte, diese Form der Bestrafung in seinen Erzählungen am häufigsten wählte. Die Mehrheit seiner ‚Sünder‘-Figuren leidet unter quälenden Scham- oder Schuldgefühlen – besonders Frauen werden als schamanenfällig dargestellt, für die Scham genauso fatal sein kann wie für Männer das Duell, wie Elsbeth Dangel-Peloquin feststellt.<sup>42</sup>

Der Tod hat bei Schnitzler, wie oben ausgeführt, nicht nur die Funktion, den ‚Sünder‘ zu bestrafen, er bedeutet auch eine seelische Grenzsituation, in der die Figur sich veranlasst sieht, ihr Leben neu zu bewerten und ihre Schuld zu erkennen. Diese Erkenntnis ist ein sehr wichtiger Bestandteil von Schnitzlers Verräter-Geschichten: Primäres Ziel ist es nicht, den Verräter durch den Tod zu bestrafen, sondern ihn dazu zu bewegen, sich seiner Schuld zu stellen. Deshalb entgehen Schnitzlers Figuren, die unter Schuldgefühlen leiden, dem Tod: Die Bereitschaft, sich der eigenen Schuld zu stellen und für sie zu büßen, macht den Tod bzw. das Grenzerlebnis zwischen Leben und Tod funktionslos.

Dargestellte Schuld und Scham werden vom Leser mithilfe seiner Theory of Mind-Fähigkeit (Mentalisierungsfähigkeit) verstanden. Sie gehen mit in der psychologischen Literatur identifizierten spezifischen Körperhaltungen und Verhaltenstendenzen einher, die zumindest innerhalb des abendländischen Kulturkreises – nach einigen Theorien auch universal – gut erkennbare Zeichen dieser Emotionen sind. Das Sich-Zurückziehen, Sich-Verbergen, das Abdecken des Gesichtes, das Beichten-Wollen usw.<sup>43</sup> werden von den meisten Menschen als Verweise auf Scham und Schuldgefühl verstanden, ob sie diese Verhaltensweisen bei ihrem Gegenüber registrieren oder sprachlich durch einen literarischen Erzähltext vermittelt bekommen. Schnitzlers Erzählungen

41 Vgl. Theodor Reiks gleichnamiges Werk „Geständniszwang und Strafbedürfnis“ in: Tilmann Moser, Theodor Reik und Franz Alexander, *Psychoanalyse und Justiz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

42 Auf diese „geschlechterspezifische Schamdifferenz“ lenkt die Aufmerksamkeit: Elsbeth Dangel-Peloquin, „Scham“, in *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, hg. von Konstanze Fliedl (Wien: Picus, 2003), 126.

43 Siehe dazu das Kapitel über Scham und Schuld des vorliegenden Buches.

appellieren stark an die Mentalisierungsfähigkeit des Lesers und beinhalten zahlreiche Beschreibungen, die mit großer Wahrscheinlichkeit als Hinweise auf Gefühle der Figuren verstanden werden. Diese haben einen wesentlichen Anteil an der Lenkung seines moralischen Urteils.

### 5.3.1 *Die Toten schweigen*

Eine typische Verräter-Geschichte dieser Art ist die frühe Erzählung *Die Toten schweigen* (1897), die die Geschichte eines doppelten Verrats erzählt. Emma, die Protagonistin, ist mit einem Professor verheiratet und führt neben ihrer Ehe eine Liebesbeziehung mit einem jungen Mann, Franz. Franz will ihre Beziehung legitimieren und bittet sie, ihren Mann zu verlassen und mit ihm wegzureisen, aber sie weigert sich, ihre Familie aufzugeben. Während einer abendlichen Kutschenfahrt verunglückt ihr Wagen, beide werden aus der Kutsche geschleudert und Franz stirbt auf der Stelle. Emma bleibt noch eine Weile bei ihm, aber ihre Gedanken drehen sich immer mehr um sie selbst und ihre Zukunft, und aus Sorge, dass ihre Affäre ans Licht kommen könnte, verlässt sie die Unfallstelle und lässt den Toten zurück. Zu Hause versucht sie, ihre Verzweiflung zu verbergen, aber müde nach der aufregenden Nacht schlummert sie am Tisch ein und spricht im Schlaf ihre geheimen Gedanken aus. Ihr Mann erkennt, dass Emma ihm etwas verheimlicht, und drängt sie zum Geständnis. Ob das Geständnis tatsächlich stattfindet und wie der Ehemann darauf reagiert, ist nicht mehr Gegenstand der Erzählung, die weitere Entwicklung der Beziehung und das Schicksal von Emma werden offengelassen.

Kennzeichnend für das gesamte Werk ist, dass die Handlung aus der Perspektive der Figuren geschildert wird, so dass der Leser das Geschehen immer aus einer persönlichen Sicht erfährt. Der erste Teil der Erzählung bis zur Darstellung des Unfalls wird abwechselnd aus der Perspektive von Franz und in Dialogform vermittelt, im zweiten Teil ist die Perspektive von Emma vorherrschend. Dass die anfänglichen Ereignisse vorwiegend aus der Perspektive von Franz geschildert werden, ist für die Darstellung von Emmas Schuld von Bedeutung. Sie begeht nämlich einen doppelten Verrat: Zum einen betrügt sie ihren Ehemann, zum anderen verrät und verlässt sie ihren Liebhaber. In einer solchen Figurenkonstellation ist es nicht eindeutig, wie der Leser die intime Beziehung zwischen Ehefrau und Liebhaber beurteilt; man kann sogar behaupten, dass die Standardeinstellung – zumindest in einer bürgerlichen Gesellschaft, die Schnitzlers Erzählungen voraussetzen – die Sympathie für die Ehe und die Missbilligung der außerehelichen Liebesbeziehung ist. Diese Standardeinstellung könnte durch eine Erzählweise gefördert werden, die die Ereignisse aus der Perspektive des Ehemannes schildert. In der Novelle *Die Toten schweigen* wird der Leser aber durch die Vermittlung von Franz, dem

Liebhaber, in die fiktive Welt eingeführt; der Text gewährt einen Einblick in seine Perzeptionen, Gedanken und Gefühle, was die Grundeinstellung des Lesers zum Liebesdreieck grundsätzlich bestimmt. Er erfährt, dass Franz Emma sehr zugetan ist, dass er ihre Beziehung ernst nimmt und sie gerne vertiefen würde, und dass Emmas Zögern ihm weh tut. Diese Erzählweise führt dazu, dass der Leser Sympathie mit Franz entwickelt und die Liebesbeziehung zwischen Emma und Franz nicht als Ehebruch, sondern als eine emotional begründete und somit in gewisser Hinsicht legitime Beziehung betrachtet und deshalb Franz' Tod als Tragödie und Emmas Verhalten als Verrat ansieht – sowohl ihre Weigerung, mit ihm fortzureisen und ihre Familie zu verlassen, wie in noch höherem Maße, dass sie es unterlässt, bei seiner Leiche zu wachen. Emmas Verrat könnte relativiert werden, wenn der Text auch in die Bewusstseinsinhalte des Ehemannes Einblick gewährte und ihre Situation als ein Dilemma zwischen zwei liebenden Männern darstellte, das zu lösen eine emotionale und moralische Herausforderung für die Frau ist. Schnitzlers Erzählweise aber, die die Perspektive des Ehemannes völlig ausblendet, degradiert ihn zum Träger einer sozialen Rolle, was eine emotionale Beziehung des Lesers zu ihm praktisch verunmöglicht. Der Text stellt Emmas Verrat gegenüber ihrem Liebhaber in den Mittelpunkt der Handlung und rückt ihren Verrat gegenüber ihrem Ehemann in den Hintergrund. Diese Vordergrund-Hintergrund-Relation wird noch dadurch verstärkt, dass der Ehemann keinen Eigennamen besitzt und nur als „der Mann“ von Emma oder „der Professor“ bezeichnet wird, während der Liebhaber beim Namen genannt wird.

Die Erzählung endet damit, dass der Ehemann Emma überredet, ihm alles zu erzählen, aber ob das Geständnis wirklich erfolgt, und wie der Mann darauf reagiert, ob die Ehepartner sich versöhnen oder sich trennen, ist nicht mehr Gegenstand der Erzählung. Als Erzählung mit offenem Ende lässt sie den Leser nicht erfahren, wie die Geschichte ausgeht, und ob Emma für ihren Ehebruch und Verrat von ihrem Mann bestraft wird. Die poetische Gerechtigkeit wird auf der Ebene der Handlung nicht verwirklicht, es ist dem Leser überlassen, Gerechtigkeit zu schaffen. Die offensichtliche Auslassung des Schlusses hinterlässt ein Mangelgefühl im Leser, zugleich lenkt sie aber die Aufmerksamkeit auf andere Komponenten der Erzählung, die als Grundlage für die Erfüllung der Gerechtigkeitserwartungen dienen können, so vor allem auf die mentalen Inhalte der Hauptfigur. Im zweiten Teil der Erzählung werden nämlich kaum mehr Ereignisse dargestellt, der Fokus liegt auf den Reflexionen der Frau, Thema dieses Segments sind die Bewusstseinsinhalte der Protagonistin. Diese Kompositionsweise lässt darauf schließen, dass hier Gerechtigkeit nicht durch ein Handlungselement, etwa durch eine unerwartete Schicksalswende, durch die Wut und das strafende Verhalten der verletzten Person oder durch

soziale Ausgrenzung verwirklicht wird, sondern durch die selbststrafenden Gefühle und Gedanken der Frau. Deshalb fokussiere ich im Folgenden auf die Analyse der Bewusstseinsdarstellung im zweiten Teil der Erzählung und ihres Wirkungspotenzials, untersuche die Änderungen der dargestellten Figuremotionen im Laufe der gesamten Handlung und analysiere ihren Bezug auf poetische Gerechtigkeit.

Im zweiten, längeren Teil der Erzählung wechselt die Erzählung stufenweise zu Emmas Perspektive, die von nun an die dominierende Erzählperspektive ist. Am Anfang des Segments berichtet noch der Er-Erzähler über ihre Perzeptionen und Gefühle („Sie hörte, wie der Mann die Laternenklappe öffnete und Streichhölzchen anrieb. Angstvoll wartete sie auf das Licht“ I/302), wobei ihre Bewusstseinsinhalte im Mittelpunkt der Darstellung stehen, allerdings nicht in ihrem Redestil formuliert werden. Nach einem kurzen Dialog mit dem Kutscher geht die Erzählung aber in den Modus der erlebten Rede über („Emma war mit dem Regungslosen allein auf der dunklen Straße. ‚Was jetzt?‘ dachte sie. Es ist doch nicht möglich ... das ging ihr immer wieder durch den Kopf ... es ist ja nicht möglich“ I/302), und diese gewinnt die Oberhand. Im zweiten Teil werden die Bewusstseinsinhalte der Protagonistin in diesem Erzählmodus wiedergegeben, nur einmal, auf dem Höhepunkt der Handlung und zugleich am Ende der Erzählung, wird Emmas Bewusstseinsstrom durch einen Dialog mit dem Ehemann unterbrochen.

Thematisch zentrale Stellen der Erzählung werden durch den Erzählmodus des inneren Monologs markiert, der grundsätzlich für die Darstellung von dilemmatischen Situationen eingesetzt wird, in denen Emma keine Antwort weiß und verzweifelt ist. So wird ihre Ungewissheit darüber, ob Franz tatsächlich tot ist – was ja grundlegend für ihre Schuld ist, weil es eine Straftat mit schwerwiegenden Folgen ist, einen schwerverletzten, aber noch lebenden Menschen im Stich zu lassen –, im inneren Monolog wiedergegeben: „Ja warum glaube ich es denn nicht – es ist ja gewiß ... das ist der Tod“ (I/304). Genauso wird ihr Dilemma zwischen Bleiben oder Gehen im inneren Monolog erzählt:

Worauf wart' ich? Auf die Leute? – Was brauchen mich denn die? Die Leute werden kommen und fragen ... und ich ... was tu' ich denn hier? Alle werden fragen, wer ich bin. Was soll ich ihnen antworten? Nichts. Kein Wort werd' ich reden, wenn sie kommen, schweigen werd' ich. Kein Wort ... sie können mich ja nicht zwingen. (I/305)

Der innere Monolog funktioniert in diesem Text als Erzählmodus für innere Dialoge, in denen das Dilemma sich aus der Konfrontation der eigenen mit

einer imaginierten zweiten Perspektive ergibt, die als Kontrollperspektive über Emmas Unbewusstes fungiert.

Thema der Bewusstseinsdarstellung sind in erster Linie Emmas Gefühle. Sie wird nicht als eine selbstreflexive, nachdenkende Person dargestellt, die sich in komplexen Gedankengängen mit ethischen Fragen auseinandersetzt, sondern als eine von ihren zwiespältigen Gefühlen verunsicherte Frau, die in einer „Grenzsituation“<sup>44</sup> zwischen ihren Emotionen hin- und hergerissen wird. Ihr stärkstes Gefühl nach dem Unfall ist Angst: Sie hat Angst, dass sie neben dem Toten entdeckt wird und ihre Affäre mit ihm ans Tageslicht kommt, was zur Ruinierung ihrer Existenz – zum Verlust ihres Mannes, ihres Kindes, ihres Zuhauses, ihres gesellschaftlichen Status – führen kann. Ihre Handlungen werden von dieser Angst motiviert, sie bewegt Emma, den Toten zu verlassen und in ihr Haus zurückzukehren:

Sie begann am ganzen Körper zu zittern. Nur hier nicht entdeckt werden. Um Himmelswillen, das ist ja das einzige Wichtige, nur auf das und auf gar nichts anderes kommt es an – sie ist ja verloren, wenn ein Mensch erfährt, daß sie die Geliebte von ... (I/305)

Wie in den oben zitierten Sätzen, so oszilliert auch an weiteren Stellen dieser Passage die Erzählung zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung, genauer gesagt wird die vorwiegend intern fokalisierte Erzählweise durch kurze Kommentare des Er-Erzählers unterbrochen. Diese Erzählerkommentare haben eine wichtige Funktion: Sie machen implizite oder explizite Aussagen über den Gefühlszustand der Protagonistin. An der oben zitierten Stelle wird implizit auf Emmas Angst verwiesen, das Zittern des Körpers ist ja ein universales Zeichen von Angst, das vom Leser mithilfe seiner Mentalisierungsfähigkeit leicht zu entschlüsseln ist. An anderen Stellen gibt es explizite Aussagen über ihren inneren Zustand: „Sie lauschte angstvoll“ (I/305) oder „Sie fürchtet, daß man sie hier finde[t]“ (I/305). Diese Erzählerkommentare machen eindeutig, dass Emma aus Angst ihren toten Geliebten liegen lässt, zugleich lassen sie erkennen, dass Emma in dieser Phase der Geschichte ihre eigene seelische Verfassung nicht reflektiert und sich ihrer Angst nicht bewusst ist. Ihre Handlungen werden von ihren unbewussten Gefühlen und Motivationen gelenkt.

Emmas zweite wichtige Emotion im ersten Teil der Erzählung ist Scham, die sie vor allem vor dem Unfall charakterisiert. Wie im ersten Kapitel des

---

44 Bettina Matthias, *Masken des Lebens, Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Epistemata, Bd. 256 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 88.



vorliegenden Buches ausgeführt, ist Scham eine Emotion, die sich nicht bloß auf eine einzige negativ bewertete Tat bezieht, sondern das ganze Ich betrifft und deshalb mit der Handlungstendenz verbunden ist, sich vor anderen zu verstecken, das Gesicht zu verbergen und sich unsichtbar zu machen. Emma wird im ersten Abschnitt des Textes durch diese Verhaltensweise charakterisiert: Sie verschleiert ihr Gesicht<sup>45</sup>, sie zieht sich in die hintere Ecke der Kutsche zurück, um von den Fußgängern nicht gesehen zu werden, und lenkt die Kutsche in einen verlassen Winkel der Stadt, wo sie von keinem Bekannten entdeckt werden kann. Diese Beschreibungen werden vom Leser mit großer Wahrscheinlichkeit als Verweise auf ihre Gefühle verstanden und lassen ihn auf Emmas Schamgefühl schließen. In diesen Passagen dominieren noch die Dialoge und die auktoriale Erzählsituation, die am besten geeignet ist, das Verhalten der Figur explizit zu beschreiben, ihre Bewusstseinszustände stehen noch nicht im Mittelpunkt. Hier ist sie noch nicht von Gewissensbissen und Schuldgefühlen gepeinigt, sie beurteilt ihre eigene Person nicht in Bezug auf ihre eigenen moralischen Werte, sondern bewertet sich aus der Sicht von anderen und imaginiert kontinuierlich Zeugen ihres Betrugs: „Ein Herr ging an ihnen vorüber und betrachtete die Dame flüchtig. [...] ‚Wer war’s?‘ fragte sie ängstlich.“ (I/297) oder „Sie glaubt zu merken, daß der Mann den Blick fest auf sie gerichtet hält“ (I/307). Sie koppelt den kritischen Blick auf ihr Handeln an den realen Blick eines anwesenden Mitmenschen und antizipiert seine Urteile über ihre eigene Person.<sup>46</sup>

Da es für das Schamgefühl zweitrangig ist, ob tatsächlich Missbilligung gegeben ist, und es auch durch die Antizipation von Herabwürdigung und Demütigung ausgelöst werden kann<sup>47</sup>, spricht man in der Literatur oft von Schamangst bzw. definiert Scham über die Emotion der Angst, wie es z. B. Norbert Elias tut, dem zufolge Scham „als Angst vor der sozialen Degradierung, oder [...] vor den Überlegenheitsgesten Anderer“ angesehen werden kann.<sup>48</sup> Diese Verflechtung von Angst und Scham ist auch in Schnitzlers Text zu

45 Wie der Schleier in dieser Novelle, so ist auch die Maske in der *Traumnovelle* Zeichen der Scham, wie es von Julia Freytag detailliert analysiert wird. Vgl. Julia Freytag, *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2007).

46 Vgl. Anja Lietzmanns Ausführungen über den „Schamzeugen“ als Schamanlass: Anja Lietzmann, *Theorie der Scham: eine anthropologische Perspektive auf ein menschliches Charakteristikum*, Schriftenreihe Boethiana, Bd. 74 (Hamburg: Kovač, 2007), 132–139.

47 Deshalb wird in der Literatur zwischen *anticipatory shame* und *consequential shame* unterschieden. Vgl. Tangney, Stuewig und Mashek, „Moral Emotions and Moral Behavior“.

48 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation, 2. Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 159 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), 397. Über die Schamangst siehe noch Lietzmann, *Theorie der*

beobachten, weil hier Angst vor sozialer Vernichtung und existenziellem Ruin mit der negativen Bewertung der eigenen Handlung einhergeht bzw. sich daraus ergibt. Deshalb ist es in diesem Fall berechtigter, von Schamangst zu sprechen als von Angst.

