

Jacek Rzeszotnik

Wrocław

Zur handlungsbedingten Spannungserzeugung als wirkungsintentionaler Komponente unterhaltungsliterarischer Texte

Den expliziten Akzent auf die Wirkungsintentionalität fiktionaler Texte setzt der „funktionale Strukturalismus“, der den nicht mehr als autonom betrachteten Text im Netz seiner Bezüge zu analysieren und dessen Strukturen unter dem Gesichtspunkt der von ihm intendierten Wirkung zu erhellen sucht. Folgerichtig definiert er ihn als „ein[en] strukturierte[n] Verband von auf Vorstellungen verweisenden und Vorstellungen erzeugenden Zeichen, dem die Funktion zugeordnet ist, im Aufeinandertreffen mit der Vorstellungswelt des Rezipienten Wirkungen zu erzeugen, welche – je nach auktorialer Intention und den im Leserbewusstsein vorgegebenen Vor(stellungs)-programmen – einerseits von der Verfestigung bis andererseits zur Auflösung und zum Ersatz der leserseitigen Vorprogramme reichen können“¹. Auf die um ein möglichst breites Lesepublikum ringende Unterhaltungsliteratur trifft selbstverständlich die erstgenannte Variante der „Verfestigung“ der „leserseitigen Vorprogramme“ durch die Hebung der Leserwünsche und -erwartungen in die fiktionale Textrealität und die Erzeugung von Spannung zu. Die Spannung wiederum kann durch die Gestaltung von Konflikten generiert werden und die Tatsache, dass „Konflikte der Romanhelden aus einer engen Verbindung von persönlich-privatem und beruflichem Engagement, aus einem Ineinander von Innen- und Außenwelt der Protagonisten entstehen“², bleibt nicht ohne Einfluss auf das emotionale Engagement des Rezipienten, der im Konflikt des aus der Bahn geworfenen Identifikationsobjekts mit seinen Gegenparten seine eigenen, nur unterhaltungsliteraturästhetisch gesteigerten Lebensschwierigkeiten erkennen will³: „Die *Konfliktgestaltung* in literarischen Werken besteht in der Darstellung, Entwicklung und Lösung von individuell oder gesellschaftlich begründeten Gegensätzen und Widersprüchen zwischen den Figuren bzw. zwischen deren Subjektivität und der objektiven Wirklichkeit. [...] Oft verbinden sich mehrere Reihen von Geschehnissen in einer entweder zeit-

¹ Lothar Fietz, *Funktionaler Strukturalismus. Grundlegung eines Modells zur Beschreibung von Text und Textfunktion*, Tübingen 1976, S. 28.

² Monika Schmiedt-Schomaker, *Johannes Mario Simmel als Bestseller-Autor*, Königstein/Ts. 1979, S. 256.

³ Volker Roloff, „Identifikation und Rollenspiel. Anmerkungen zur Phantasie des Lesers“ (in:) Wolfgang Haubrichs (Hrsg.), *Erzählforschung* 2, „LiLi“, Beiheft 6, 1977, S. 276: „Die Stimulationen des literarischen Werks selbst sind für die reproduktive Einbildungskraft des Lesers nur auslösende Faktoren, sie treffen niemals auf ein leeres oder neutrales Bewusstsein, d.h. eine unvermischte, also nur einseitig werkgesteuerte Lektüre ist undenkbar.“

lich organisierten oder simultan in unterschiedlichen Räumen ablaufenden Konstellation von Konflikten, d.h. im Nebeneinander von Handlungssträngen. [...] *Lösungen* literarisch dargestellter Konflikte ergeben sich aus der für den jeweiligen Text(-abschnitt) »abschließenden« Verwandlung der problematischen Situation, durch welche die Bewegungen der Figuren angestoßen wurden. [...] Ein Autor kann die von ihm dargestellten Lösungen als praktikable Vorschläge, utopische Antizipationen, ironische bzw. satirische Verkehrungen formulieren.⁴