Im zweiten Teil der Erzählung, der die Ereignisse nach Franz' Tod schildert, geht das Gefühl der Schamangst allmählich in ein Gefühl der Schuld über. Allein gelassen mit Franz' Leiche, wird Emma von Angst und Schamangst überwältigt und findet sich vor ein Dilemma gestellt: Soll sie neben der Leiche wachen und sich damit sozialer Missbilligung, Verachtung und infolge davon Ausgrenzung aussetzen oder soll sie ihren gesellschaftlichen Ruf retten und flüchten, bevor jemand sie in dieser Situation erkennt? Sie entscheidet sich schließlich für die Verfolgung ihrer eigenen Interessen, eine innere Stimme konfrontiert sie aber immer wieder mit der Unrichtigkeit ihres Verhaltens: „sie weiß, daß sie feig und schlecht gewesen ist“ (I/307), „Er wäre nicht geflohen, nein ... er nicht“ (I/308). Zugleich versucht sie ihr Verhalten immer wieder vor sich zu rechtfertigen („Es ist sehr klug, daß sie nicht dort geblieben ist, es ist auch nicht gemein“ I/306; „sie hat doch das Rechte getan“ I/308), wodurch ein inneres Zwiegespräch als Manifestation des inneren Konflikts zustande kommt. Zwar ist die Quelle dieses inneren Gesprächs das Bewusstsein von Emma, doch ihre innere Rede ist an zwei unterschiedliche Perspektiven gebunden: an die Perspektive des Gewissens und der gesellschaftlichen Erwartungen einerseits und an die fundamentalen Triebe andererseits.

Diese Darstellungsweise der Bewusstseinsinhalte ist sehr geeignet, dem Leser die Illusion der Nähe zu Emma zu vermitteln und den Eindruck zu erwecken, dass er einen unmittelbaren Einblick in die mentalen Inhalte der Hauptfigur hat, was seine Empathie zu ihr fördert. Der Leser kann im Detail verfolgen, welche Zweifel Emma quälen, und ihren inneren Konflikt nachvollziehen. Emma erscheint dadurch nicht als böse Verbrecherin, die einen Sterbenden grausam und mit ruhigem Gewissen allein lässt, sondern als eine ‚normale‘ Frau, die zwischen widersprüchlichen Gefühlen hin- und hergerissen zum Schluss die falsche Entscheidung trifft. Diese Nähe und empathische Einstellung zur Hauptfigur bestimmt auch das moralische Urteil des Lesers und beeinflusst seine Erwartungen im Hinblick auf die Bestrafung der Frau.

Die Tatsache, dass der Ausgang der Geschichte nicht erzählt wird und der Leser nicht erfährt, wie das Gespräch mit dem Ehemann endet, wie er reagiert, bzw. welches moralische Urteil mit welchen Konsequenzen Emmas Umwelt fällt, deutet darauf hin, dass poetische Gerechtigkeit in dieser Erzählung nicht

---

*Scham: eine anthropologische Perspektive auf ein menschliches Charakteristikum.* 107. oder Léon Wurmser, *Die Maske der Scham* (Berlin, Heidelberg: Springer, 1998), 25.

durch ein Handlungselement, etwa durch einen vergeltenden Akt des Mannes oder durch soziale Ausgrenzung, erfolgt. Da im zweiten Teil der Erzählung bis zum Abendessen in ihrem Zuhause ausschließlich Emmas Gedanken und Gefühle dargestellt werden, liegt es nahe, dass Gerechtigkeit hier durch die Gefühle und Gedanken der Hauptfigur, durch ihre Scham- und Schuldgefühle verwirklicht wird. Scham und Schuld werden im Text als starke selbstquälende Gefühle dargestellt, die die psychischen Kapazitäten der Person in solchem Maße beanspruchen, dass ein normales Funktionieren unmöglich wird. Sie nehmen ihre Aufmerksamkeit vollständig in Anspruch („Emma tut, als höre sie zu, nickt zuweilen. Aber sie hört nichts, sie weiß nicht, was er spricht“ I/310), rauben ihr ihre Willenskraft („Eine unsägliche Müdigkeit überkommt sie – sie kann sich nicht beherrschen“ I/310), verunmöglichen ihre Selbstkontrolle („Dann hast du plötzlich aufgeschrien“ I/311) und entfremden sie vom eigenen Ich („im Wandspiegel sieht sie ein Gesicht, das lächelt, grausam, und mit verzerrten Zügen. Sie weiß, daß es ihr eigenes ist, und doch schaudert ihr davor“ I/311). Zwar wehrt sie sich gegen diese Gefühle („Es ist ihr, als wäre ihr alles verziehen ... als wäre nie irgendeine Schuld auf ihrer Seite gewesen“ I/307), sie kann sich aber nicht von ihrer Schuld freisprechen und stellt sich zum Schluss ihrer Schuld und einer möglichen Strafe, wenn sie ihrem Ehemann „die ganze Wahrheit“ (I/312) zu erzählen wünscht.<sup>49</sup> Durch diese plastische Beschreibung von Emmas inneren Qualen werden ihre Schuldgefühle als schwere Strafe für ihren Verrat dargestellt, was die Gerechtigkeits-erwartungen des Lesers erfüllen kann und ihn den Ausgang der Geschichte als Verwirklichung poetischer Gerechtigkeit verstehen lässt.

Die Bewusstseinsdarstellung in *Die Toten schweigen* thematisiert somit eine emotionale Konstellation, die zu den Grunderfahrungen des Menschen gehören mag: den Konflikt zwischen der Angst, dem ältesten Gefühl des Menschen, das grundlegend für das Überleben des Individuums ist, und den moralischen Emotionen neueren Ursprungs, die fundamental für das soziale Leben sind, und stellt Ersteres als das Haupthindernis für die Übernahme von Verantwortung dar. Mit psychoanalytischem Vokabular kann man formulieren, dass hier das Unbewusste mit dem Über-Ich in Konflikt gerät, wobei zum Schluss das Über-Ich die Oberhand gewinnt und die Hauptfigur zur Restauration ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann veranlasst. Die Schuld wird also im Text nicht relativiert, die Möglichkeit einer Absolution wird aber eröffnet.

---

49 Vgl. Konstanze Fliedls Behauptung zu Emmas Strafbedürfnis: Fliedl, *Arthur Schnitzler*, 116.

### 5.3.2 *Das neue Lied*

Ein besonders interessanter Text in Bezug auf Gerechtigkeitserwartungen und dargestelltes Schuldgefühl ist Schnitzlers 1904 entstandene Novelle *Das neue Lied*; sie bietet ein gutes Beispiel dafür, welche Konsequenzen die Darstellung von Schuldgefühlen aus zwei unterschiedlichen Erzählperspektiven für die Rezeption haben kann. In der Novelle geht es um einen jungen Mann aus gutbürgerlicher Familie, der eine innige Beziehung zu einer Volkssängerin, Marie, pflegt, die an Gehirnentzündung erkrankt und bald darauf erblindet. Karl Breiteneder, der junge Mann, glaubt, gerade Maries Augen am meisten geliebt zu haben, die nur noch leer in die Welt schauen, deshalb entfremdet er sich von ihr und bricht nach einer Weile den Kontakt zu ihr völlig ab. An einem Samstagabend geht er zufällig vor dem Wirtshaus spazieren, in dem Marie das erste Mal nach ihrer Erblindung als Sängerin auftritt, und wird vom Kapellmeister eingeladen sich ihren Auftritt anzuhören, was er unter der Bedingung tut, dass niemand Marie über seine Anwesenheit informiert. Sie erfährt aber doch davon, lädt ihn zur Feier nach ihrem Auftritt ein und versucht sich ihm zu nähern. Karl ist aber auch diesmal unfähig, Kontakt mit ihr aufzunehmen, verweigert das Gespräch und wendet sich von ihr ab. Daraufhin springt sie vom Balkon des Hauses und stirbt. In der Gegenwart der Geschichte macht Karl am Tag nach Maries Tod mit dem Kapellmeister, der das neue Lied für Marie geschrieben hat, einen Spaziergang in der Umgebung und hört sich die Selbstvorwürfe des Kapellmeisters wegen Maries Tod an, während er selbst von Schuldgefühlen geplagt ist.

Die Handlung läuft auf zwei Zeitebenen: In der Erzählgegenwart findet das Gespräch zwischen zwei Männerfiguren, Karl und dem Kapellmeister, statt, parallel dazu wird die Geschichte der Beziehung von Karl und Marie in eingeschobenen Rückblenden erzählt. Diese Erzählweise erlaubt die Darbietung der Ereignisse in einer umgekehrten zeitlichen Reihenfolge (Anakronie): Der erste Satz der Erzählung, ein Teil des Gesprächs zwischen Karl und dem Kapellmeister, berichtet über Schuldgefühle in der Form von Selbstrechtfertigung, während die Ursache der Schuldgefühle, Maries Selbstmord, erst am Ende der Novelle als Teil von Karls Erinnerungen erzählt wird. Diese Darbietungsweise ist folgenreich für das Verstehen der Novelle, denn der erste Satz: „Ich bin nicht schuld daran, Herr von Breiteneder ... bitte sehr, das kann keiner sagen!“ (I/620) gestaltet den Leseprozess insofern, als das Schuldgefühl ein Vergehen voraussetzt und damit jene Art von Lesererwartung erweckt, die Göran Rossholm *causal explanation expectation* nennt<sup>50</sup>: Der Leser liest die Erzählung im weiteren Verlauf mit der Erwartung, dass er demnächst von

50 Rossholm, „Causal Expectation“, 215.

einem Fehlverhalten erfahren wird, das der Grund für die Schuldgefühle ist, und versteht das Erzählte durch diese Antizipation, was durch die Hinweise auf das „furchtbare Erlebnis“ und das „entsetzliche Bild“ (I/620) im ersten Absatz noch weiter verstärkt wird.

Wie gewohnt bei Schnitzler, schafft auch diese Novelle keine klaren Verhältnisse in Bezug auf Schuld und Schuldigen. Der Text präsentiert zwei Figuren, die von Schuldgefühlen geplagt werden: Karl, die männliche Hauptfigur, und den Kapellmeister Rebay. Die Ereignisse werden abwechselnd aus ihrer jeweiligen Perspektive erzählt, eine Erzählung der Geschehnisse aus einer emotional neutralen Außenperspektive mit bewertenden Erzählerkommentaren gibt es nicht. Rebays Gefühle und Gedanken werden durch seine Gespräche mit Karl in der Erzählgegenwart in direkter Rede wiedergegeben, wohingegen Karls Sicht auf die Ereignisse bzw. seine Bewusstseinsinhalte in freier indirekter Rede (erlebter Rede) vermittelt werden. Die Ereignisse werden also durch das Bewusstsein der beiden Männerfiguren gefiltert dargestellt, die emotional stark beeinflusst sind, da sie von schweren Schuldgefühlen geplagt werden. Die Erzählung lässt sich deshalb nicht als Bericht über die Ereignisse in der Nacht des ‚Unfalls‘, sondern als Einblick in die Bewusstseinsinhalte der männlichen Figuren verstehen.

Charakteristisch für beide Männerfiguren ist, dass sie ihre Verantwortung für Maries Tod zwar erkennen, sie aber weder öffentlich noch vor sich selbst eingestehen. Der Gedanke der Schuld erscheint in beiden Fällen in Form von eingebildeten, auf den Gesprächspartner projizierten Anschuldigungen, etwa in den sich wiederholenden Fragen der zwei Männer: „was wollen Sie denn? Soll ich mich umbringen, ich? ... Warum denn?“ (I/628), fragt der Kapellmeister, und bald darauf Karl: „Was wollen denn Sie von mir? sagte Breiteneder. Es war ihm plötzlich, als verfolgten ihn die beiden“ (I/628). Die imaginierten Anschuldigungen – die als innere Stimme des Gewissens funktionieren – haben eigentlich nur den Zweck, sie gleich zurückzuweisen und sich vor dem anderen und vor sich selbst zu rechtfertigen. Der Kapellmeister Rebay hält eine Art Verteidigungsrede, einen durch einige kurze Zwischenbemerkungen und Fragen unterbrochenen Monolog, in der er alle möglichen Anschuldigungen zurückweist. Er beteuert, „die beste Absicht gehabt“ zu haben (I/627); er habe „eine Existenz [...] dem Mädcl gründen“ wollen (I/628), das Mädchen nicht an sein tragisches Schicksal erinnern wollen, das traurige Lied nur über das geschrieben, „was die Marie selbst gewusst hat“ (I/628), und ihr sogar zu einem Riesenerfolg verholfen (I/629). Auch Karls Erinnerungen sind von Äußerungen der Selbstrechtfertigung durchsetzt: „Er konnte ja nichts dafür! Es war ein schreckliches Unglück – aber er hatte doch nicht Schuld daran!“ (I/627). Seine körperlichen Reaktionen zeugen aber davon, dass er seine Schuldgefühle nicht

loswerden kann: „ein Schauer nach dem anderen durchlief ihn vom Kopf bis zu den Füßen“ (I/620), „ein Stich ging ihm durchs Herz“ (I/623), es „wollte [...] ihm die Brust zersprengen“ (I/627), „es schnürte ihm die Kehle zu“ (I/630).

Warum beide Männer diese unabwendbaren Schuldgefühle haben und wie sie für Maries Tod verantwortlich gemacht werden können, was also ihre Schuld ist, wird im Text nicht explizit formuliert. Es bleibt dem Leser überlassen, die Schuld der Männer zu erschließen, und da der Text seine Gerechtigkeitserwartungen bereits mit dem ersten Satz weckt, ist der Verstehensprozess unter anderem durch das Bestreben geleitet, die passende Schuld für die Strafe (das Schuldgefühl) zu finden und dadurch Gerechtigkeit zu schaffen. Der Text gibt genügend Hinweise dazu, weil gerade die Selbstrechtfertigung der Männer ihre verschwiegenen Motive ans Tageslicht bringt. Der Kapellmeister behauptet, Marie eine neue Existenz schaffen zu wollen, aber seine Aussagen lassen darauf schließen, dass ihm seine eigene Existenz genauso wichtig war wie die von Marie, da er künstlerische Ambitionen und höhere Honorare im Kopf hatte. Um seine Ziele zu erreichen, kommerzialisiert er Maries Schönheit und Talent und inszeniert Maries Schicksal als Unterhaltung für die Massen.<sup>51</sup> Karls Verhalten wird demgegenüber als Liebesverrat dargestellt, weil er Marie nach ihrer Erblindung verlässt: „Er hatte plötzlich Angst, Marie wiederzusehen“ (I/621), er „konnte sich nicht entschließen“, sie zu besuchen, und „dachte [...] von Tag zu Tag weniger an sie und nahm sich vor, sie ganz zu vergessen“ (I/622), und sich beim ersten Treffen nach ihrer Genesung wie ein Fremder benimmt: „es erfaßte ihn ein Grauen“ und er „vermochte wieder nicht zu antworten und redete gleich mit den anderen“ (I/632).

Die Erzählung präsentiert zwei Verräter, die ihre Schuldgefühle äußern und dadurch vom Leser als Schuldige erkannt werden können, doch als Hauptfigur und Hauptschuldiger wird Karl wahrgenommen. Der Grund dafür ist, dass er durch die Erzählweise in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt wird: Die Erzählung wird größtenteils im Erzählmodus der erlebten Rede dargeboten, wobei die Reflektorfigur Karl ist – die Erzählung berichtet über seine Bewusstseinsinhalte und Perzeptionen und die Ereignisse werden aus seiner Sicht erzählt. Durch diese Erzählweise ist der Leser genötigt, Karls Perspektive zu übernehmen, was gleich mit dem ersten Satz auf raffinierte Weise bewirkt wird. Entgegen der grundlegenden Erwartung des Sprachbenutzers folgt dem in direkter Rede wiedergegebenen ersten Satz nicht die Information, wer den Satz äußerte, sondern zu wem er gesagt wurde:

51 Charlotte Woodford, „Das neue Lied (1905)“, in *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2022), 256–257, 257.

„Ich bin nicht schuld daran, Herr von Breiteneder ... bitte sehr, das kann keiner sagen!“ Karl Breiteneder hörte diese Worte wie von fern an sein Ohr schlagen und wußte doch ganz genau, daß der, der sie sprach, neben ihm einherging. (I/620)

Dass in diesem Fall nicht die Identität des Sprechers, sondern die des Gesprächspartners, der ihm zuhört, wichtig ist, wird auch dadurch hervorgehoben, dass der Sprecher im ganzen ersten Absatz nicht genannt und auch später nur aus der Perspektive von Karl dargestellt wird: „Der Mann neben ihm mußte ihn eben erst eingeholt haben. Was wollte denn der von ihm?“ (I/620). Der Kapellmeister kommt erst etwa nach der Hälfte der Erzählung richtig zu Wort, wenn seine Rede direkt wiedergegeben wird und die Ereignisse auch aus seiner Sicht dargestellt werden. Nach dem Gespräch geht aber die Erzählung wieder mit Karls Erinnerungen weiter, d. h. in der Erzählung ist er der dominante Perspektiventräger.

Der oben zitierte erste Satz ist auch unter einem anderen Aspekt bedeutsam: Schnitzler manövriert mit den Personenbezeichnungen auf eine Art und Weise, die den Verstehensprozess in eine bestimmte Richtung lenkt und die Schuldzuweisung des Lesers beeinflusst. Wichtig ist hier nämlich nicht nur, dass der Name des Sprechers – des Kapellmeisters – an dieser Stelle nicht genannt wird, sondern auch, dass der Name seines Gesprächspartners (der Hauptfigur) – sogar gleich zweimal – genannt wird, wodurch die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt wird. Da der Leser an diesem Punkt der Erzählung den Sprechenden noch nicht kennt, weil er in die dargestellte Welt noch nicht eingeführt wurde, verbindet er den Gedanken der Schuld, der explizit und betont erwähnt wird, mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem Namen von Karl Breiteneder, der Hauptfigur, und liest das Weitere mit der Erwartung bzw. unter der Vorannahme, dass im Text Missetaten von Karl erzählt werden. Somit wird im Text die emotionale Ausbeutung (der Liebesverrat) im Verhältnis zur sozialen Ausbeutung in den Vordergrund gerückt.

Ähnlich wie *Die Toten schweigen* erzählt auch diese Novelle die Geschichte eines intrinsisch, durch Schuldgefühle motivierten Bekenntnisses des eigenen Fehlverhaltens. Hier wird der Leser durch die anakronische Erzählweise in diesen Erkenntnisprozess einbezogen und verfolgt den Weg der Hauptfigur von der Leugnung bis zum Schuldbekenntnis, das im Text mit zwei Wahrnehmungen von Karl signalisiert wird: Er hört das Krähen des Hahns, den symbolischen Hinweis auf seinen Verrat<sup>52</sup>, und sieht Maries tote Augen auf sich gerichtet.