Im Gegensatz zur Hoch-Literatur, in der sich vorzugsweise positions- bzw. personenbezogene Konflikte transversal entfalten, ist die „Abweichung vom Gewohnten“ in den unterhaltenden Texten hauptsächlich situativer Natur und lässt daher vornehmlich die handlungsorientierte Longitudinalspannung, die als Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung zu verstehen ist⁵, aufkommen: „Diese Art Spannung, die zur zentralen Wirkabsicht eines Textes, nicht bloß zum Arsenal seiner Mittel gehört, ergibt sich aus dem Wechsel zwischen Erregung und Beschwichtigung der durch Gefahr und Wagnis verursachten vielfältigen Gemütsbewegungen. Schematisch lässt sich der Wechsel darstellen als eine horizontal verlaufende Folge von Kippschwingungen, die sich nach oben und unten gleich weit von einer den reizarmen mittleren Zustand repräsentierenden Geraden entfernen.“⁶

Die Vorbedingung für die Erzeugung eines solchen Zustands starken Ansprechens aufs Dargestellte, in dem das Pendel der Emotionen aus dem Gleichgewicht zu kommen hat, ist wiederum, dass der „Informationsgehalt des Textes [...] so konkretisiert und übermittelt werden [muss], dass er am Verstehensniveau des angezielten Rezipienten orientiert bleibt und in der Lage ist, seine Aufmerksamkeit zu wecken und zu erhalten“⁷. Dies setzt aber zugleich voraus, dass „die Redundanz des Textes (das Maß seiner Bestimmtheit) nicht zu groß sein darf; kommt nämlich der Text durch Erzeugung von Redundanz den Erwartungen des Rezipienten zu sehr entgegen, so besteht die Gefahr, dass dieser ihn mit der Zeit langweilt“⁸.

Es gilt also, um einer solchen, für die Rezeption des Textes ungünstigen Situation des Desinteresses seitens des Lesers vorzubauen, mit der Technik der „Mehrböigkeit“ beim Spannungsaufbau geschickt umzugehen: „Die Spannungsbögen, die durch die Pläne und Vorausdeutungen vermittelt werden, sind von unterschiedlicher Länge, und unter einem großen Spannungsbogen kann sich ein kleiner erstrecken, bei dem zwischen Andeutung, Planung und Eröffnung eines Handlungsteils schon wieder der

⁴ Jürgen Schutte, *Einführung in die Literaturinterpretation*, Stuttgart-Weimar³ 1993, S. 110.

⁵ Hierzu: Schmiedt-Schomaker, *Johannes Mario Simmel...*, S. 114: „Spannung als unverzichtbare tektonische Grundlage aller [Unterhaltungs-] Romane besteht nie ohne ihr Gegenteil, sie wird immer abgelöst von Entspannung.“

⁶ Jörg Hienger, „Spannungsliteratur und Spiel. Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen“ (in:) J. H. (Hrsg.), *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*, Göttingen 1976, S. 42.

⁷ Peter Bekes, *Kommunikative Texttheorie. Kybernetische Modelle zur Beschreibung von Trivialliteratur*, Kronberg/Ts. 1976, S. 169.

⁸ Ebenda, S. 170.

Beginn eines neuen liegt. Diese Episoden sind auf verschiedene Art und in wechselnder Intensität mit dem großen Bogen der Romanhandlung verbunden [...] Was immer geschieht, wird tektonisch so arrangiert, dass es eine eigene Spannung provoziert und zugleich die Erwartung auf den Fortgang der Rahmenhandlung steigert.”⁹