---

52 Ebda, 257.

Die Gerechtigkeitserwartungen des Lesers richten sich in diesem Fall, wie gezeigt wurde, nicht auf die Bestrafung, sondern umgekehrt auf das Finden einer Schuld, die als Ursache für das Leiden der Hauptfigur betrachtet werden kann. Die Erzählung fängt nicht mit der Darstellung einer schuldhaften Tat an, die den Leser dazu motivierte, die Bestrafung des Schuldigen herbeizuwünschen und sein Leiden zu antizipieren. Es wird kein Ereignis dargestellt, das als ein schweres Vergehen interpretiert werden könnte; dass Karl Marie verlässt, wird vom Text nicht als arge Missetat präsentiert, eher als eine Schwäche der Hauptfigur, die zwar gewiss nicht die Billigung des Lesers findet, aber keine starken Emotionen in ihm hervorrufen kann, die ihn zur Bestrafung motivieren würden. Auch gibt es im Text keine Erzählerkommentare, die auf Karls Schuldhaftigkeit verweisen würden, aus der Außenperspektive wird er nicht als schuldig dargestellt. Für schuldig wird Karl einzig von sich selbst erklärt, und er selbst führt die Bestrafung durch seine Gewissensbisse aus. Dass seine Trennung von Marie als Vergehen betrachtet werden kann, vermittelt der Text somit allein durch die Darstellung von Karls Schuldgefühlen. Was Verrat ist, wird also in diesem Text nicht von der Tat her bestimmt, sondern von ihren Konsequenzen her identifiziert.

### 5.3.3 *Der tote Gabriel*

Die 1907 entstandene Erzählung von Schnitzler ist ebenso wie die vorher behandelten Texte eine Schuld-Sühne-Geschichte, doch werden in ihr weder die schuldhafte Tat noch die Strafe explizit dargestellt; beide müssen erst vom Leser erschlossen werden. Die Eigenartigkeit dieser Erzählung liegt darin, dass sie in besonderem Maße an die Ergänzungstätigkeit des Lesers appelliert, weil die Geschichte mit zahlreichen Auslassungen und Leerstellen erzählt wird, was das Nachvollziehen der Story erschwert und eine Herausforderung für den Leser bedeutet. In der Erzählung geht es um einen Selbstmord, um seine Ursache und seine Folgen, es werden aber weder der Freitod selbst noch sein Hintergrund explizit erzählt, der Leser ist auf Anspielungen und Hinweise angewiesen und muss aufgrund dieser die Geschichte konstruieren. Einerseits muss er die Lücken im Erzählkontinuum ausfüllen, die verschwiegenen Ursache-Wirkungs-Relationen erarbeiten und durch Kausalattribuierung einzelne Ereignisse miteinander in Zusammenhang bringen. Andererseits muss er die Absichten, Wünsche und Emotionen der Figuren durch Mentalisierung erschließen und den psychologischen Hintergrund der Geschehnisse rekonstruieren, weil der Text keine expliziten Bewusstseinsdarstellungen bietet.

Diese Eigenschaft der Novelle mag auf den ersten Blick im Widerspruch zum allgemein bekannten Charakteristikum der schnitzlerschen Prosa stehen, die in der Forschung als das markanteste Beispiel für die psychologisierende



Literatur der Epoche gilt. Nichtsdestotrotz ist die Novelle ein treffendes Beispiel dafür, wie ein Text ohne explizite Bewusstseinsdarstellung psychologisieren kann. Während nämlich explizite Beschreibungen der Gedanken und Gefühle der Figuren in diesem Text kaum zu finden sind, bietet die Novelle zahlreiche Beschreibungen von Verhaltensweisen, die der Leser, wie oben erörtert wurde, mithilfe seiner Mentalisierungsfähigkeit (Theory of Mind) automatisch als Manifestation mentaler Inhalte versteht. Somit erhält der Leser zwar keine konkreten Informationen über die Bewusstseinsinhalte der Figuren, ihm werden aber Reize angeboten, die seine Theory of Mind aktivieren und ihn zum „Psychologisieren“ bewegen. Der Verarbeitungsprozess verläuft anders als beim Lesen von Erzähltexten mit expliziten Bewusstseinsdarstellungen, doch sein Ergebnis, die Konstruktion eines mentalen Bildes von Figuren mit einer komplexen Psyche, wird auch in diesem Fall vom Text gefördert.

Die Erzählung beginnt in einem Tanzsaal, wo der Protagonist Ferdinand eine Bekannte, Irene, trifft, die seinerzeit verliebt in Gabriel war, deren Liebe Gabriel aber nicht erwiderte, weil er sein Herz an die berühmte Schauspielerin Wilhelmine Bischof verloren hatte. Diese ersetzte Gabriel allerdings nach einer kurzen Affäre durch einen neuen Liebhaber, ohne ihm die Wahrheit darüber gesagt zu haben, weshalb er sich das Leben nahm. Irene macht Wilhelmine für Gabriels Tod verantwortlich und äußert im Gespräch mit Ferdinand den Wunsch, Wilhelmine in ihrer Wohnung aufzusuchen und sie direkt mit ihrer Schuld zu konfrontieren. Ferdinand begleitet Irene zu Wilhelmine, wo Irene bald erkennt, dass er der Mann ist, mit dem Wilhelmine eine geheime Liebesbeziehung unterhielt, und in diesem Sinne ein Mitschuldiger ist. Irene rächt Gabriels Tod an ihm, indem sie Ferdinand dasselbe Gefühl erleben lässt, das Gabriel erleiden musste: Sie verführt ihn, verlässt ihn aber gleich nach einem leidenschaftlichen Kuss, damit Ferdinand Verlassenheit, unerfüllte Liebe und Liebesbetrug genauso erfahren muss, wie Gabriel sie seinerzeit erleben musste.

Von all dem wird allerdings kaum etwas explizit ausgesagt. Die eigentliche Schuld Ferdinands, dass er eine geheime Liebesbeziehung mit Wilhelmine unterhielt, während sie offiziell mit Gabriel zusammen war, ist nur aufgrund von unklaren Andeutungen zu erschließen. In einer Rückblende erinnert sich Ferdinand an die mit Wilhelmine verbrachte Nacht, in der Gabriel sich das Leben nahm, doch die bruchstückhaften Erinnerungsbilder vermitteln kein klares Bild vom Hintergrund des Selbstmordes:

Er dachte der Nacht, in der er von Wilhelminens Fenster aus drüben am Stadtparkgitter eine dunkle Gestalt hatte auf und ab wandeln sehen; des Morgens, an dem er, noch im Bette liegend, die Nachricht von dem Selbstmord Gabriels in der Zeitung gefunden; der Stunde, da ihm Wilhelmine den ergreifenden Brief zu lesen gegeben, in dem Gabriel von ihr, ohne ein Wort des Vorwurfs, ewigen Abschied genommen hatte. (I/973)

Der Leser kann nur mithilfe zahlreicher Inferenzen die Vorgeschichte konstruieren und muss durch Kausalattribution den Zusammenhang zwischen dem Auf- und Abgehen der dunklen Gestalt vor Wilhelmines Fenster, der Zeitungsnachricht über Gabriels Tod, seinem Abschiedsbrief und Ferdinands Verstrickung in diese Geschichte erschließen.

Die Lückenhaftigkeit lässt sich zum Teil auf den Erzählmodus zurückführen, da die Ereignisse durchgehend aus der Perspektive der Hauptfigur Ferdinand dargestellt werden, der eine beschränkte Sicht auf die erzählte Welt und keinen Einblick in das Bewusstsein der anderen Figuren hat. Seine Perspektive wird an keiner Stelle der Erzählung durch die Innenperspektive einer anderen Figur oder eine Außenperspektive ergänzt, das Wissen des Lesers bleibt deshalb stets kongruent mit dem begrenzten Wissen der Hauptfigur.

Auch die Schwierigkeit, die Schuld der Hauptfigur zu identifizieren, ist auf diese Erzählweise zurückzuführen. Ferdinand hat keine klare Einstellung zu seiner Rolle bei Gabriels Tod, er schwankt zwischen schweren Schuldgefühlen und der Ablehnung von Verantwortung. Seine Erinnerungen werden mit einem Satz eingeleitet, der auf Gewissensbisse verweist: „Im Fiaker, der ihn nach den Sophiensälen führte, wurde ihm wieder etwas beklommen ums Herz“ (I/973), und auch die ersten Sätze der Novelle, in denen über seine Zurückgezogenheit und Beklemmung nach Gabriels Tod berichtet wird, deuten auf Schuldgefühle hin. Gleichzeitig sucht er Entlastung bei anderen, lässt sich durch Treuenhof, einen Freund, von seiner Schuldlosigkeit überzeugen und rechtfertigt sich selbst vor Irene: „wo hier einerseits das Recht, andererseits die Verantwortung anfängt, das lässt sich schwer entscheiden“ (I/976). Da in der ganzen Novelle keine Kontrollperspektive, die einer anderen Figur oder eines allwissenden Erzählers, angeboten wird, ist die Geschichte für den Leser nur durch den Filter des Schuldigen zugänglich.

Wie die Schuld, so ist auch die Strafe nicht eindeutig bestimmbar. Man könnte die Novelle als eine Rachegeschichte lesen, in der die Frau den gegen ihren Geliebten begangenen Liebesverrat rächt, wenn die Strafe, ähnlich wie im *Spiel im Morgengrauen*, klar identifizierbar wäre. In diesem Text ist aber auch die Strafe nicht explizit dargestellt, sondern muss erst aufgrund von Ferdinands Wahrnehmungen, Gefühlen und Gedanken konstruiert werden. Dass die anfangs ahnungslose Irene beim Abschied von Wilhelmine Verdacht schöpft und Ferdinand als Schuldigen erkennt, wird durch den Satz: er „fühlte nur, wie Irene ihn und Wilhelmine mit einem und demselben dunklen Blick umfaßte“ (I/983) und durch die kurze Bemerkung von Irene „Also Sie“ (I/984) angedeutet. Dass sie ihn dafür bestraft, kann ebenfalls nur durch Kausalattribution erarbeitet werden, wenn man einen Zusammenhang zwischen Irenes Kuss, ihrer Abweisung gleich danach und Ferdinands Einsicht, „daß Menschen aus hoffnungsloser Liebe sterben können“ (I/984), annimmt.

Da aber all das einzig aus der Perspektive von Ferdinand erzählt wird, werden die Ereignisse als die Interpretationen Ferdinands dargeboten. Er interpretiert Irenes Blick als Erkenntnis seiner Schuld: „Ferdinand erwiderte nichts und fühlte nur, wie Irene ihn und Wilhelmine mit einem und demselben dunklen Blick umfaßte“ (I/983), er glaubt Hass in ihrer Stimme zu hören: „es war ihm, als bebte Staunen, Grauen, Haß in ihrer Stimme“ (I/984), und er nimmt ihren Kuss als einen ganz besonderen wahr: „Es war ein Kuß, wie er noch niemals einen gefühlt zu haben glaubte, so duftend und so geheimnisvoll“ (I/984). Es ist also Ferdinand, der Irenes Blick und ihren Kuss als Rache interpretiert, der aus ihrem Verhalten auf ihre Gedanken, Gefühle und Absichten schließt und diese als Strafe für seine Tat erlebt. Deshalb kann man behaupten, dass die Erzählung weniger eine Rachegeschichte als eine Geschichte des dargestellten Scham- und Schuldgefühls ist, in der das Verhalten des anderen aus der Perspektive der Scham und Schuld als Strafe wahrgenommen wird.

Diese Struktur und Erzählweise der Novelle legen es nahe, den Text als Detektivgeschichte zu lesen.<sup>53</sup> Die Novelle weist nämlich die typische Struktur einer Detektivgeschichte auf, wie sie von Tzvetan Todorov herausgearbeitet wurde: Sie fasst zwei Geschichten zusammen, die des Mordes und die der Ermittlung. Die Geschichte des Mordfalls erscheint im Detektivroman meistens nicht explizit, sie wird nicht erzählt, sondern dem Leser verschwiegen, um seine Neugier im Leseprozess aufrechtzuerhalten; es ist ja Ziel der Ermittlungsarbeit, den Mordfall aufzuklären, daher ist die Aufklärung dem Abschluss der Erzählung vorbehalten. Die Ermittlungsgeschichte, die im Roman eigentlich zur Darstellung kommt, ist andererseits im traditionellen Sinne keine Geschichte, da hier nicht gehandelt, sondern ermittelt wird.<sup>54</sup> Hauptfigur der Ermittlungsgeschichte ist der Detektiv, der einen allmählichen Erkenntnisprozess durchläuft: Er versucht hinterlassene Spuren mit möglichen Tätern in Verbindung zu bringen, er verhört in Frage kommende Personen, versucht hinter Lügen und Täuschungsmanövern die wahren Motive zu entdecken, mit einem Wort: er mentalisiert.

Die Novelle *Der tote Gabriel* folgt dieser Struktur: Sie beinhaltet zwei Geschichten, von denen die erste, die Geschichte des Todesfalls, nicht Thema der Novelle ist. Im Zentrum steht die zweite Geschichte, die Geschichte der

53 Diesen Aspekt der Novelle habe ich im folgenden Aufsatz detailliert ausgearbeitet: Márta Horváth, „Lesen und Mentalisieren: Strukturelemente der Detektivgeschichte in Arthur Schnitzlers Erzählung *Der tote Gabriel*“, in *Wege in die Seele: Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler*, hg. von Attila Bombitz und Károly Csúri, Österreich-Studien Szegeed 7 (Wien: Praesens, 2013), 102–112.

54 Tzvetan Todorov, „Typologie des Kriminalromans“, in *Poetik der Prosa*, übers. von Helene Müller (Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972), 54–65.

Ermittlung und der Bestrafung des Schuldigen, wobei die Detektivrolle Irene zufällt, die die näheren Umstände des Todes von Gabriel nicht kennt, sie aber – allerdings nicht aus intellektuellem Interesse, sondern aus emotionaler Betroffenheit – kennenlernen will. Sie ist diejenige, die Ferdinand auf dem Ball anspricht und nach einem kurzen Höflichkeitsgespräch gleich zum „Verhör“ übergeht: „Sie waren sein Freund?“ (I/975), fragt sie, und ihre Detektivrolle wird durch den folgenden Halbsatz weiter verstärkt: „und sah ihm [Ferdinand] fest ins Auge“ (I/975), um Einblick in die Gedanken ihres Gegenübers zu gewinnen. Auch der Besuch bei Wilhelmine ist von ihrem Wunsch motiviert, die Täterin zu entlarven.

Ebenso lassen sich die weiteren Figuren der Erzählung als Funktionen<sup>55</sup> eines Kriminalromans interpretieren: Gabriel, der in der Erzählung nur noch vermittelt durch andere Figuren erscheint, weil er ja schon am Beginn der Geschichte tot ist, hat die Opfer-Funktion, Wilhelmine ist die Verdächtige, und von Ferdinand stellt sich heraus, dass er der den Detektiv lange irreführende, aber zum Schluss doch enthüllte Mittäter ist. Sein Handeln ist durch den Wunsch motiviert, Irene in die Irre zu führen, er versucht seine Mittäterschaft vor ihr zu verbergen und sie in Bezug auf seine eigentlichen Gefühle und Motivationen zu täuschen: Er „empfang Befriedigung darüber, daß er sich mit keiner Miene verriet“ (I/976).

Der überwiegende Teil der Sekundärliteratur zur Detektivgeschichte geht davon aus, dass die klassische Detektivgeschichte eine grundsätzlich ‚moderne‘ Gattung sei, weil sie bestimmte zentrale Denk- und Erkenntnismethoden und Grundvoraussetzungen der europäischen Moderne emblematisch darstellt: Der Detektiv ist Sinnbild des von Selbstbewusstsein strotzenden erkennenden Menschen, der den Gegenstand seiner Untersuchung objektiv beobachtet, kausale Zusammenhänge entdeckt und mit der Methode der Induktion Beziehungen zwischen Tatsachen herstellt, die auf den ersten Blick unzusammenhängend erscheinen. Die Welt der Detektivgeschichte ist somit eine grundsätzlich überschaubare Welt, deren Rätsel mit rationalen Erkenntnismethoden gelöst werden können.<sup>56</sup>

Dieser zentrale Aspekt der Detektivgeschichte, die Ermittlung der vollständigen und somit beruhigenden Wahrheit über den Fall, die Erklärung aller Ereignisse, die Klarheit über alle Motive und die Enthüllung aller Lügen, fehlt allerdings in Schnitzlers Novelle. Was die wahre Motivation des als Strafe

55 Den Begriff ‚Funktion‘ verwende ich hier im Sinne von: Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, übers. von Christel Wendt (München: Hanser, 1972).

56 Tamás Bényei, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, *Modern filológiai füzetek* 57. (Budapest: Akadémiai Kiadó 2000).

erlebten Kusses ist, was Irene zum Schluss über Ferdinand denkt, welche Gefühle Wilhelmine Gabriel, aber auch Ferdinand gegenüber hegt, welche Gefühle Ferdinand selbst Irene gegenüber hat, all das wird in der Erzählung nicht vollständig aufgeklärt. Für Ferdinand sind die ihn umgebenden Personen ein Rätsel; ihr Verhalten, ihre Körpersprache, ihre Äußerungen bedeuten keinen zuverlässigen Zugang zu ihren mentalen Inhalten, sie sind vielmehr Ablenkungsmanöver, die die tatsächlichen Motive und Ziele verdecken sollen. Er bemüht sich zwar unablässig, die Gedanken und Gefühle der anderen zu enträtseln, seine Interpretationen bleiben aber fraglich, an einigen Stellen zeugen sogar unbeantwortet bleibende Fragen von seiner Ratlosigkeit. Wenn z. B. Irene den Wunsch äußert, Wilhelmine zu besuchen, spricht sie „mit einem seltsamen, wie verzweifelten Lächeln“ (I/978). Welche Gefühle hinter diesem seltsamen Lächeln stecken, ist aber aus der Perspektive Ferdinands nicht eindeutig. Während der Fahrt zu Wilhelmine bemerkt Ferdinand, dass „ein dunkler Schatten über ihre Stirn lief“ (I/980) oder dass ihre Augen ins Dunkle starrten; wie aber diese körperlichen Anzeichen zu lesen sind, bleibt ebenfalls unklar. Bedrückt durch Wilhelmines und Irenes unverständliches Verhalten stellt sich Ferdinand bei Wilhelmine Fragen in Bezug auf die wahren Gedanken und Gefühle der beiden Frauen, auf die er aber keine Antwort bekommt:

Wie ist es nun eigentlich? dachte Ferdinand. Hat Fräulein Irene vergessen, dass sie Wilhelmine ins Gesicht eine Mörderin heißen wollte ... Und weiß Wilhelmine überhaupt noch, dass ich ihr Geliebter bin, ich, der mit einer fremden jungen Dame ihr mitten in der Nacht einen Besuch abstattet ...? (I/982)

Die Eigenartigkeit dieser Erzählung von Schnitzler besteht darin, dass sie die Figuren ausdrücklich als Mindreader darstellt, als Personen, die nur über die Verhaltensweisen des anderen Zugang zu dessen mentalen Inhalten haben, die aber oft nicht deutbar sind, missinterpretiert werden können und irreführen. Da der Leser die Ereignisse durchgehend über Ferdinands Perspektive vermittelt bekommt, hat er Anteil an der Erfahrung der Undeutbarkeit menschlicher Beziehungen. Es gibt keine zugängliche Außenperspektive im Text, etwa die eines auktorialen Erzählers, aus der all die Ereignisse, die für Ferdinand ein unlösbares Rätsel darstellen, gelöst sind, denn das Wissen des Lesers ist, wie bereits erwähnt, mit Ferdinands Wissen kongruent. Dem Leser bleiben sogar wichtige Informationen verschwiegen, über die Ferdinand zum Schluss doch verfügt. Das größte Rätsel am Ende der Erzählung, Irenes Kuss, wird nur zum Teil ausgelegt, seine Fraglichkeit ist durch elliptischen Satzbau und explizite Kennzeichnung von Leerstellen mit Auslassungspunkten markiert:

„Sie glauben also“, fragte Ferdinand. ... „Nun was denn bilden Sie sich ein?“ entgegnete Anastasius streng“ (I/984). Was Anastasius Treuenhof und was Ferdinand glaubt, wird aber auch im Weiteren nicht erörtert, die mentalen Inhalte der in soziale Rollenspiele und Vortäuschungsmanöver verstrickten Figuren der Erzählung bleiben trotz aller Anstrengung, in ihren Köpfen zu lesen, ein Rätsel. Dadurch wird der Leser explizit zu Ergänzungen aufgerufen, um durch Mentalisierung Figuren mit konsistenter Psyche und durch Kausalattribution eine kohärente Geschichte zu konstruieren.