Will man nun die Unterhaltungsliteratur nach ihrer Wirkungsintention klassifizieren, so sind hier grundsätzlich drei Formen voneinander zu unterscheiden, die allerdings öfter ineinander übergehen und dem Gesetz „literarischer Prädestination“¹⁰ unterworfenen Strukturen entstehen lassen können, in denen Elemente von zwei oder allen drei Grundformen miteinander verwoben sind – Spannung, Rührung, Komik. Das Prinzip der „Modellhaftigkeit“¹¹ der literarisch entworfenen „Wirklichkeit“ gilt selbstverständlich auch für die auf Unterhaltung angelegten Texte. Die Fiktionalisierung macht dem Leser diese Wirklichkeit „verdaulicher“ und lässt ihn sie genießen im Gegensatz zur „wahren“ Wirklichkeit, zumal fiktionale Texte natürlich viel weniger komplexe Zusammenhänge als „die Realität“ darbieten, dafür aber autonom und selbstverifizierend sind¹², weswegen die „modellierte Wirklichkeit“ überschaubarer ist und ihr fiktionaler „Wahrheitsgehalt“ vom Konsumenten leichter in den Griff bekommen werden kann: „Diese »Wahrheit« des fiktionalen Textes wird [...] nicht konstituiert durch das Verhältnis des Dargestellten zur (außerliterarischen) Wirklichkeit, sondern durch ein innerliterarisches Verhältnis der Wirklichkeitsvorstellungen von Autor und Rezipient. [...] Eine fiktionale Nachricht ist dann für den Rezipienten »wahr«, wenn die in ihr fiktionalisierte Wirklichkeitsvorstellung des Autors der Wirklichkeitsvorstellung seiner eigenen Erfahrung und Einbildungskraft entspricht. Die »Wahrheit« eines fiktionalen Textes gründet darin, dass eine kommunikative Adäquanz besteht zwischen dem fiktionalen Wirklichkeitsangebot des Autors und der Wirklichkeitserwartung des Rezipienten. [...] Dabei sind

⁹ Helmut Schmiedt, *Karl May. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1987, S. 215-216.

¹⁰ Viktor Žmegač, „Grundsätzliche Fragen der Erforschung von Trivilliteratur“ (in:) Rolf Kloepper, Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg.), *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1981, S. 183: „Texte, die als Trivilliteratur klassifiziert werden, entsprechen eingespielten Lesererwartungen in einem überdurchschnittlichen Maße durch konsequente Einhaltung bestimmter Schemata. Zu den Konstituenten solcher Texte gehört die Konvergenz, ja Deckung von Bedeutung und Schema: Wer die Strukturierungsformeln und deren Permutationen kennt oder voraussehen kann, »beherrscht« den Text schon im Voraus, zumal ja auch die variablen Stellen weitgehend vorbestimmt sind.“

¹¹ Schutte, *Einführung...*, S. 48-49: „Der Autor des fiktionalen Textes kann fiktive und nicht-fiktive Aussagen bis zur Ununterscheidbarkeit mischen [...] Jedoch entwirft er seine fiktive »Welt« nicht als eine einfache Nachahmung einer wirklichen, sondern als deren Modell. [...] Die Eigenschaften der Fiktion, welche aus dieser ihrer besonderen modellbildenden Funktion resultieren, gewinnen zusätzliche Attraktivität für den Leser gerade aus dem dynamischen Spannungsverhältnis zwischen der literarischen Darstellung und der in ihr »gemeinten« Wirklichkeit.“

¹² Günter Waldmann, *Kommunikationsästhetik 1*, München 1976, S. 83: „Der fiktionale Text ist seinem Realitätsverhältnis nach *autonom* und vor allem *selbstverifizierend*, er weist für die Verifikation seiner »Wahrheit« stets auf sich selbst zurück.“

Wirklichkeitsvorstellungen, sind Wirklichkeitsangebot und -erwartungen und ihre Adäquanz keine konstanten Größen, ist also die »Wahrheit« eines fiktionalen Textes keine gegebene Qualität, sondern sie sind bedingt 1. durch die gesellschaftliche und geschichtliche Situation von Autor und Rezipient und 2. durch die gleichfalls gesellschaftlich und geschichtlich geprägte Form der poetischen Kodierung, also durch die literarische Form des fiktionalen Textes.¹³

Bei der Evozierung von Spannung wird auf die Erzeugung von Ersatz-Angstgefühlen beim Leser durch die Darstellung von Gefahren abgezielt, denen sich die Identifikationsfigur ausgesetzt sieht. Die fabulierten Gefahrenquellen lassen sich im Allgemeinen in fünf Gruppen einteilen, die das handlungsbedingte, also „werkimmanente“ Spektrum möglicher Bedrohungen für das Identifikationsobjekt praktisch erschöpfen.¹⁴ Nur selten sind diese Gruppen freilich in reiner Form anzutreffen. Meistens kommen sie in verschiedenen, die Spannung effizienter aufbauenden Konstellationen zum Einsatz, in denen sie um der angesteuerten Wirkung willen in denkbar unterschiedliche Beziehungen zueinander gesetzt werden können. Aus analytischen Gründen wird hier aber auf sie einzeln kurz eingegangen.