Damit wird in *Der tote Gabriel* eine Welt erzeugt, in der Schuld und Gerechtigkeit nicht bereits vorgegebene Kategorien sind, die aufgrund festgelegter Regeln definiert werden und entscheiden helfen, wer als schuldig oder schuldlos gilt und wie Gerechtigkeit geschaffen werden soll. Stattdessen wird durch die Erzählweise suggeriert, dass Schuldgefühl die unerbittlichste Strafe bedeutet, der man auch mit Leugnung und Rechtfertigungsversuchen nicht entgehen kann. Gerechtigkeit vollzieht sich also nicht auf Grundlage eines moralischen Kodex, sondern liegt im Ich begründet: Es selbst verurteilt sich, bestraft sich durch Schuldgefühle und interpretiert das undurchsichtige Verhalten anderer als Rache. Da der Leser nur aus dieser Perspektive der Schuld Zugang zu den Ereignissen hat, ist Verrat auch für ihn durch die selbstbestrafenden Gefühle der Hauptfigur identifizierbar.

#### 5.4 Poetische Gerechtigkeit als wunscherfüllende Emotion des Lesers

Emotionen werden in der Emotionspsychologie, wie im ersten Kapitel beschrieben, als komplexe Programme betrachtet, die durch die spezifische Auslösesituation, durch bestimmte physiologische und kognitive Änderungen und eine für die Emotion typische Verhaltenstendenz definiert werden. Die typische Verhaltenstendenz bei Ärger ist der Wunsch nach Vergeltung und Rache, der sich in fiktionalem Kontext anders als in Alltagssituationen nicht in ausgeführten Handlungen manifestiert – der Leser erkennt ja vor der Ausführung der Handlung, dass er sich nicht in einer realen Situation befindet –, sondern die Interpretation des Textes gestaltet. Je nach Struktur und Erzählweise des Textes kann dieser Vergeltungswunsch die Kausal- und Intentionzuschreibungen des Lesers beeinflussen, dadurch sein moralisches Urteil gestalten und, wenn er unerfüllt bleibt, Rachephantasien wecken. In diesen Fällen verwirklicht sich poetische Gerechtigkeit nicht als Handlungselement, sondern in der Interpretation des Lesers.

Im Folgenden werden zwei Texte von Schnitzler analysiert, in denen Ärger eine bedeutende Rolle bei der Sympathie lenkung spielt und dadurch zur

Interpretation des Textes und zur Verwirklichung von poetischer Gerechtigkeit wesentlich beiträgt. In den Textanalysen wird gezeigt, wie Sympathie lenkung dazu beiträgt, das moralische Urteil des Lesers zu gestalten und durch Leserurteil poetische Gerechtigkeit zu verwirklichen.

#### 5.4.1 *Sympathie und Ärger beim Lesen der Novelle Der Sohn*

Die Novelle *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes*, entstanden im Jahre 1892, gehört zum Frühwerk von Schnitzler. Sie wurde von der Forschung kaum wahrgenommen, was unter anderem wahrscheinlich darauf zurückgeführt werden kann, dass Schnitzler selbst mit der Novelle nicht zufrieden war, wie eine Tagebuchnotiz bezeugt: „Alles, was sich auf den ‚Sohn‘ bezieht, schwach, verfehlt, unangenehm.“<sup>57</sup> Wenn sie in vereinzelt Studien überhaupt erwähnt wird, dann nur als Vorarbeit zum Roman *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, da in beiden „die psychische Situation der Mutter, die ein Leben lang an Schuldgefühlen leidet“<sup>58</sup> verarbeitet wird. Die Novelle ist meines Erachtens tatsächlich ein unausgereiftes Werk, greift jedoch das Motiv des Kleingruppenverrats auf und ist deshalb in thematischer Hinsicht ein organischer Teil des schnitzlerschen Œuvre. Die Unausgereiftheit der Novelle manifestiert sich aus meiner Sicht in erster Linie darin, dass sie weder im Handlungsaufbau noch im Sprachstil konsequent vorgeht: Eine klare, fast schon märchenhaft schwarz-weiße Figurenkonstellation wird durch eine stark emotionalisierte Sprache konstituiert, die im letzten Segment der Novelle in einer satzartigen unbeholfenen Erzählerrede zurückgenommen bzw. relativiert wird.<sup>59</sup> Die Novelle verwirklicht dadurch zwei unterschiedliche Diskurse: Einerseits appelliert sie an die Gefühle des Rezipienten und lenkt seine Sympathie und sein moralisches Urteil in eine bestimmte Richtung, andererseits führt sie ihm einen moralischen Konflikt in Form eines Dilemmas vor Augen, das ihm als emotional neutral zu erwägende intellektuelle Aufgabe gestellt wird. Die beiden Diskurse werden an keiner Stelle der Novelle ineinander überführt, weshalb die Überlegungen des Erzählers am Ende der Novelle unmotiviert in der Luft hängen bleiben.

57 Schnitzler, *Tagebuch*. 20. Juli 1920, [https://schnitzler-tagebuch.acdh.oew.ac.at/entry\\_1920-07-20.html](https://schnitzler-tagebuch.acdh.oew.ac.at/entry_1920-07-20.html) (Stand 7. 9. 2023).

58 Karl Zieger, „Therese. Chronik eines Frauenlebens (1928)“, in *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Schefel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2022), 199–204., 199.

59 Vgl. auch Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 53.; Elsbeth Dangel-Peloquin, *Wiederholung als Schicksal: Arthur Schnitzlers Roman „Therese, Chronik eines Frauenlebens“* (München: W. Fink, 1985), 111.

In der Novelle geht es um eine Mutter, die noch vor der Geburt ihres Sohnes vom Vater des Kindes verlassen wird und in ihrer Verzweiflung den Sohn nach seiner Geburt zu töten versucht. Der Mordversuch bleibt aber erfolglos, der Sohn, der eine ganze Nacht lang unter schweren Decken liegt, damit er erstickt, überlebt. Ab diesem Moment leidet die Mutter unter ständigen Schuldgefühlen, sieht in den Augen des Kindes Vorwurf und Rachsucht, die sie für berechtigt hält, und erduldet das immer eigensüchtigere und erbarmungslosere Verhalten ihres Sohnes ohne Widerstand. Während eines Streites schlägt der Sohn mit einem Beil auf die Mutter ein, so dass sie zwei Tage später an ihren Verletzungen stirbt. Vor ihrem Tod ruft sie nach dem Arzt und bittet ihn, den Richter über ihren Mordversuch an dem Säugling in Kenntnis zu setzen, weil sie denkt, dies könnte einen mildernden Umstand für ihren Sohn bedeuten. Nach kurzem Zögern kommt der Arzt zur Einsicht, es sei nicht auszuschließen, dass die frühkindlichen Erlebnisse das ganze Leben eines Menschen grundlegend bestimmen und dass der Sohn wegen der anfänglichen Ablehnung der Mutter und der in der ersten Nacht erlebten Todesangst zu einem grausamen Mörder wurde.

Die Novelle macht von einer Reihe von Erzähltechniken Gebrauch, die geeignet sind, den Leser emotional zu bewegen und durch seine Emotionen zu einem bestimmten moralischen Urteil zu führen. Zwar wäre es aufgrund der Geschichte nicht eindeutig, wer Täter und wer Opfer ist, weil sowohl die Mutter als auch der Sohn in beiden Rollen erscheinen, doch erfolgt die Sympathielenkung so, dass der Leser mit großer Wahrscheinlichkeit für die Mutter Partei ergreift, wie Kathrin Fehlberg feststellte.<sup>60</sup> Vor allem die Art der Informationsübermittlung unterstützt eine Lesart, in der der Sohn der Schuldige und die Mutter das Opfer ist. Die Novelle beginnt mit dem Besuch des Arztes bei der von ihrem Sohn brutal erschlagenen Mutter, wodurch die Hauptfiguren in klar festgelegten Rollen in die fiktive Welt eingeführt werden: Der Sohn erscheint als böser Muttermörder, der keine Reue zeigt, die Mutter dagegen als unglückliches Opfer.<sup>61</sup> Auch die erste Rückblende, die von einer jungen Nachbarin erzählte Vorgeschichte der vaterlosen Familie, fördert diese Lesart, da hier das Bild des bösen Sohnes und der gutherzigen Mutter in noch deutlicheren Konturen gezeichnet, ja ins Extreme gesteigert wird. Das Bild der zwei Hauptfiguren wird nicht nuanciert, das fast schon märchenhaft böse Kind, das seine Mutter mit seinem Verhalten lebenslang quält, sie ausnutzt und grob behandelt, wird der alles verzeihenden, den Sohn trotz seines

60 Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 41–53.

61 Ein wirkungsvolles Mittel der Sympathielenkung in diesem Segment ist die Beschreibung des Äußeren der zwei Figuren. Vgl. Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 42.



verbrecherischen Verhaltens verzärtelnden Mutter scharf gegenübergestellt. Die Präferenzen des Lesers sind vorbestimmt: Er sympathisiert mit der Mutter und verurteilt den Sohn zutiefst. Diese Rezipientenreaktion wird eventuell durch Unverständnis in Bezug auf das Verhalten der Mutter ergänzt, das auch im Text formuliert wird: Die junge Nachbarin, die Erzählerin dieser kurzen Passage, erwähnt kurz die Verblüffung der Bewohner des Hauses: „Und sie hat es geduldet? – ‚Geduldet?! – Sie liebte ihn immer mehr! Wir alle haben es nicht begriffen ...‘“ (I/91). Die im Text formulierte Figurenreaktion kann auch für den Leser gelten, da die Geduld der Mutter bis zu diesem Punkt der Novelle völlig unbegründet erscheint.

Den Wendepunkt bedeutet das nächste Segment, in dem die Mutter in einer zweiten Rückblende von den Umständen der Geburt des Sohnes und ihrem Mordversuch erzählt. Erst hier erfährt der Leser von dem Vorfall, der seine Einstellung zu den Figuren ändern könnte und einen Rollentausch nahelegt: Aufgrund der neuen Informationen könnte nun die Mutter als Täterin und der Sohn als Opfer identifiziert werden und die Tat der Mutter als Erklärung für das Verhalten des Sohnes gelten. Die Erzählweise fördert aber einen dem Erzählten entgegengesetzten Effekt und unterstützt trotz der Wende in der Handlung keine Wende in der emotionalen Einstellung des Lesers, was vor allem auf die Erzählperspektive zurückzuführen ist. Die Ereignisse der Vergangenheit werden aus einer Doppelperspektive erzählt: Die Erzählung der Mutter mit einem längeren Monolog wird in die Erzählung des Arztes als primären Erzählers eingebettet. Dadurch werden die Geschehnisse aus zwei Sichtweisen dargestellt und die Berichte, Interpretationen und Bewertungen zweier unterschiedlicher Erzählinstanzen vermittelt. Beide Perspektiven fördern die Lesersympathie der Mutter gegenüber, wodurch die ursprüngliche Verteilung der Opfer- und Täterrollen zweifach verstärkt wird.

Die Frau verlangt die Befreiung ihres Sohnes im Namen der Gerechtigkeit (I/93), weil ihrem Verständnis gemäß sie allein oder zumindest zum größten Teil die Verantwortung für den schlechten Charakter des Jungen trägt. In ihrer Interpretation ist sie selbst die Täterin und ihr Sohn das Opfer, und sie hat die schwerste Schuld auf sich geladen, die eine Mutter tragen kann. Ihre Interpretation wird aber durch zwei Faktoren relativiert. Einerseits wird sie durch den Arzt, dem Erzähler höheren Grades, nuanciert, wenn er erklärt: „Nein, Frau Eberlein! ... Sie waren längst Ihrer Schuld ledig. Ihre tausendfältige Güte hat die Verwirrung eines Momentes, in dem ein Wahn Sie gefangen hielt, längst gesühnt! ...“ (I/96). Der Arzt, der als zuverlässiger Erzähler angesehen werden kann, bestreitet die Schuld der Frau, was sich auf das Urteil des Lesers auswirken kann. Andererseits zeugt die Erzählung der Frau davon, dass sie ihre damalige Tat zutiefst bereute und ihr ganzes Leben lang daran arbeitete, sie wiedergutzumachen. Besonders in ihrem Monolog wird deutlich, dass sie

unter schweren Schuldgefühlen leidet, die vor allem als von ihr imaginierte Vorwürfe des Sohnes erscheinen:

Und vielleicht hat es ein Gedächtnis und wird dich immer, immer anklagen ...  
 Und es wurde größer, das kleine Ding – und in den großen Kinderaugen immer  
 derselbe Vorwurf. Wenn es mir mit den Händchen ins Gesicht fuhr, dachte ich:  
 ja, ... es wird dich kratzen, es will sich rächen, denn es erinnert sich an jene erste  
 Nacht seines Lebens, wo du es unter Decken vergrubst ...! (I/94)

Es gibt in ihrer Rede keine einzige Stelle, an der sie ihre Schuld relativieren und sich freisprechen will, wie es bei den Hauptfiguren der vorher analysierten Erzählungen der Fall war. Sie versucht ihre Tat nicht zu rechtfertigen, sondern ist die schonungsloseste Richterin über sich selbst, wenn sie sich eine „schlechte, eine elende Mutter“ und „eine Verbrecherin“ nennt (I/94). Die plastische Darstellung des inneren Zustandes der Frau, ihrer Reue und Buße, die Verteilung der Informationen und die Erzählperspektive sind allesamt Erzählmittel, die die Sympathiebildung des Lesers fördern, die Frau mehr als Opfer denn als Täterin und ihre Tat in den Augen des Lesers verzeihlich erscheinen lassen.

Demgegenüber erscheint der Sohn in der Novelle als Antagonist. Fehlberg spricht von der Antipathie des Lesers in Bezug auf diese Figur<sup>62</sup>, meines Erachtens fördert aber der Text die Entwicklung eines stärkeren Gefühls, durch das als wunscherfüllende Emotion poetische Gerechtigkeit motiviert werden kann: Er kann sogar Ärger im Leser erwecken. Das Gefühl des Ärgers als einer zweifach motivierten Emotion kann in einem literarischen Text, wie im ersten Kapitel ausgeführt, von zwei Seiten her intensiviert werden: einerseits durch die plastische Darstellung einer höchst unerwünschten Situation, andererseits durch die Darstellung des Verursachers dieser Situation als eines äußerst bösen Charakters bzw. seiner Handlung als einer ungerechten Tat.

Die Erzählung *Der Sohn* erfüllt beide dieser Kriterien. Die Novelle hat drei Erzähler, den Arzt, die junge Nachbarin und die Mutter, und die Situation der Mutter wird aus allen drei Erzählperspektiven als eine sehr tragische dargestellt. Bereits die vom Arzt, als Erzähler ersten Grades, beschriebene Grundsituation legt den Akzent auf den bemitleidenswerten Zustand der Frau: Sie ruht nach dem Mordversuch ihres Sohnes mit „blasse[m] Kopf“ und „halbgeschlossenen Augen“ auf dem „blutgeröteten Polster“ (I/90). Auch seine Haltung gegenüber der Frau stärkt dieses Bild, er bezeichnet sie nämlich gleich bei der ersten Nennung als „unglückliche Frau“ (I/90), deren Schicksal ihn nicht zur Ruhe kommen lässt. Die Ausführungen der jungen Nachbarin ergänzen dieses Bild durch weitere Elemente: Sie berichtet detailliert über das elende Leben der Frau an

62 Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 45.

der Seite ihres Sohnes und stellt ihre Lage als eine existenziell und emotional verkrüppelte Situation dar. Die Erzählung der Mutter erweitert dieses Bild um die Innenperspektive, wodurch der Leser auch über ihren erbärmlichen inneren Zustand, ihre quälenden Schuldgefühle, informiert wird. Man kann sagen, dass alle Handlungselemente und Erzähltechniken, die Sympathie und Mitleid gegenüber der Mutter fördern, gleichzeitig dazu geeignet sind, den Ärger gegenüber dem Sohn zu steigern.

Auch das zweite Kriterium für das Evozieren von Ärger, die Darstellung des Sohnes als böse Figur, die für die traurige Situation der Mutter verantwortlich ist, wird von allen drei Erzählinstanzen erfüllt. Der Arzt weist auf seinen negativen Charakter durch die Beschreibung seines Äußeren hin: Er hat ein „böses, bleiches Antlitz, [...] mit blutleeren Lippen, die Augen verdüstert“ und steht nach dem Angriff auf seine Mutter „mit trotzigem Gesichte“ (I/90) da, ohne ein Zeichen der Reue zu zeigen. Die junge Nachbarin ergänzt dies durch einen ausführlichen Bericht über seine früheren Missetaten: „der Tunichtgut betrank sich schon als Knabe“, „er stellte alles mögliche an; er bestahl sogar seinen Dienstherrn“, „[s]ein Schreien hörte man oft durchs Stiegenhaus, und wenn er in der Nacht oder auch bei Tag betrunken nach Hause kam, fing er schon bei der Türe an zu brummen und zu schelten“ (I/91). Den Höhepunkt ihres Berichtes bedeutet die Erzählung der Ereignisse der letzten Nacht, in der er seine Mutter tödlich verletzt und die verwundete Frau gefühllos betrachtet.

Die Erzählung der Mutter soll den Sohn ihrer Intention nach zumindest zum Teil von seiner Schuld freisprechen; sie erzählt ja ihre Geschichte dem Arzt explizit zu dem Zweck, eine Erklärung für sein brutales Verhalten zu liefern. Ihr Monolog hat aber den entgegengesetzten Effekt, weil ihr Geständnis die Verwerflichkeit des Jungen noch mehr hervorhebt, was den Ärger des Lesers weiter steigern kann. Schon die junge Nachbarin lenkt in ihrem Bericht die Aufmerksamkeit auf das unrechte Verhalten des Sohnes, indem sie dessen Missetaten mit dem unverbrüchlich liebevollen Umgang der Mutter mit ihm kontrastiert. Die Erzählung der Mutter macht dies noch deutlicher. Die aus ihrer Perspektive erzählte Vorgeschichte berichtet nämlich nicht nur über die Ereignisse der Vergangenheit, im Zentrum stehen vielmehr die Bewusstseinsinhalte der Frau, die von Reue, Schuldgefühlen und Sehnsucht nach Wiedergutmachung zeugen. Durch die Betonung der Güte der Frau erscheinen die Taten des Sohnes noch grausamer und unrechter. Die Beurteilung des Sohnes wird also von zwei Faktoren beeinflusst: auf direkte Weise durch die Darstellung seiner Figur und indirekt durch die Darstellung der Mutter. In beiderlei Hinsicht ist der Text so konstruiert, dass er im Leser dem Sohn gegenüber Ärger erwecken kann, der mit einem negativen moralischen Urteil und dem Wunsch nach Bestrafung verbunden ist.

Ein weiterer Umstand trägt zur negativen Wertung des Sohnes bei, wie auch Fehlberg feststellt: Es gibt keine einzige Stelle im Text, an der der Junge über eine „eigene Stimme“<sup>63</sup> verfügte, wo die Ereignisse aus seiner Perspektive erzählt würden oder der Text einen Einblick in seine Bewusstseinsinhalte gewährte. Der Leser erfährt nichts über seine Beweggründe, seine Gefühle, über eventuelle Reue oder Gewissensbisse, die einen mildernden Umstand bedeuten und einen Anknüpfungspunkt für empathisches Engagement bieten könnten – der Sohn bleibt eine jeder Individualität entbehrende flache Figur, ein bloßer Funktionsträger, der böse Antagonist.

Bis zum vorletzten Absatz ist also der Text so konstruiert, dass er starke Gefühle im Leser evozieren kann: Sympathie der Frau und Ärger dem Sohn gegenüber. Diese moralischen Emotionen motivieren, wie bereits ausgeführt, den Leser dazu, die Bestrafung des Sohnes und einen Freispruch für die Mutter herbeizuwünschen. Ein diesem Wunsch zuwiderlaufender Ausgang der Geschichte würde als Konfrontation mit einer schmerzlichen Ungerechtigkeit erlebt, was vom Leser möglichst vermieden wird. Er ist vielmehr motiviert, die Geschichte so zu interpretieren, dass ihr Ende als Verwirklichung der poetischen Gerechtigkeit verstanden werden kann. Die Novelle *Der Sohn* legt ein solches Verständnis der Geschichte nahe: Die Mutter stirbt unmittelbar nachdem der Arzt ihr verspricht, sich bei Gericht für ihren Sohn einzusetzen, ihre letzten Worte sind: „Ich danke Ihnen“ (I/96); ihr Tod wird also nicht als ein mit Qualen verbundenes tragisches Ereignis dargestellt. Durch seine Emotionen motiviert kann der Leser sogar eine kausale Beziehung zwischen dem Versprechen des Arztes und dem Tod der Mutter annehmen, ihr Sterben als Erlösung und Finden des inneren Friedens verstehen und somit poetische Gerechtigkeit schaffen.

Der letzte Absatz aber, eine kurze Reflexion des Ich-Erzählers über die Determiniertheit des menschlichen Charakters, eröffnet einen von den vorherigen gänzlich verschiedenen Diskurs. Hier wird nicht mehr an die Emotionen des Rezipienten appelliert, vielmehr wird er implizit dazu eingeladen, objektiv, auf fast schon wissenschaftliche Weise darüber nachzudenken, wie weit die ersten Stunden des Daseins das menschliche Leben bestimmen und welche Konsequenzen eine ablehnende, lieblose Einstellung zu einem Neugeborenen haben kann.<sup>64</sup> Diese Gedanken werden als Fragen formuliert,

63 Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 50.

64 Fliedl fasst diesen kurzen Exkurs als Denkexperiment auf, dessen Erkenntniswert darin besteht, dass es quer zu den zeitgenössischen vererbungs- und milieutheoretischen Erklärungen steht und eine völlig neue Position in dieser Frage einnimmt. Siehe: Fliedl, *Arthur Schnitzler*, 107.

doch sie relativieren das Urteil über das Verhalten des Sohnes und werfen die Möglichkeit auf, ihn statt als Täter als Opfer anzusehen. Diese „didaktische Wendung am Ende“<sup>65</sup> stellt alles in Frage, was die Handlung vermittelt, und funktioniert wie ein Verfremdungseffekt, der den Rezipienten von der dargestellten Geschichte und seinen eigenen Emotionen entfremden kann. Der Effekt dieses Abschlusses kann aber auch umgekehrt ausfallen, weil der Leser, der sich in fiktionalem Kontext, wie erwähnt, lieber von seinen Emotionen als von seiner Vernunft leiten lässt, keine Bereitschaft zeigt, sich auf einen solchen befremdlichen Gedankengang einzulassen. Die zwei Diskurse lassen sich kaum in Übereinstimmung bringen. Die Erläuterungen des Ich-Erzählers widersprechen den Emotionen, die die Handlung der Novelle geweckt hat, und so bleibt der Leser am Ende ratlos zurück.

#### 5.4.2 *Dargestellter Ärger, gefühlter Ärger und Gerechtigkeit: Der Witwer*

In seinem Aufsatz über moralische Emotionen gibt der amerikanische Psychologe Jonathan Haidt ein Beispiel aus der Filmrezeption für Verhaltens-tendenzen, die mit Ärger verbunden sind, und resümiert die Ergebnisse einer empirischen Untersuchung mit der Feststellung, dass Zuschauer unzufrieden mit einem Ende sind, bei dem die seelische Größe des Opfers sich darin zeigt, dass es den Schaden akzeptiert und dem Täter vergibt. Zufrieden sind die Zuschauer hingegen mit einem Ende, bei dem der Täter leidet, wenn sein Leiden seiner Verfehlung angemessen ist, also der ursprünglichen Missetat entspricht. Die Zufriedenheit der Rezipienten wird Haidts Untersuchungen zufolge erhöht, wenn die Strafe eine öffentliche Demütigung beinhaltet.<sup>66</sup>

Schnitzlers 1894 entstandene Novelle *Der Witwer* kann als eine Exemplifizierung dieser These gelesen werden, da die Novelle zwei Reaktionen auf einen schweren Doppelverrat beschreibt: eine reflexiv-verzeihende und eine emotional-bestrafende, die den beiden Alternativen im Experiment von Haidt entsprechen. Im Mittelpunkt der Handlung steht diesmal nicht der Verräter, sondern der Verratene: Richard, der vor kurzem seine Frau begraben hat. Die Erzählung beginnt mit der Darstellung des zutiefst um seine Frau trauernden Richard, dessen einziger Trost es ist, seinen besten Freund Hugo, der an der Beerdigung nicht teilnehmen konnte, bald wiederzusehen. Während der langen Stunden des Wartens findet er in einer Schublade des Schreibtisches seiner Frau zufällig Briefe, durch die er von einer Liebesbeziehung zwischen ihr und Hugo erfährt. Im ersten Moment ist er äußerst überrascht und enttäuscht, aber bald findet er eine Erklärung für ihre Tat und verzeiht beiden. Seine Haltung

65 Fehlbberg, *Gelenkte Gefühle*, 52.

66 Haidt, „The moral emotions“, 856.

ändert sich aber erneut, wenn ihm Hugo kurz nach seiner Ankunft erzählt, dass er seit einiger Zeit verlobt ist. Die Novelle endet damit, dass Richard Hugo wütend anschreit und ihn einen Schurken nennt.

Die Novelle gehört zu den wenigen Verräter-Narrativen von Schnitzler, in denen die Geschichte nicht aus der Perspektive des Verräters erzählt wird, sondern aus der des Verratenen. Thema der Erzählung ist somit nicht der Verarbeitungsprozess des Verräters, sondern es sind die emotionalen Konsequenzen des Verrats für den Verratenen, die in diesem Fall, wie ich später zeigen werde, mit den potenziellen Lesererwartungen in Einklang stehen. Die Novelle verfügt über eine dramatische Handlungsführung: Nach der Entfaltung des Konflikts (der Entdeckung der Liebesbriefe) wird die Auflösung durch ein retardierendes Moment (das Verdrängen der Gefühle und Richards Reflexionen) aufgehalten, und erst nach einer überraschenden Wendung (Hugos Mitteilung seiner Verlobung) kommt es zur Lösung des Konfliktes. Die Novelle behandelt Verrat im Kontext des Partnerverlustes; die Eigenartigkeit der Situation besteht darin, dass der Betrug erst nach dem Tod des Partners ans Licht kommt.

Die Novelle ist im Erzählmodus der erlebten Rede geschrieben, die Ereignisse werden aus der subjektiven Perspektive der Hauptfigur, des betrogenen Richard, dargestellt. Die erste Hälfte der Novelle hat hauptsächlich die Funktion, die Schwere des Verrats, den er erleiden musste, plastisch darzustellen. Der Text gewährt detaillierten Einblick in seine Perzeptionen und Bewusstseinsinhalte und berichtet ausführlich über seine Gefühle. Es wird gezeigt, wie tief er um seine Frau trauert, wie innig seine Beziehung zu seinem besten Freund Hugo ist und wie unerwartet die Erkenntnis kommt, dass die zwei für ihn wichtigsten Menschen ihn betrogen haben. Besonders die Freundschaft mit Hugo wird eingehend als eine sehr tiefe Beziehung beschrieben: Gleich bei seiner ersten Nennung wird er als „sein liebster Freund“ (I/230) bezeichnet, „nach dem er sich am meisten [...] sehnt“ (I/229–230), dessen Worte „Wohltat, Rettung für ihn sein“ werden (I/230) und durch dessen Abwesenheit er seine Einsamkeit stärker als durch den Tod seiner Frau fühlt: „So tief wie in diesem Augenblick hat er es noch nicht gefühlt, wie einsam er geworden ist; und so mächtig wie in diesem Augenblick hat er die Sehnsucht nach seinem Freunde noch nicht empfunden“ (I/231).

Durch die Betonung der Tiefe der Freundschaft zwischen den Männern<sup>67</sup> wird eine Grundsituation geschaffen, in der der Betrug als doppelter Verrat

---

67 Dies hat in einigen Lesern sogar den Eindruck erweckt, die Freundschaft zwischen den Männern als eine homoerotische Beziehung zu verstehen. Ein Beispiel dafür ist: Oosterhoff, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind*.

erscheint, weil den Verratenen der Vertrauensbruch von zwei Seiten, sowohl als Ehemann als auch als Freund, verletzt, also einen emotional sehr belastenden Vorfall darstellt. Infolge dieser Grundsituation wird der von Ehefrau und Freund begangene Verrat als schwerer Missbrauch von Richards Vertrauen und als unrechte Tat verstanden, was im Leser Mitleid Richard gegenüber und Ärger vor allem dem Freund gegenüber hervorrufen kann, der mit dem Wunsch nach Bestrafung verbunden ist. Wie schwerwiegend das Fehlverhalten der Verräter ist, wird auch dadurch hervorgehoben, dass Richard als makelloser Ehemann und Freund dargestellt wird, der keinen Anlass für den Betrug lieferte und ihn als einen unverdienten Verrat erlebt. Diese Grundsituation hat das Potenzial, auf Gerechtigkeit gerichtete Lesererwartungen zu wecken und, wenn diese Erwartungen sich nicht erfüllen, Unbehagen zu verursachen.

Richards erste Reaktionen entsprechen den Gerechtigkeitserwartungen des Lesers und nehmen eine potenzielle Rache seitens Richards vorweg: Er ist schockiert von der Erkenntnis und emotional sehr erschüttert, was von Schnitzler, wie meist bei ihm, nicht explizit beschrieben wird, sondern aufgrund der eingehenden Darstellung des Verhaltens der Hauptfigur durch den Leser erschlossen werden kann: „Und das erste Wort, das Richard liest [...] macht ihn für einen Augenblick *erstarren* [...] Er will das Band entfernen, [...] die Hände *zittern* ihm, und er reißt es endlich *gewaltsam* auseinander“ (I/232, Hervorhebungen von mir). Die Verben ‚erstarren‘ und ‚zittern‘ verweisen auf die Spannung, die Richard in dem Moment erlebt, in dem er Hugos Handschrift erblickt, das Adverb ‚gewaltsam‘ bereitet die Wut und den Ärger vor, die in einer solchen Situation erwartet werden und die Richard in den ersten Momenten tatsächlich erlebt.

Nach dieser natürlichen, auch den Lesererwartungen entsprechenden Reaktion kommt eine Sequenz, die zwischen Konflikt und Lösung geschoben wird und die Lösung verzögert: Richards Gefühle werden blockiert, und statt seinen Emotionen freien Lauf zu lassen, „geht er zum Diwan hin, setzt sich nieder und sinnt“ (I/232). Seine Überlegungen führen dazu, dass er eine Erklärung für das Verhalten der Verräter findet und sie zum Schluss freispricht. Er wertet sogar seine eigenen negativen Gefühle um: Er verzeiht seiner Frau, weil „[d]er Tod versöhnt“ (I/234), und wandelt seinen Hass auf seinen Freund in Mitleid um, weil er vermutet, dass auch Hugo schwer unter dem Verlust der geliebten Frau leidet.

Diese kurze retardierende Passage funktioniert wie ein Verfremdungseffekt, durch den der Leser von seinen Emotionen entfremdet und in ein Nachdenken über Liebe, Freundschaft, Verrat und Vergebung miteinbezogen wird. Statt mit einer seinen Erwartungen entsprechenden Rachegeschichte wird der Leser mit Reflexionen konfrontiert, die die emotionale Lösung des Konflikts

aufschieben und dadurch Spannung verursachen. Die Verfremdung und Spannung auf Seiten des Lesers wird noch dadurch intensiviert, dass auch der Protagonist durch sein eigenes Nachdenken von seinen Emotionen entfremdet wird. Er stellt fest, dass in einer solchen Situation starke negative Gefühle wie Wut und Sehnsucht nach Rache natürliche Reaktionen wären, er selbst aber unfähig dazu ist, was ihn schwer belastet:

Und er wird ja auch gewiß –, morgen oder in wenigen Stunden schon – wird er all das Furchtbare empfinden, das jeder Mensch in solchen Fällen empfinden muß ... er ahnt es ja, wie sie über ihn kommen wird, die namenlose Wut, daß dieses Weib zu früh für seine Rache gestorben; und wenn der andere wiederkehrt, so wird er ihn mit diesen Händen niederschlagen wie einen Hund. Ah, wie sehnt er sich nach diesen wilden und ehrlichen Gefühlen – und wie wohler wird ihm dann sein als jetzt, da die Gedanken sich stumpf und schwer durch seine Seele schleppen ... (I/233)

In dieser Passage der Novelle wird gerade das als Figurenemotion dargestellt, was Haidt und seine Mitarbeiterin in ihrer anfangs zitierten empirischen Untersuchung als Rezipientenemotion darstellen: Richard ist durch seine eigene Reflexion genauso frustriert wie der Leser durch das Ausbleiben der Bestrafung. Die Leseremotionen werden durch die Figurenemotionen unterstützt.

Schnitzler löst diese Spannung jedoch auf und führt durch eine Wende in der Handlung einen Schluss herbei, der den Lesererwartungen (und dem Bedürfnis des Protagonisten) eher entspricht: Richard gibt seine reflexiv-verzeihende Haltung auf und lässt seinen Emotionen freien Lauf. Das die Wende auslösende Moment wird im Text nicht explizit genannt, berichtet wird nur über ein kurzes Gespräch, in dem sich herausstellt, dass Hugo bereits während der Affäre mit Richards Frau eine Verlobte hatte, die er sehr liebt. Das Nacheinander der Ereignisse legt eine Kausalbeziehung zwischen Hugos Mitteilung und Richards Ärger nahe: Richards Wut wird durch die Erkenntnis ausgelöst, dass Hugo ihn nicht aus großer Liebe, sondern aus reinem Leichtsinne verraten hat – damit gibt es keine Entschuldigung für sein Verhalten. Die Geschichte endet mit Richards Wutausbruch und Hugos Konfrontation mit Richards tiefer Verachtung. Die Novelle erfüllt somit die von Haidt und Sabini formulierte Rezipientenerwartung nach der Demütigung des Missetäters.

Die Novelle kann auch als Exemplifizierung einer These von Peter von Matt betrachtet werden, der in seinem Buch über Liebesverrat in der Literatur feststellt, dass der Kern aller Liebestragödien der Grundsatz „Wer liebt, hat recht“<sup>68</sup>

68 Peter von Matt, *Liebesverrat: die Treulosen in der Literatur* (München: C. Hanser, 1989), 21.



ist. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt er auf, dass die Literatur grundsätzlich Stellung für die Liebenden nimmt und Liebe in der Literatur in gewisser Hinsicht außerhalb der Moral steht. Die Handlungsweise der Hauptfigur von *Der Witwer* entspricht diesem Prinzip: Solange er eine leidenschaftliche Liebe hinter dem Verrat seines Freundes vermutet, entschuldigt er ihn, sobald er aber erfährt, dass die Beziehung für ihn nur eine Affäre ohne Konsequenzen war, wendet er sich von seinem Freund ab. Die Novelle thematisiert dadurch nicht nur die Frage, was als Verrat gilt und wann Liebe einen Treuebruch legitimiert, sondern auch die Frage, was als Liebe gilt, die einen Treuebruch legitimieren kann.

### 5.5 Moralisches Dilemma in *Sterben*

In dieser frühen, zuerst 1894 erschienenen Erzählung haben wir es mit einer ähnlichen Konstellation zu tun wie in der zwei Jahre früher publizierten *Der Sohn*, weil in beiden ein moralischer Konflikt im Zentrum steht. In der reiferen Novelle *Sterben* gelang es Schnitzler jedoch, das Dilemma nicht sentenzartig als eine Art Anhang zur Erzählung zu formulieren, sondern es durch die Handlung und die Figurendarstellung zu versinnlichen. So wird das Dilemma, im Gegensatz zu *Der Sohn*, durch die Erzählweise nicht gänzlich ausgelöscht, sondern geradezu durch sie ausgetragen, und den Emotionen des Lesers mehr Freiraum gelassen. Die Figurendarstellung erlaubt es dem Leser, sich an beide Hauptfiguren empathisch anzuschließen und den sich entfaltenden Konflikt zwischen ihnen und die Frage nach dem Verrat als ein schwer zu lösendes Dilemma zu verstehen. Der Text fördert die Parteinahme des Lesers nicht durch starke negative Emotionen, etwa durch Ärger wie in *Der Sohn*; daher lässt sich der Tod der Hauptfigur am Ende nicht als Realisierung von poetischer Gerechtigkeit deuten, sondern muss als tragisches Ereignis verstanden werden.