Die handlungsbedingte Erzeugung von Spannung lässt, wie schon oben erwähnt, fünf Gestaltungsmöglichkeiten differenzieren, die indes im Prinzip auf denselben Darstellungsmechanismen fußen:

- a. bekannte Personen,
- b. unbekannte Personen,
- c. unbekannte Räume,
- d. zunächst nicht zu bewältigende Gegenstände,
- e. zunächst unerklärliche (nicht rational fassbare situative) Bedrohungen.¹⁵

So ist R. Frigge zuzustimmen, wenn er diesen Sachverhalt mit der Konstatierung auf den Punkt zu bringen versucht, dass zum „wesentlichen Bestandteil akzeptierter Unterhaltungsrezeption [...] die Schaffung einer Handlungsstrategie [ge-

¹³ Ebenda, S. 81.

¹⁴ Neben der textimmanenten „handlungsbedingten Spannungserzeugung“ kann man noch von einer rezipientenbezogenen „lesererfahrungshorizontbedingten Spannungserzeugung“ sprechen, die zwei Arten von Gefahrenquellen problematisiert: „transzendente Gefahrenquellen“ sind außerhalb des Erfahrungshorizonts des Lesers positioniert und der Reiz der Darstellung wurzelt in der Exotik handelnder Personen und/oder dargestellter Schauplätze, denn sie erschließen dem Konsumenten Fluchtlandschaften, „empirische Gefahrenquellen“ hingegen sind vom Erfahrungshorizont des Lesers eingerahmt, sodass die Abweichung von seiner Normalität dann nicht so offenbar ist und im Gegensatz zu der eher ein oberflächliches Erlebnis garantierenden transzendenten Variante im Rezipienten unvergleichlich stärkere Gemütsbewegungen zu effizieren vermag, sobald er selbst die vagsten Parallelen und Analogien zu seiner eigenen Situation aufgedeckt zu haben glaubt.

¹⁵ Hierin folge ich der von Peter Nusser, „Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur“ (in:) „Sprache im technischen Zeitalter“, H. 81, 1982, S. 37 vorgenommenen Einteilung, die er allerdings zu keinem Differenzierungsmodell ausbaut.

hört], die als immanentes Kriterium und übergeordnetes, äußerlich sichtbares Gestaltungsmittel spannungserzeugende Erzählkonstellation zwischen Held und personeller oder räumlicher Umgebung verspricht und textuell realisiert“¹⁶. Die Interaktion zwischen dem Helden/Protagonisten und seinem Umfeld sollte hierbei aber mit einer gewissen, für die Erzeugung von Spannung unabdingbaren Zeitverschiebung zwischen Vorausdeutung und konkreter Handlung zur Darstellung gelangen, denn bei „fast allen Gelegenheiten [...] entsteht die Spannung aus der zeitlichen Spanne zwischen Vorgriff und Verwirklichung, zwischen Erwartung und näher-rückender Erfüllung“¹⁷. Dank dieses Mittels konturiert sich das Spannungsfeld nicht in kleinen, punktuellen Gefahrensituationen, sondern erweitert sich und lässt den Rezipienten einerseits über längere Textpassagen Vermutungen über den Konfliktausgang anstellen und andererseits ihm erwartungsvoll entgegenfiebert: „Alle Ahnungen und Warnungen des Helden spielen mit dieser Erwartbarkeit ihrer Erfüllung, bauen schon vor dem eigentlichen Geschehen das Wissen um die Gefahr auf, weiten die eigentliche Situation künstlich aus, indem sie den Leser vorab in Furcht und Hoffnung versetzen.“¹⁸ Dank der Vorausdeutung als spannungsaufbauenden Mittels „entsteht Gemeinsamkeit zwischen Leser und Erzähler, die beide den Romanfiguren überlegen macht: der Erzähler kennt die weitere Entwicklung genau und deutet sie dem Leser zwar unvollständig an, ist dabei aber doch so deutlich, dass diesem die Umrisse des zu Erwartenden sichtbar werden. So entsteht ein Gegeneinander von Nicht-Wissen des erlebenden Helden und Wissen des erzählenden, welcher als Erzähler rückblickend in die Zukunft des Helden als eine für ihn bereits vergangene Gegenwart vorausweisen kann. Zwischen beiden Positionen steht der Leser, der, abhängig vom Erzähler, über ein Teilwissen von der Zukunft verfügt. [...] Er gelangt über den Stand der unmittelbaren Gegenwartsbezogenheit des erlebenden Helden hinaus, ohne jedoch ganz den des allwissenden Erzählers zu erreichen, er wird in das Spannungsfeld zwischen beiden gebunden.“¹⁹