In der Erzählung wird ein Abschnitt aus dem Leben eines jungen Liebespaares dargestellt: die Zeit von dem Tag an, an dem der Mann, Felix, erfährt und seiner Geliebten, Marie, mitteilt, dass er unheilbar erkrankt ist und innerhalb eines Jahres sterben wird, bis zu seinem Tod. Das Paar verbringt diese Zeit miteinander, der Schauplatz ist vorwiegend Wien, zweimal unternehmen sie eine Reise – einmal in die Berge und einmal nach Süden. Die Erzählung verfolgt den psychologischen Prozess des Sterbens und die Entwicklung ihrer Beziehung während des Sterbeprozesses. Im Mittelpunkt der Handlung steht Maries beim Hören der traurigen Nachricht geleistete Schwur, ohne Felix nicht leben zu wollen und zusammen mit ihm in den Tod zu gehen. Von diesem

Schwur distanziert sich Marie im Laufe der Zeit immer mehr: Sie wird der Pflege des Sterbenden und des kontinuierlich anwesenden Gedankens an den Tod immer müder, sehnt sich zunehmend nach dem Leben und will ihren vorschnell geleisteten Schwur nicht einlösen. Auch Felix' Einstellung verändert sich: Während er auf Maries Schwur im ersten Moment mit Ablehnung reagierte, verlangt er unter wachsender Todesangst immer aufdringlicher von ihr, ihn in den Tod zu begleiten, empfindet ihr Zögern als Verrat und gibt sich sogar Mordphantasien hin. Die Erzählung verfolgt, wie die beiden sich nach anfänglicher vollkommener Harmonie zunehmend voneinander entfremden und gelegentlich neu zueinander finden, bis sie dann einerseits vom Tod, andererseits vom Lebenswillen der Frau endgültig getrennt werden.

Die Interpretationen der Novelle gehen praktisch ausnahmslos davon aus, dass das Hauptthema der Erzählung der Sterbeprozess eines Menschen ist und der Text eine schonungslose Konfrontation mit der Sinnlosigkeit des Todes darstellt. Ich denke allerdings, dass die Hervorhebung des Sterbeprozesses und die Behandlung der Liebesbeziehung als sekundäres Thema der Erzählung eine falsche Akzentuierung der Thematik bedeuten. Zwar ist die Grundsituation, in die die Handlung eingebettet ist, zweifelsohne das Sterben der Hauptfigur, doch liegt der Fokus meines Erachtens nicht auf der metaphysischen Frage, was der Tod ist, und darauf, wie Leben im Angesicht des Todes möglich ist, sondern auf der spezielleren Frage, ob der Schwur, mit dem Sterbenden gemeinsam in den Tod zu gehen und ohne ihn nicht leben zu wollen, eingehalten werden muss bzw. ob der Bruch dieses Versprechens in diesem Fall moralisch zu verurteilen, d. h. als Verrat zu definieren ist. Die Situation des Sterbens fungiert in dieser Erzählung nicht als Hauptthema, sondern als eine Grundkonstellation, die Schnitzler „immer wieder konstruiert, um den Kern der menschlichen Existenz möglichst eindeutig darstellen zu können: Das Leben unter der Todesdrohung wird zum Prüffeld für die ethische Substanz des Geprüften“<sup>69</sup>, wie Rolf Allerdissen feststellt und an zahlreichen weiteren Texten von Schnitzler veranschaulicht. Geprüft wird in dieser Erzählung die Liebe zwischen einem jungen Mann und einer Frau, und die Frage ist, ob eine Person moralisch verpflichtet ist, das Versprechen, mit dem anderen zu sterben, zu halten, oder ob Lebensinstinkt ein natürlicher Trieb ist, der außerhalb des Kreises moralisch beurteilbarer Fragen steht. In Anbetracht dieser Fragestellung gibt diese Erzählung meiner Interpretation gemäß nicht eine „radikal entmystifizierende [...] Darstellung des Todes“<sup>70</sup>, sondern eine radikal entmystifizierende Darstellung der Liebe, die nun nicht mehr als ein romantisches Gefühl erscheint,

69 Allerdissen, *Arthur Schnitzler*, 160.

70 Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 54.

das sogar den Tod besiegt, sondern als ein Gefühl, das tief in die Körperlichkeit des Menschen eingebettet ist und von seinen Grundbedürfnissen überwältigt und müde werden kann.<sup>71</sup>

Der Sterbeprozess wird nichtsdestoweniger sehr plastisch dargestellt, die Erzählung verfolgt die Stadien des Sterbens mit medizinischer Genauigkeit und die wechselnden Seelenzustände des Sterbenden mit psychologischer Präzision, was den in der Sekundärliteratur oft formulierten Eindruck einer „kühlen, medizinischen Beobachtung“<sup>72</sup> und eines „fast wissenschaftlichen Blick[s]“<sup>73</sup> erklären kann. Der Text gewährt detaillierten Einblick in die Bewusstseinsinhalte des Sterbenden, was dem Leser ermöglicht, sich an Felix empathisch anzuschließen, seine Handlungen und Gedanken als Folge seines Zustandes zu verstehen und sich dadurch ein komplexes Bild vom inneren Leben des Todkranken zu machen. Er kann verfolgen, wie sich Felix von den ihn umgebenden Menschen entfremdet und seine Kraft zu leben verliert, wie er immer argwöhnischer („Und dabei nahm sein Blick etwas Forschendes, beinahe Boshaftes an“ I/121 oder „Er war es gewohnt, die Gedanken, die ihm zuweilen über ihre aufopfernde Güte kamen, bald von sich zu scheuchen. Manchmal wollte ihm dieses Märtyrertum nicht vollkommen echt erscheinen“ I/146), liebloser („zuckte es ihm durchs Gehirn, daß ja dieses Weib verpflichtet sei, mit ihm zu leiden, mit ihm zu sterben“ I/147), gnadenloser („Sie ruiniert sich; nun ja, selbstverständlich. Hatte sie vielleicht die Absicht, rote Wangen und glühende Augen zu behalten, während er seinem Ende zueilte?“ I/147), ungerechter (er „wollte ihr irgend eine unerhörte Beleidigung ins Gesicht schleudern. Ihm war, als hätte sie das verdient.“ I/148) und gewaltsamer („Das beste wäre, jetzt gleich – – Sie schläft so gut! Ein fester Druck hier am Halse, und es ist geschehen“ I/135) wird. Der Text bietet zahlreiche Stellen, die es dem Leser ermöglichen nachzuvollziehen, was sich in Felix in den letzten Monaten vor seinem Tod abspielt, also empathisch – in dem hier vertretenen Sinne von Empathie – ihm gegenüber zu sein.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Leser auch Sympathie für Felix entwickelt. Empathie und Sympathie sind ja zwei unterschiedliche kognitive

---

71 Meine Interpretation steht mit der Feststellung von Wolfgang Lukas, dass zu Schnitzlers Zeit „die Natur des Menschen im Zeichen einer Biologisierung und Sexualisierung radikal neu konzipiert“ wird, im Einklang. Siehe: Wolfgang Lukas, „Anthropologie und Lebensideologie“, in *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage (Berlin [Heidelberg]: J.B. Metzler Verlag, 2022), 59–62., hier 59.

72 Fliedl, *Arthur Schnitzler*, 109.

73 Joachim Pfeiffer, *Tod und Erzählen: Wege der literarischen Moderne um 1900*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146 (Tübingen: M. Niemeyer, 1997), 149.

Systeme des Menschen, die durch unterschiedliche Stimuli aktiviert werden können und mit verschiedenen Verhaltenstendenzen verbunden sind. Während Empathie ein emotional und moralisch neutrales Nachvollziehen der mentalen Inhalte des anderen bedeutet und nicht zu einer bestimmten Handlung motiviert, ist Sympathie mit einem positiven moralischen Urteil verbunden und motiviert zu einem unterstützenden und helfenden Verhalten. Zwar ist das Verstehen des mentalen Zustandes des anderen eine Voraussetzung für Sympathie, doch eine positive Haltung ist dadurch noch nicht gegeben.

Die Darstellungsweise der Figur Felix fördert in diesem Sinne zwar die empathische Haltung des Lesers ihm gegenüber – der Text beinhaltet ja zahlreiche Stellen, die seine Gefühle nachvollziehbar machen<sup>74</sup> –, sie erleichtert es aber nicht, Sympathie, moralische Unterstützung und helfendes Verhalten Felix gegenüber zu entwickeln. Die Beschreibungen gewähren nämlich Einblick in Gefühle, Gedanken und Perzeptionen, die der Leser höchstwahrscheinlich moralisch negativ bewertet und deshalb emotional nicht unterstützen kann. Die oben genannten Eigenschaften von Felix – Argwohn, Gnadenlosigkeit, Ungerechtigkeit, Gewalt usw. – fördern keine positive Einstellung zu ihm, vielmehr können sie Abneigung erwecken. Zwar vermögen die Bewusstseinsdarstellungen und die Grundsituation des Sterbens Verständnis auch für Felix' unsympathische Neigungen zu fördern, diese kognitive Leistung geht aber nicht mit einer positiven emotionalen Haltung einher. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass der Leser Felix bei seinem Wunsch, Marie in den Tod mitzureißen, emotional unterstützt, und auch seine Wutausbrüche gegen Marie und sein egoistisches Verhalten lösen wohl eher Antipathie beim Rezipienten aus.

Das moralische und emotionale Dilemma für den Leser ergibt sich daraus, dass der Text Anreize für diverse, oft sogar gegensätzliche Emotionen der Hauptfigur gegenüber anbietet. Einerseits zeigt Felix immer mehr negative Attribute, die beim Leser nicht nur Ablehnung, sondern an einigen Stellen sogar Ärger hervorrufen können. Vor allem Stellen, die sein ungerechtes und aggressives Verhalten gegenüber Marie beschreiben, können Ärger im Leser wecken, da Felix hier als Verursacher von Maries Leiden erscheint. Eine der Stellen, die am meisten geeignet sind, beim Leser Ärger zu erzeugen, ist die

---

74 In dieser Hinsicht bin ich mit der Aussage von Fehlberg (*Gelenkte Gefühle*), der Text charakterisiere Felix fast ausschließlich über sein Verhalten und seine Äußerungen, und gewähre keine Innenansicht (58), bzw. dass er insgesamt weniger Figureninformationen zu Felix als zu Marie darbiete (70), nicht einverstanden, da es zahlreiche Passagen gibt, die – oft in erlebter Rede – die Bewusstseinsinhalte von Felix vermitteln. Die Sympathie lenkung Richtung Marie kann meines Erachtens, wie ich später darlegen werde, auf andere Faktoren zurückgeführt werden.

Szene, in der Alfred, der Arzt, die treu am Krankenbett von Felix wachende totenblasse Marie auffordert, mehr ins Freie zu gehen und auf ihre eigene Gesundheit zu achten, wenn sie nicht selbst krank werden will, worauf Felix egoistisch und wütend reagiert:

Felix verspürte, wie Alfred diese Worte sagte, einen stechenden Schmerz im Herzen. Eine verbissene Wut wühlte in ihm. Er glaubte, in Mariens Zügen einen Ausdruck bewußten Duldens wahrzunehmen, der nach Mitleid verlangte; und wie eine Wahrheit, an der zu rütteln vermessen wäre, zuckte es ihm durchs Gehirn, daß ja dieses Weib verpflichtet sei, mit ihm zu leiden, mit ihm zu sterben [...] glaubt Alfred wirklich, daß dieses Weib, welches seine Geliebte ist, das Recht hat, über die Stunde hinauszudenken, die seine letzte sein wird? (I/147)

Solche Textstellen können den Ärger des Lesers wecken, dieser Ärger wird aber nicht kontinuierlich aufrechterhalten, sondern oft durch Verständnis, sogar Mitleid abgelöst. Schon die Grundsituation, dass Felix diesen Schicksalsschlag unverschuldet erleiden muss, liefert einen Anlass für Mitleid, aber auch während seines allmählichen körperlichen und psychischen Niedergangs wird er gelegentlich als ein Mensch dargestellt, der Sympathie und Mitleid verdient. Zwischen seinen negativen Ausbrüchen zeigt er immer wieder Liebe gegenüber Marie („Er lächelte sie an und küßte sie. [...] Tränen kamen ihm ins Auge, und er faßte nach ihren Händen, um sie zu küssen. Wie liebte er sie doch!“ I/117), in seinen klaren Momenten erkennt er seine Ungerechtigkeit und fühlt Reue („Jetzt aber beschwichtigten ihn manche Erwägungen: daß er jenen Blick Mariens schlimmer gedeutet, als er verdient“ (I/132) oder „Er hat ihr schon so lange kein freundliches Wort gesagt, vielleicht ist es nur das! Er hat sie mit seinen Launen gequält, mit seinem mißtrauischen Blicke, mit seinen bitteren Reden, und sie brauchte Dankbarkeit! – Nein, nein, nur Gerechtigkeit!“ I/151) und ist dankbar für ihren Beistand („Er schien für so viel Freundlichkeit Dank zu empfinden und drückte ihr die Hand“ I/160).

Mit dem Wechsel zwischen Empathie, Ärger und Mitleid weckenden Textstellen gelingt Schnitzler eine nuancierte Figurendarstellung, die keine klare Kategorisierung in Gut und Böse erlaubt, sondern ein plastisches Bild der inneren Konflikte eines Sterbenden gibt. Die Emotionen des Lesers werden nicht konsequent in eine bestimmte – positive oder negative – Richtung gelenkt, sondern eine realistische emotionale Haltung Felix gegenüber wird gefördert, indem Sympathie und Ablehnung, Mitleid und Ärger abwechselnd hervorgerufen werden. Der Text lässt breiten Raum für individuelle Leseremotionen, so dass der Leser je nach persönlicher psychischer Veranlagung entweder die positiven oder die negativen Gefühle gegenüber Felix stärker erleben und Felix als einen selbstsüchtigen, verbitterten und erbarmungslosen Kranken ansehen

oder seine negativ bewerteten Neigungen als kaum vermeidbare Konsequenzen des Sterbens akzeptieren und sie nicht seinem Charakter, sondern seiner speziellen Situation zuschreiben kann.

Das Spektrum der Marie gegenüber geförderten Leseremotionen ist im Verhältnis dazu deutlich schmäler. Marie wird durchgehend als liebe- und aufopferungsvolle, gewissenhafte Person dargestellt, die sich beharrlich um Felix kümmert und ihre Liebe zu ihm auch während der anstrengenden Monate der Pflege bewahrt, wodurch sie leicht die Sympathie des Lesers gewinnt. Auch ihr Schwanken in Bezug auf ihr Versprechen wird so dargestellt, dass es keinen bedeutenden Bruch in der Sympathie für sie verursacht. Dies hat zwei Gründe. Erstens werden ihre Bewusstseinsinhalte genauso detailliert dargestellt wie die von Felix, die Erzählung macht in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen den beiden Hauptfiguren und bevorzugt nicht die eine der anderen gegenüber, anders als in *Der Sohn*, wo das Bewusstsein des Sohnes völlig undurchsichtig bleibt. Der Leser bekommt ein klares Bild von Mariens innerem Leben, ihrer Liebe, ihren Zweifeln und ihrem inneren Kampf, was eine empathische Einstellung zu ihr ermöglicht. Die Empathie wird auch dadurch gefördert, dass ihre Bewusstseinsinhalte oft in erlebter Rede dargestellt werden, was den Eindruck der Nähe zu ihr erweckt und den Leser Verständnis für ihre Situation empfinden lässt. Ihre Weigerung, ihrem Versprechen nachzukommen, erscheint infolge dieser Darstellungsweise nicht als Kapitulation vor der schwierigen Aufgabe, weil man Einsicht in die Gründe dafür gewinnt. Sie wird als eine Frau von starkem Lebenswillen dargestellt, der auch sie selbst erschüttert und von Felix entfremdet: „O, wie schön war es doch zu leben!“ (I/118), „Und mit einem Male durchzuckte sie die Erkenntnis: sie war gern von seiner Seite aufgestanden, gern war sie da, gern allein!“ (I/119) und „Sie entdeckte, wie ihr die Gabe des Mitfühlens allmählich abhanden gekommen war“ (I/145). Außerdem wird die Sympathie für sie durch die Darstellung ihrer Gefühle gefördert, denn ihre Weigerung, mit Felix in den Tod zu gehen, ist nicht von egoistischen Gedanken und Lieblosigkeit begleitet, sondern von Schuldgefühlen: Sie empfindet Schuldgefühle, weil sie seinen bevorstehenden Tod nicht akzeptiert („Ein seltsames Bewußtsein von Schuld überkam sie, und wie Vermessenheit erschien ihr plötzlich der freudige Glaube an seine Rettung“ I/118), weil sie anderer junger Männer gewahr wird („Da kam es ihr plötzlich zum Bewußtsein, daß sie etwas Unrechtes getan, und so rasch sie nur mit ihrer geringen Kunst vermochte, ruderte sie ihrem Wohnhaus zu [...] Und ganz verwirrt, als wäre sie sich einer Schuld bewußt, eilte sie auf den Balkon“ I/120–121) und weil sie jung und lebendig ist und das Leben genießen kann und will. Der Grund für diese Schuldgefühle ist also nicht eine unmoralische Tat, etwa eine Unfallflucht wie bei Emma in *Die Toten schweigen*, die vom

Wunsch motiviert ist, den eigenen sozialen Status zu retten, sondern Lebenswille und Lebenslust, grundlegende Instinkte, die zu Schnitzlers Zeit vor allem in medizinischen Fachkreisen bereits als unhintergehbare unbewusste Triebe wahrgenommen wurden. In Maries Verhalten manifestieren sich jedoch ihre Gefühle nicht. Sie pflegt Felix treu, weicht nicht von seinem Bett, ist „voll Güte und Hingebung“ (I/141–142) und verzichtet auf ihre Bedürfnisse, „weil es Felix gekränkt hätte! Und sie blieb ja gern bei ihm, ja. Sie betete ihn an, nicht weniger als früher“ (I/145). Ihr Eidbruch wird also nicht als eine aus persönlicher Schwäche begangene Missetat dargestellt, sondern als Konsequenz einer festverankerten biologischen Beschaffenheit, die das Leben mit dem Tod unvereinbar macht und die Liebenden notwendigerweise voneinander trennt.

Durch die Erzählweise ermöglicht der Text also eine empathische Einstellung zu beiden Figuren, d. h. der Leser kann die Intentionen, Wünsche und Haltungen, die ihre Handlungen motivieren, nachvollziehen. Mehr noch, er kann auch Mitleid mit beiden Figuren fühlen, und gerade das führt zum anfangs erwähnten emotionalen Dilemma. Der Text verfolgt nämlich einen eskalierenden Konflikt zwischen den zwei Hauptfiguren, in dem die Stellungnahme des Lesers durch die komplexen und oft widersprüchlichen Emotionen, die für die Hauptfiguren geweckt werden, erschwert wird. Die Sympathie für Marie weckt mit der wachsenden Spannung die Lesererwartung, ihr Schicksal solle sich ins Gute wenden und sie vom Zwang des Mitsterbens befreit werden. Gleichzeitig motiviert das Mitleid mit Felix den Leser dazu zu hoffen, dass sein Wunsch in Erfüllung geht und er nicht allein sterben muss. Die zwei einander widersprechenden Wünsche begründen das Dilemma, das der Text bis zur letzten Szene aufrechterhält und auch als ein moralisches Dilemma erleben lässt: Der Leser kann nicht entscheiden, für welche Figur er Partei ergreifen soll und wie in dieser Situation Gerechtigkeit geschaffen werden kann.<sup>75</sup>

Der Ausgang der Geschichte löst dieses Dilemma nicht auf: Felix' letzte Minuten und sein Sterben werden genauso aus der Perspektive beider Hauptfiguren dargestellt wie die ganze Erzählung „im Modus einer multiplen internen Fokalisierung präsentiert“<sup>76</sup> ist und lassen den Leser Empathie mit beiden empfinden. Beide Figuren werden von demselben Gefühl gepackt: Auf Felix'

75 Dieses sich durch die ganze Handlung ziehende Dilemma kann mit einem zentralen Motiv der Erzählung, dem von Meyer-Sickendiek analysierten ‚Grübeln‘, in Zusammenhang stehen. Siehe: Burkhard Meyer-Sickendiek, „Die Entdeckung des Grübelns als kognitiver Form: Arthur Schnitzlers Sterben“, in *Tiefe: über die Faszination des Grübelns* (Paderborn: Fink, 2010), 240–248.

76 Andreas Blödorn, „Sterben (1894)“, in *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2022), 224–226., 225.

plötzlichen Angriff hin steht Marie zuerst „vor Angst wie gelähmt“ (I/173) da, dann aber befreit sie sich aus seinem krampfhaften Griff und läuft weg, den schon lange gefühlten, jedoch bisher verdrängten Lebenswillen laut bekennd („Nein, nein“, schrie sie auf. ‚Ich will nicht!‘ I/173). Als Felix bewusst wird, dass er allein im Zimmer zurückgeblieben ist, kommt „eine schnürende Angst [...] über ihn“ (I/174), er murmelt verzweifelt: „Ich will nicht allein sterben, ich kann nicht!“ (I/174) und stirbt. Zwar vermag die Szene mit Felix' unerwartetem Angriff auf Marie Antipathie, eventuell sogar Ärger ihm gegenüber im Leser auszulösen, doch die Darstellung von Felix' letzten Minuten ist eine Szene, die Mitleid erregen und die negativen Emotionen des Lesers auslöschen kann. Der Abschluss der Erzählung bietet keinen Anhaltspunkt für eine Parteinahme, sondern lässt das emotionale und moralische Dilemma bestehen, was die Erfüllung von poetischer Gerechtigkeit unmöglich macht.<sup>77</sup> Der Tod der Hauptfigur wird als eine sinnlose, unverschuldet erlittene Tragödie dargestellt, in deren Kontext sich die Handlungen der Beteiligten nicht in moralischen Kategorien beurteilen lassen: Felix' Tod kann nicht zu seinen früheren Handlungen in Verbindung gebracht, nicht kausal von ihnen abgeleitet und als Strafe interpretiert werden, und auch Maries Eidbruch ist nicht als Verrat zu verstehen. Sterben zu müssen und leben zu wollen sind als psychologisch analysierbare Situationen dargestellt, die sich der moralischen Bewertung entziehen und sich dem Leser als unlösbares Dilemma präsentieren.

---

77 Auch Fehlberg so: Fehlberg, *Gelenkte Gefühle*, 76.





## Schluss

Das Thema des Liebesverrats durchzieht Schnitzlers gesamtes erzählerisches Werk. Von seinen literarischen Anfängen bis zu seinem Tod beschäftigt er sich intensiv mit Vertrauensbruch und Betrug und experimentiert mit ihnen in den verschiedensten Situationen und Figurenkonstellationen. Verrat wird in diesen Gedankenversuchen nicht aufgrund gesellschaftlich festgelegter Regeln bestimmt und als Verstoß gegen ein festgeschriebenes Gesetz dargestellt. Verrat ist in Schnitzlers Texten, was eine Person als Verrat erlebt. Die gesellschaftlichen Regeln manifestieren sich in den vom psychoanalytischen Denken geprägten Erzählungen als verinnerlichter Teil des Ichs, dem Normen und Gesetze nicht von außen auferlegt werden müssen, weil sie als inneres Signal seine moralischen Reflexionen gestalten. Dementsprechend kommt auch die Bestrafung für den Verrat nicht von außen als institutionelle Sanktion oder als göttliche Gerechtigkeit, weil das Ich selbst durch seine eigenen Gefühle der Scham und der Schuld bzw. des Ärgers für Strafe sorgt. Die schnitzlerschen Figuren werden durch ihre inneren Kräfte, durch ihre Wünsche und die verinnerlichten Normen der Gesellschaft zerrissen und leiden unter den feinen Signalen ihres Gewissens. Andererseits sind es gerade diese dargestellten Figurenemotionen, die dem Leser für sein moralisches Urteil Orientierung geben und mangels genau definierter Kriterien Verrat identifizierbar machen. Damit verwirklichen Schnitzlers Verräter-Narrative eine moderne, psychologisierende Version der poetischen Gerechtigkeit, in der Gerechtigkeit nicht durch eine Wendung als Handlungselement verwirklicht wird, wie es die klassische Doktrin der poetischen Gerechtigkeit forderte, sondern ins Innere des Ichs verlagert wird: Gerechtigkeit wird einerseits durch das richtende Über-Ich der Figur, andererseits durch den Leser hergestellt, an dessen Rechtsgefühl appelliert wird.

Mit dieser psychologisierenden Version der poetischen Gerechtigkeit leisten Schnitzlers Verräter-Erzählungen das, was bereits in der späten Aufklärung formuliert wurde: „[D]as Richteramt, das bisher die Poesie selbst unter Berufung auf die göttliche Gerechtigkeit wahrnahm, wird an den Zuschauer bzw. Leser delegiert: Im Vertrauen auf dessen stabiles Rechtsempfinden kann sich der Autor von der starren Regel der ‚Poetischen Gerechtigkeit‘ emanzipieren und sich Abweichungen erlauben, die vom Leser gleichsam wieder ins Lot

gebracht werden.“<sup>1</sup> Der Autor kann die Schaffung von Gerechtigkeit dem Leser überlassen, weil dieser, von seinen Gerechtigkeitserwartungen getrieben, die durch sein Rechtsgefühl und seinen Gerechte-Welt-Glauben motiviert sind, die Ereignisse so interpretiert, dass dadurch ein moralisches Gleichgewicht zwischen den Handlungen der Figuren und ihren Konsequenzen entsteht.

Zugleich tragen Schnitzlers Verräter-Narrative dazu bei, die feine Grenze zwischen loyalem und verräterischem Verhalten in einer modernen bürgerlichen Gesellschaft wie jener der Wiener Jahrhundertwende zu vermessen und die persönlichen Konsequenzen der Grenzüberschreitung auszuloten. Durch die intensiven Bewusstseinsdarstellungen machen diese Erzählungen Verrat zu einer für den Leser emotional nachvollziehbaren Erfahrung.

---

1 Segebrecht, „Über Poetische Gerechtigkeit“.

# Literatur

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge, USA: Cambridge University Press, 2002.
- Ajouri, Philip. *Erzählen nach Darwin Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York: de Gruyter, 2007.
- Allerdissen, Rolf. *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 11. Bonn: Bouvier, 1985.
- Aristoteles. *Poetik*. Übersetzt von Manfred Fuhmann. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Bálint Katalin und Kovács András Bálint. „Fokalizáció és kötődés. A narratív és pszichológiai tényezők interakciójának vizsgálata a filmszereplő által kiváltott nézői válaszokban“. *Pszichológia* 32, Nr. 3 (2012): 271–291.
- Banfield, Ann. *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*. Routledge revivals. Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, 2015.
- Baron-Cohen, Simon. *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press/Bradford Books, 1995.
- Barthes, Roland. „The Reality Effect“. In *The Rustle of Language*, übersetzt von Richard Howard, 141–149. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Bényei, Tamás. *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika, és a posztmodern*. Modern filológiai füzetek 57. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.
- Bereczkei, Tamás. *Az erény természete. Önzetlenség, együttműködés, nagylelkűség*. Budapest: Typotex, 2009.
- Bereczkei, Tamás. „Az erkölcs – evolúciós pszichológiai nézőpontból“. In *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*, 29–45. Irodalom, evolúció, kogníció, 2. Budapest: Ráció, 2021.
- Berkowitz, Leonard und Karen Heimer. „On the Construction of the Anger Experience: Aversive Events and Negative Priming in the Formation of Feelings“. In *Advances in Experimental Social Psychology*, 22:1–37. Elsevier, 1989. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(08\)60304-4](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60304-4).
- Birkás, Béla. „Önzetlenség, támogatás, nagylelkűség“. In *A lélek eredete. Bevezetés az evolúciós pszichológiába*, herausgegeben von Tamás Bereczkei und Tünde Paál, 189–219. Budapest: Typotex, 2010.
- Blaimer, Sibylle. *Tragische Scham und peinliche Prosa – Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte. Ein Beitrag zur (literarischen) Affektkultur des 19. Jahrhunderts*. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 902. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Blair, Rachel J. R. „Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations“. *Consciousness and Cognition* 14 (2005): 698–718. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2005.06.004>.

- Blödorn, Andreas. „Sterben (1894)“. In *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 224–226. Stuttgart: Metzler, 2022.
- Bortolussi, Marisa und Peter Dixon. *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bourne, Craig und Emily Bourne. „Explanation and Quasi-Miracles in Narrative Understanding: The Case of Poetic Justice“. *Dialectica* 71, Nr. 4 (2017): 563–579. <https://doi.org/10.1111/1746-8361.12201>.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2009.
- Cagneau, Iréne. „Spiel im Morgengrauen“. In *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 292–296. Stuttgart: Metzler, 2022.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- . „On the Narrative Connection“. In *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, 118–132. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . „Tales of Dread in The Twilight Zone: A Contribution to Narratology“. In *Philosophy in The Twilight Zone*, herausgegeben von Noël Carroll und Lester H. Hunt, 26–38. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- . „The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, Nr. 1 (2002): 3–26. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00048>.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Coplan, Amy. „Understanding Empathy: Its Features and Effects“. In *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, herausgegeben von Amy Coplan und Peter Goldie, 3–18. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Cosmides, Leda. „The Logic of Social Exchange: Has Natural Selection Shaped How Humans Reason?“ *Cognition* 31, Nr. 3 (1989): 187–276. [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(89\)90023-1](https://doi.org/10.1016/0010-0277(89)90023-1).
- Culler, Jonathan. *The pursuit of signs, semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Currie, Gregory. *Narratives and narrators: a philosophy of stories*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Damasio, Antonio und Hanna Damasio. „Minding the body“. *Daedalus* 135, Nr. 3 (2006): 15–22. <https://doi.org/10.1162/daed.2006.135.3.15>.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth. *Wiederholung als Schicksal: Arthur Schnitzlers Roman „Therese, Chronik eines Frauenlebens“*. München: W. Fink, 1985.

- . „Scham“. In *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, herausgegeben von Konstanze Fliedl. Wien: Picus, 2003.
- Delfitto, Denis, Gaetano Fiorin und Anne Reboul. „The semantics of person and de se effects in free indirect discourse“. *SpringerPlus* 5, Nr. 1 (2016): 1451. <https://doi.org/10.1186/s40064-016-3102-8>.
- Donat, Sebastian, Stephan Packard, Roger Lüdeke und Virginia Richter. „Zu Geschichte, Formen und Inhalten poetischer Gerechtigkeit“. In *Poetische Gerechtigkeit*, herausgegeben von Sebastian Donat, Stephan Packard, Roger Lüdeke und Virginia Richter, 9–36. Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012.
- Doppler, Alfred. „Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers“. In *Im Takte des Radetzkymarschs ... Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, herausgegeben von Joseph Strelka. New Yorker Beiträge zur Österreichischen Literaturgeschichte 1. Bern et al.: Peter Lang, 1994.
- Dunbar, Robin. „The Social Brain: Mind, Language, and Society in Evolutionary Perspective“. *Annual Review of Anthropology* 32 (2003): 163–181. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.32.061002.093158>.
- Eibl, Karl. *Animal Poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Poetogenesis, 1. Paderborn: Mentis, 2004.
- . „Epische Triaden. Über eine stammesgeschichtlich verwurzelte Gestalt des Erzählens“. *Journal of Literary Theory* 2, Nr. 2 (Januar 2009). <https://doi.org/10.1515/JLT.2008.015>.
- . „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“. In *Poetische Gerechtigkeit*, herausgegeben von Sebastian Donat und Roger Lüdeke, 215–240. Düsseldorf: DUP, 2012.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. 2: Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 159. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.
- Fehlberg, Kathrin. *Gelenkte Gefühle: literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathie lenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*. Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2014.
- Fehr, Ernst und Urs Fischbacher. „Social norms and human cooperation“. *Trends in Cognitive Sciences* 8, Nr. 4 (2004): 185–190. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.02.007>.
- . „The nature of human altruism“. *Nature* 425 (2003): 785–791. <https://doi.org/10.1038/nature02043>.
- . „Third-party punishment and social norms“. *Evolution and Human Behavior*, Nr. 25 (2004): 63–87. [https://doi.org/10.1016/S1090-5138\(04\)00005-4](https://doi.org/10.1016/S1090-5138(04)00005-4).
- Fehr, Ernst und Gächter, Simon. „Altruistic punishment in humans“. *Nature* 415 (2002): 137–140. <https://doi.org/10.1038/415137a>.
- Fessler, Daniel M. T. „Toward an Understanding of the Universality of Second Order Emotions“. In *Beyond Nature or Nurture: Biocultural Approaches to the Emotions*,

- herausgegeben von Arnold Hinton, 75–116. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Festinger, Leo. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1957.
- Flesch, William. *Comeuppance. Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2007.
- Fletcher, Angus und John Monterosso. „The Science of Free-Indirect Discourse: An Alternate Cognitive Effect“. *Narrative* 24, Nr. 1 (2016): 82–103. <https://doi.org/10.1353/nar.2016.0004>.
- Fliedl, Konstanze. *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Fludernik, Monika. *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. London, New York: Routledge, 1993.
- Forschler, Scott. „Revenge, Poetic justice, Resentment, and the Golden Rule“. *Philosophy and Literature* 36, Nr. 1 (2012): 1–16. <https://doi.org/10.1353/phl.2012.0021>.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1962.
- Frijda, Nico H., Peter Kuipers und Elisabeth ter Schure. „Relations among emotion, appraisal, and emotional action readiness.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 57, Nr. 2 (1989): 212–228. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.2.212>.
- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi und Giacomo Rizzolatti. „Action recognition in the premotor cortex.“ *Brain* 119, Nr. 2 (1996): 593–609. <https://doi.org/DOI:10.1093/brain/119.2.593>.
- „Gefangenendilemma“. In *Lexikon der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2000. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/gefangenendilemma/5587>.
- Graesser, Arthur C., Murray Singer und Tom Trabasso. „Constructing inferences during narrative text comprehension“. *Psychological Review* 101, Nr. 3 (1994): 371–395. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.101.3.371>.
- Greene, Joshua D. „The Cognitive Neuroscience of Moral Judgment“. In *The cognitive neurosciences*, herausgegeben von Michael S. Gazzaniga, 987–999. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2009.
- Guéron, Jacqueline, Hrsg. *Sentence and discourse*. Oxford studies in theoretical linguistics 60. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Gündel, Harald. „Psychosomatische Aspekte der Theory of Mind“. In *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*, herausgegeben von Hans Förstl, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, 181–194. Berlin, Heidelberg: Springer, 2012.
- Günther, Klaus. „Poetische Gerechtigkeit in Recht und Literatur – Max Frischs Homo Faber“. *Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik*, Nr. 1 (2010): 8–19.

- Haidt, Jonathan. „The moral emotions“. In *Handbook of affective sciences*, herausgegeben von Richard J. Davidson, Klaus R. Sherer und H. Hill Goldsmith, 852–870. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- . „The New Synthesis in Moral Psychology“. *Science* 316 (18. Mai 2007): 998–1002.
- Haidt, Jonathan und Selin Kesebir. „Morality“. In *Handbook of Social Psychology*, herausgegeben von Susa Fiske, Daniel T. Gilbert und Gardner Lindzey, 5. Aufl., 797–832. Hoboken, NJ: Wiley, 2010.
- Hakemulder, Frank. *The Moral Laboratory. Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2000.
- Hakemulder, Jemeljan und Emy Koopman. „Readers Closing in on Immoral Characters' Consciousness. Effects of Free Indirect Discourse on Response to Literary Narratives“. *JLT* 4, Nr. 1 (2010): 41–62. <http://dx.doi.org/10.1515/JLT.2010.004>.
- Heider, Fritz. *The Psychology of Interpersonal Relations*. New York: Wiley, 1958.
- Heinrich, Joseph, Robert Boyd, Samuel Bowles, Colin Camerer, Ernst Fehr und Herbert Gintis. „Economic man in cross-cultural perspective: behavioral experiments in 15 small-scale societies“. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr. 28 (2005): 1–46. <https://doi.org/10.1017/S0140525X05000142>.
- Heller, Agnes. *Theorie der Gefühle*. Hamburg: VSA, 1981.
- Henrich, Joseph, Richard McElreath und Abigail Barr. „Costly Punishment Across Human Societies“. *Science* 312, Nr. June (2006): 1767–1770. <https://doi.org/10.1126/science.1127333>.
- Höfler, Günther A. „Aspekte der poetischen Gerechtigkeit als einer Konstituente des literarischen Erwartungshorizonts“. In *Recht und Literatur im Zwischenraum / Law and Literature In-Between. Aktuelle inter- und transdisziplinäre Zugänge / Contemporary inter- and transdisciplinary Approaches*, herausgegeben von Christian Hiebaum, Susanne Knaller und Doris Pichler, 189–206. Bielefeld: transcript, 2015.
- Horváth, Márta. „Authorial intention and global coherence in fictional text comprehension: A cognitive approach“. *Semiotica*, Nr. 203 (2015): 39–51. <https://doi.org/10.1515/sem-2014-0069>.
- . „Der Drang nach Kohärenz. Kohärenzstiftende kognitive Mechanismen beim Lesen fiktionaler Erzähltexte“. In *Universalien? Über die Natur der Literatur*, herausgegeben von Endre Hárs, Márta Horváth und Erzsébet Szabó, 47–62. Trier: WVT, 2014.
- . „Felt versus Perceived Emotions: Fear and Empathy While Reading Poe's 'The Pit and the Pendulum'“. In *Negative Emotions in the Reception of Fictional Narratives*, herausgegeben von Márta Horváth und Gábor Simon, 21–42. Brill | mentis, 2022. [https://doi.org/10.30965/9783969752661\\_003](https://doi.org/10.30965/9783969752661_003).
- . „Lesen und Mentalisieren: Strukturelemente der Detektivgeschichte in Arthur Schnitzlers Erzählung *Der tote Gabriel*“. In *Wege in die Seele. Ein Symposium zum*



- Werk von Arthur Schnitzler*, herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri, 102–112. Österreich-Studien Szeged 7. Wien: Praesens, 2013.
- Hoverland, Lilian. „Heinrich von Kleists ‚Michael Kohlhaas‘ jenseits der Gerechtigkeit“. *Colloquia Germanica* 9 (1975): 269–290.
- Howlin, Patricia, Simon Baron-Cohen und Julie A. Hadwin. *Teaching children with autism to mind-read: A practical guide*. Chichester, England: Wiley, 1999.
- Iacoboni, Marco, Istvan Molnar-Szakacs, Vittorio Gallese und Giovanni Buccino. „Grasping the Intentions of Others with One’s Own Mirror Neuron System“. *PLoS Biol* 3 (2005): 529–535. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0030079>.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Niemeyer, 1931.
- Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- Jannidis, Fotis. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter, 2004.
- Janz, Rolf-Peter und Klaus Laermann. *Arthur Schnitzler: zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- Johnson-Laird und Philip Nicholas. *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. 6. Cognitive Science Series 6. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1995.
- Julia Freytag. *Verhüllte Schaulust*. Transcript Verlag, o. J.
- Kafalenos, Emma. *Narrative Causalities*. Columbus: The Ohio University Press, 2006.
- Kahneman, Daniel. *Schnelles Denken, langsames Denken*. Übersetzt von Thorsten Schmidt. München: Siedler, 2012.
- Kaiser, Gerhard. „Max Frischs *Homo faber*“. In *Über Max Frisch II.*, herausgegeben von Walter Schmitz, 277–278. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Kaul, Susanne. *Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare, Kleist*. Paderborn, München: Fink, 2008.
- Kintsch, Walter. *Comprehension: a paradigm for cognition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998.
- Kleist, Heinrich von. „Das Erdbeben in Chili“. In *Werke und Briefe in vier Bänden*, Band 3, 158–175. Berlin und Weimar: Aufbau, 1978.
- Kohn, Marek und Steven Mithen. „Handaxes: Products of Sexual Selection?“ *Antiquity*, Nr. 73 (1999): 518–526. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00065078>.
- Kovács, András Bálint. „Causal Understanding and Narration“. *Projections* 5, Nr. 1 (2011): 51–68. <https://doi.org/10.3167/proj.2011.050105>.
- LeDoux, Joseph. *The deep history of ourselves: the four-billion-year story of how we got conscious brains*. New York City: Viking, 2019.