Bei den *bekannt*en Personen wird die Identifikationsfigur mit Personen bzw. Personengruppen konfrontiert, deren Existenz oder Handeln sie direkt oder indirekt in Gefahr bringt. Bei der Lektüre eines Textes, in dem die Gefahr von bekannten Personen ausgeht, erhält der Rezipient die Möglichkeit einer Doppelperspektive. Er kann den Konflikt aus zwei Perspektiven verfolgen: der der fiktionalen Person, mit der er sich identifiziert, und der der Figur, zu der er sich in eine distanzschaffende Relation setzt.²⁰ Diese Doppelperspektive kann gegebenenfalls auch darin resultieren, dass sich die identifikatorischen Präferenzen des Lesers ändern und er womöglich

¹⁶ Reinhold Frigge, *Das erwartbare Abenteuer. Massenrezeption und literarisches Interesse am Beispiel der Reiseerzählungen von Karl May*, Bonn 1984, S. 293.

¹⁷ Peter Pütz, „Wüste und Prairie. Zwei Spannungsfelder für Mays Helden“ (in:) „Jahrbuch der Karl May-Gesellschaft 23“, Husum 1993, S. 64.

¹⁸ Frigge, *Das erwartbare Abenteuer...*, S. 295.

¹⁹ Schmiedt-Schomaker, *Johannes Mario Simmel...*, S. 108-109.

²⁰ Zur Realisierung eigener Klischees als Symbolwerte im Identifikationsprozess vgl. Norbert Honsza, *Moderne Unterhaltungsliteratur. Bestandsaufnahme – Thesen – Analysen*, Wrocław 1978, S. 18.

seine Identifikations- und Distanzierungsbereitschaft neu konkretisiert. Solche „Übergänge“ sind allerdings nur dann realisierbar, wenn die Agenzien über weite Textpassagen in diffusem Licht erscheinen und dadurch die vom Rezipienten bereits zu Beginn der Lektüre signalisierte Bereitwilligkeit, sich affektiv festzulegen, sabotieren. Dieser Tatsache trägt die polyperspektivische Textanlage, in welche die Doppelperspektive eingebettet ist, Rechnung. Die meisten trivialen Unterhaltungstexte wollen jedoch auf die Schwarzweißmalerei bei der Charakterzeichnung, die sofort simple Identifikations- und Distanzierungsprozesse auslöst, nicht verzichten, weil sonst das durch die nicht neutralisierten Alltagsfrustrationen kumulierte Affektpotential zu lange in der Schwebelage bleibt und der Rezipient sich nicht in Form von Identifikation oder Distanzierung abreagieren kann. Weil hierdurch sein Bedürfnis nach Wechselspiel von Spannung und Entspannung nicht befriedigt wird und er selbst sich desorientiert fühlt²¹, droht er bei nicht ausreichend starker Lesemotivation in den Zustand absoluter Indifferenz gegenüber dem Gelesenen zu verfallen. Der Text würde somit die vom Autor erstrebte Wirkung völlig verfehlen, denn der „Text [...] ist nur insofern interessant für den Rezipienten, als der Kommunikator es versteht, durch Aktualisierung gezielter Informationsangebote die gespeicherten Informationsbestände des Rezipienten (seine Rezeptionsgeschichte) für die Rezeption zu gewinnen und zu mobilisieren“²².