- Lerch, Gertrud. „Die uneigentlich direkte Rede“. In *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922*, 107–119. Heidelberg, 1922.
- Lerner, Melvin J. *The Beliefs in a Just World. A Fundamental Delusion*. New York: Springer, 1980.
- Levinson, Jerold. „Emotion in Response to Art“. In *Emotion and the arts*, herausgegeben von Mette Hjort und Sue Laver, 20–34. New York: Oxford University Press, 1997.
- Lewis, Michael. „Self-Conscious Emotions: Embarrassment, Pride, Shame, and Guilt“. In *Handbook of emotions*, herausgegeben von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett, 742–757. New York: Guilford, 2008.
- Lietzmann, Anja. *Theorie der Scham: eine anthropologische Perspektive auf ein menschliches Charakteristikum*. Schriftenreihe Boethiana, Bd. 74. Hamburg: Kovač, 2007.
- Lorenz, Markus. „Die Welt als Hasard und Vorstellung. Schnitzlers Novelle ‚Spiel im Morgengrauen‘“. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Nr. 2 (2009): 6. <https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2009.02.06>.
- Lucamante, Stefania. *Righteous anger in contemporary Italian literary and cinematic narratives*. Toronto Italian studies. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2020.
- Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Lukas, Wolfgang. „Anthropologie und Lebensideologie“. In *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 59–62. Berlin [Heidelberg]: J.B. Metzler Verlag, 2022.
- Lurje, Michael. *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*. München, Leipzig: Saur, 2004.
- Magris, Claudio. „Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe“. In *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, herausgegeben von Hartmut Scheible, 71–80. München: Fink, 1981.
- Marosán, György. „A büntetés dícsérete“. *Szociológiai Szemle*, Nr. 3 (2008): 109–123.
- Martínez, Matias. *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Ruprecht, 1996.
- Matt, Peter von. *Liebesverrat: die Treulosen in der Literatur*. München: C. Hanser, 1989.
- Matthias, Bettina. *Masken des Lebens, Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Epistemata, Bd. 256. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Mellmann, Katja. „Empirische Emotionsforschung“. In *Handbuch Literatur & Emotionen*, herausgegeben von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, 158–175. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 4. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016.
- . „Evolutionary Proto-Forms of Literary Behaviour“. In *Art as Behaviour. An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*, herausgegeben

- von Christa Sütterlin, Wulf Schiefenhövel, Christian Lehmann, Johanna Forster und Gerhard Apfelauer, 391–405. Oldenburg: BIS, 2014.
- . „Is Storytelling a Biological Adaptation? Preliminary Thoughts on How to Pose this Question“. In *Telling Stories. Literature and Evolution*, herausgegeben von Carsten Gansel und Dirk Vanderberke, 30–49. Spectrum Literaturwissenschaft, 26. Berlin, New York: de Gruyter, 2012.
- . „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des »paradox of fiction«“. In *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, herausgegeben von Uta Klein, Katja Mellmann und Stefanie Metzger, 145–166. Poetogenesis 3. Paderborn: Mentis, 2006.
- . „Objects of ‚empathy‘. Characters (and other such things) as psycho-poetic effects.“ In *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*, herausgegeben von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, 416–441. Berlin, New York: de Gruyter, 2010.
- . „Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslösequalität filmischer und literarischer Attrappen“. In *Emotionen in Literatur und Film*, herausgegeben von Sandra Poppe, 109–125. Film – Medium – Diskurs 36. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- . „Voice and Perception. An Evolutionary Approach to the Basic Functions of Narrative“. In *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, herausgegeben von Frederick Luis Aldama, 1. ed., 119–140. Cognitive Approaches to Literature and Culture Series. Austin: Univ. of Texas Press, 2010.
- Menninghaus, Winfried. *Aesthetics after Darwin: The Multiple Origins and Functions of the Arts*. Boston: Academic Studies Press, 2019.
- . *Das Versprechen der Schönheit*. Berlin: Suhrkamp, 2007.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen und Stefan Koelsch. „The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception“. *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017). <https://doi.org/DOI:10.1017/S0140525X17000309>.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Die Entdeckung des Grübelns als kognitiver Form: Arthur Schnitzlers *Sterben*“. In *Tiefe: über die Faszination des Grübelns*, 240–248. Paderborn: Fink, 2010.
- Middell, Eike. *Literatur zweier Kaiserreiche: deutsche und österreichische Literatur der Jahrhundertwende*. Berlin: Akademie Verlag, 1993.
- Moser, Tilmann, Theodor Reik und Franz Alexander. *Psychoanalyse und Justiz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Nowak, Martin A., Karen M. Page und Karl Sigmund. „Fairness versus reason in the Ultimatum Game.“ *Science* 289 (2000): 1773–1775. <https://doi.org/10.1126/science.289.5485.177>.

- Nussbaum, Martha C. *Anger and forgiveness: resentment, generosity, justice*. New York: Oxford University Press, 2016.
- . *Poetic Justice. The literary imagination and public life*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Oberlin, Gerhard. „Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists ›Bettelweib von Locarno‹“. In *Kleist Jahrbuch*, herausgegeben von Günther Glamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget, 100–119. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006.
- Öhman, Arne. „Fear and Anxiety. Overlaps and Dissociations“. In *Handbook of Emotions*, herausgegeben von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett, 709–729. New York, London: Guilford, 2008.
- Oliver, Mary Beth und Arthur A. Raney. „Development of hedonic and eudaimonic measures of entertainment motivations: The role of affective and cognitive gratifications“. Gehalten auf der 58th Annual International Communication Association Conference, Montreal, Canada, 2008.
- Oosterhoff, Jenneke A. *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind: Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*. Stauffenburg Colloquium 53. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Orosz, Magdolna. „Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum“. *Der Sekundant – eine andere Traumnovelle Arthur Schnitzlers*. In *Wege in die Seele. Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler*, herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri, 24–37. Wien: Praesens, 2013.
- Ortony, Andrew, Gerald L. Clore und Allan Collins. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Pfeiffer, Joachim. *Tod und Erzählen: Wege der literarischen Moderne um 1900*. Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146. Tübingen: M. Niemeyer, 1997.
- Prince, Gerald. *A Grammar of Stories*. Berlin, Boston: de Gruyter Mouton, 1973.
- Prinz, Jesse J. und Nichols Shaun. „Moral emotions“. In *The Moral Psychology Handbook*, herausgegeben von Doris, John M., 111–147. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Übersetzt von Christel Wendt. München: Hanser, 1972.
- Radford, Colin und Michael Weston. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“ *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 49 (1975): 67–93.
- Raney, Arthur A. „Punishing Media Criminals and Moral Judgment: The Impact on Enjoyment“. *Media Psychology*, Nr. 7 (2005): 145–163. [https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0702\\_2](https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0702_2).

- . „The Role of Morality in Emotional Reactions to and Enjoyment of Media Entertainment“. *Journal of Media Psychology* 23, Nr. 1 (2011): 18–23. <https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000027>.
- Rapp, David N. und Richard J. Gerrig. „Predilections for narrative outcomes. The impact of story contexts and reader preferences“. *Journal of Memory and Language* 54. (2006): 54–67. <https://doi.org/10.1016/j.jml.2005.04.003>.
- Reinhardt, Hartmut. „Poetische Gerechtigkeit“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3: 106–108. Berlin, New York: de Gruyter, 2003.
- Rickheit, Gert, Theo Herrmann und Werner Deutsch. „Inferenzen“. In *Psycholinguistik: Ein internationales Handbuch*, herausgegeben von Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch, 566–576. Walter de Gruyter, 2003. <https://doi.org/10.1515/9783110114249>.
- Rilling, James K., David A. Gutman, Thorsten R. Zeh, Giuseppe Pagnoni, Gregory S. Berns und Clinton D. Kilts. „A neural basis for social cooperation“. *Neuron* 35 (2002): 395–405. [https://doi.org/10.1016/S0896-6273\(02\)00755-9](https://doi.org/10.1016/S0896-6273(02)00755-9).
- Ritz, Szilvia. „A könnyű lét elviselhetetlensége: A felelősségvállalás és az etikus viszony hiánya Arthur Schnitzler két elbeszélésében“. *Filológiai Közlöny* 65, Nr. 3 (2019): 67–80.
- Roseman, Ira J. und Craig A. Smith. „Appraisal Theory. Overview, Assumptions, Varieties, Controversies“. In *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*, herausgegeben von Klaus R. Scherer, Angela Schorr und Tom Johnstone, 3–19. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Rossholm, Göran. „Causal Expectation“. In *Emerging Vectors of Narratology*, herausgegeben von Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin und Wolf Schmid, 207–228. Narratologia, 57. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017.
- Rymer, Thomas. *The Critical Works*. Herausgegeben von Curt A. Zimansky. New Haven: Yale University Press, 1956.
- Scherer, Klaus R. „Emotions serves to decouple stimulus and response“. In *The nature of emotion: Fundamental questions*, herausgegeben von Paul Ekman und Richard J. Davidson, 127–130. New York: Oxford University Press, 1994.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Narratologia 8. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Schnitzler, Arthur. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 1–2. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961.
- Schnitzler, Arthur. *Tagebuch*. Digitale Edition, Donnerstag, 1. September 1910, <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/> (Stand 7. 9. 2023).
- Schöning, Matthias. „Suizid und Ehre in Schnitzlers Erzählung *Spiel im Morgengrauen*“. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, Supplementum (2018): 69–83. <https://doi.org/10.5817/BBGN2018-S-5>.
- Segebrecht, Wulf. „Über Poetische Gerechtigkeit. Mit einer Anwendung auf Kafkas Roman ‚Der Prozess‘“. In *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*,

- herausgegeben von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann, 49–69. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- Slovic, Paul, Melissa L. Finucane, Ellen Peters und Donald G. MacGregor. „The affect heuristic“. *European Journal of Operational Research* 177, Nr. 3 (2007): 1333–1352. <https://doi.org/10.1016/j.ejor.2005.04.006>.
- Sodian, Beate, Hannah Perst und Jörg Meinhardt. „Entwicklung der Theory of Mind in der Kindheit“. In *Theory of Mind. Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*, herausgegeben von Hans Förstl, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, 61–78. Berlin, Heidelberg: Springer, 2012.
- Stockwell, Peter. „Re-cognizing Free Indirect Discourse“. In *New Directions in Cognitive Grammar and Style*, herausgegeben von Marcello Giovanelli, Chloe Harrison und Louise Nuttall, 17–34. Bloomsbury Academic, 2021. <https://doi.org/10.5040/978135011141>.
- Strelka, Joseph, Hrsg. *Im Takte des Radetzkymarschs ...: der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*. New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte, Bd. 1. Bern, New York: Peter Lang, 1994.
- Strobel, Alexander, Jan Zimmermann und Anja Schnmitz. „Beyond revenge: neural and genetic bases of altruistic punishment“. *NeuroImage*, Nr. 54 (2011): 671–680.
- Sugiyama, Michelle Scalise. „Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design“. In *The literary animal. Evolution and the nature of narrative*, herausgegeben von Jonathan Gottschall und David Sloan Wilson, 177–198. Evanston: Northwestern University Press, 2005.
- Szabó, Erzsébet. „Mindenki gyanús: Az elmeolvasás és a metareprezentáció szerepe a detektívtörténetek olvasásakor“. In *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, herausgegeben von Márta Horváth und Erzsébet Szabó, 40–52. Budapest: Ráció, 2019.
- Szabó, Judit. „A „véletlen“ fordulat kvázi csodája. Költői igazságosság és narratív magyarázat“. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, Nr. 3 (2021): 469–482.
- . „Morális ítéletek fikcionális kontextusban. Morális dilemma Jórgosz Lántimosz *Egy szent szarvas meggyilkolása* című filmjében“. In *Irodalmi elbeszélés és morális ítélet*, herausgegeben von Márta Horváth und Judit Szabó, 46–65. Budapest: Ráció, 2021.
- Tan, Ed. „Film-induced affect as a witness emotion“. *Poetics* 23 (1994): 7–32. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00024-Z](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00024-Z).
- Tangney, June Price, Jeff Stuewig und Debra J. Mashek. „Moral Emotions and Moral Behavior“. *Annual Review of Psychology* 58, Nr. 1 (2007): 345–372. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.56.091103.070145>.
- Teubert, Wolfgang. „Zur Entstehung des Schuldgefühls im 19. Jahrhundert“. In *Das 19. Jahrhundert: Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch*, herausgegeben von Rainer Wimmer, 448–471. Berlin, New York: de Gruyter, 1991.

- Thomé, Horst. *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848–1914*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Todorov, Tzvetan. „Typologie des Kriminalromans“. In *Poetik der Prosa*, übersetzt von Helene Müller, 54–65. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972.
- Tooby, John und Leda Cosmides. „The Evolutionary Psychology of the Emotions and Their Relationship to Internal Regulatory Variables“. In *Handbook of emotions*, herausgegeben von Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett, 114–137. New York, London: Guilford, 2008.
- Trabasso, Tom, Paul van den Broek und So Young Suh. „Logical Necessity and Transitivity of Causal Relations in Stories“. *Discourse Processes* 12, Nr. 1 (1989): 1–25. <https://doi.org/10.1080/01638538909544717>.
- Tripp, Thomas, Robert J. Bies und Karl Aquino. „Poetic Justice or Pretty Jealousy? The Aesthetics of Revenge“. *Organisational Behavior and Human Decision Processes*, Nr. 89 (2002): 966–984. [https://doi.org/10.1016/S0749-5978\(02\)00038-9](https://doi.org/10.1016/S0749-5978(02)00038-9).
- Tweraser, Felix. „Schnitzler’s Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives“. In *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, 149–187. Studies in German literature, linguistics, and culture. Rochester, NY: Camden House, 2003.
- Vaage, Margrethe Bruun. „On the Repulsive Rapist and the Difference between Morality in Fiction and Real Life.“ In *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, herausgegeben von Lisa Zunshine, 421–439. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Velleman, David J. „Narrative Explanation“. *The Philosophical Review* 112, Nr. 1 (2003): 1–25. <https://doi.org/10.1215/00318108-112-1-1>.
- Vermeule, Blakey. „A Comeuppance Theory of Narrative and Emotions“. *Poetics Today* 32, Nr. 2 (2011): 235–253. <https://doi.org/10.1215/03335372-1162713>.
- Walsh, Richard. „Why We Wept for Little Nell: Character and Emotional Involvement“. *Narrative* 5, Nr. 3 (1997): 306–321.
- Wege, Sophia. *Wahrnehmung, Wiederholung, Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- Winko, Simone. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.
- Winter, Heike. *Posttraumatische Belastungsstörung nach Verkehrsunfällen*. Europäische Hochschulschriften. Reihe VI, Psychologie, Bd. 566. Frankfurt a. M., New York: Peter Lang, 1996.
- Woodford, Charlotte. „Das neue Lied (1905)“. In *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 256–257. Stuttgart: Metzler, 2022.
- Wurmser, Léon. *Die Maske der Scham*. Berlin, Heidelberg: Springer, 1998.

- Zach, Wolfgang. *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff, Idee, Komödienkonzeption*. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.
- Zaibert, Leo. *Punishment and Retribution*. Aldershot–Burlington: Ashgate, 2006.
- . „Punishment and Revenge“. *Law and Philosophy*, Nr. 25 (2006): 81–118. <https://doi.org/10.1007/s10982-004-6727-7>.
- Zieger, Karl. „Therese. Chronik eines Frauenlebens (1928)“. In *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 199–204. Stuttgart: Metzler, 2022.
- Zunshine, Lisa. *Why we read fiction. Theory of mind and the novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- Zweig, Stefan. *Angst*. Herausgegeben von Florian Gräfe. Stuttgart: Reclam, 2016.



Poetische Gerechtigkeit ist ein seit der Antike bekanntes und in der Aufklärung zum normativen Prinzip erhobenes Konzept, das in der Gegenwart weitgehend als obsolet abgetan wird und heute meist nur noch in populärliterarischen Werken präsent ist. Interpretationen, welche die poetische Gerechtigkeit verwerfen, operieren jedoch mit einem traditionellen, textorientierten Begriff und behandeln sie als Strukturelement des Plots. Im vorliegenden Buch wird das Konzept im kognitionstheoretischen Rahmen neu interpretiert und nicht mehr als Bestandteil der Handlung, sondern als Interpretation des Lesers verstanden, motiviert von verschiedenen kognitiven Dispositionen, wie z.B. dem ‚Rechtsgefühl‘, dem ‚Glauben an eine gerechte Welt‘ oder der ‚altruistischen Bestrafung‘. Diese Neuinterpretation wird anhand von Arthur Schnitzlers Verräter-Narrativen erprobt, in denen eine für die Zeit um 1900 typische psychologisierende Version von poetischer Gerechtigkeit rekonstruiert wird.

ISBN 978-3-95743-299-5



9 783957 432995