Die Gefahren, die ihre Wurzel in *unbekannten Personen* haben, erfüllen wirkungsstrategisch eine andere Funktion als die, die von *bekanntem Personen* ausgehen. Sie sind in erster Linie stimmungorientiert und forcieren eine stärkere Identifikation mit der als positiv empfundenen Hauptfigur, zumal eingangs wegen eminenten Monoperspektivität dieser Konstellation negative Projektionen bis auf weiteres ausbleiben müssen, solange die Gegenseite in hohem Maße als diffus, also projektionsunfähig, wahrgenommen wird. Als sie dann im Laufe der Ereignisse allmählich konkret und erfahrbar wird, ist die Fixierung der identifikatorischen Position des Lesers in den meisten Fällen bereits weitgehend abgeschlossen, wodurch einem dynamischen Distanzierungsprozess der Weg geebnet wird. Je vehementer er sich einstellt, desto stärkere Emotionen werden freigesetzt. Je länger der Leser aber über die Natur der Gefahr (Person) im Unklaren gelassen wird²³, umso eher und inten-

²¹ Heiner Willenberg, *Zur Psychologie literarischen Lesens. Wahrnehmung, Sprache und Gefühle*, Paderborn 1978, S. 177: „Das spontane Interesse beim probierenden Einlesen scheint sich an den Figuren der Handlung zu orientieren, die dem Rezipienten für seine innere Orientierung wichtig erscheinen müssen.“

²² Bekes, *Kommunikative Texttheorie...*, S. 170.

²³ Vgl. hierzu: Dieter Wellershoff, „Der Kompetenzzweifel der Schriftsteller. Über Literatur und Trivilliteratur“ (in:) „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“, H. 7, Stuttgart 1970, S. 729: „Die klare Gliederung des Romanpersonals nach einem alternativen Schema scheint eine Grundstruktur der Trivilliteratur zu sein, denn sie erlaubt mit der problemlosen Identifikation zugleich die ungehemmte Abfuhr der Aggressionen. Es muss aber immer eine Person oder Personengruppe da sein, deren Zugehörigkeit für den Leser noch nicht geklärt ist, die also erst durch die Handlung, die die Verwirrung stiftet und wieder auflöst, ihren Platz im Schema bekommt.“

siver können bei ihm die Ermüdungs- und Überdrusserscheinungen zu Tage treten, die den Rezeptionsprozess stören oder gar verunmöglichen. Es ist also die Aufgabe des Autors, mittels der (in der Unterhaltungsliteratur inzwischen) probaten und daher oft zu begegnenden Darstellungskonventionen (Kommunikationsstrategien²⁴) das Interesse des Lesers zu aktivieren bzw. aufrechtzuerhalten.

Die Identifikationsfigur betritt die *unbekannten Räume* auf der Suche nach der Lösung des zentralen Problems entweder freiwillig oder sie wird in sie zwangsweise versetzt. Doch diese Variante variiert lediglich das Schema der unbekannt Person und es handelt sich um die Rationalisierung der anfänglich nicht verstandesmäßig perceptiblen Bedrohung. Signifikant ist ebenfalls eine starke Stimmungsorientiertheit, da sich hier den Textproduzenten die manipulative Möglichkeit eröffnet, die Erkundung der *unbekannten Räume* und die damit verbundenen emotionalen Erfahrungen der Identifikationsfigur parallel darzustellen und somit den Leser der „Entwicklung“ des Protagonisten quasi beiwohnen zu lassen. Auf diese Weise wird eine stärkere Anbindung des Konsumenten erzielt: „Wenn man einen Roman liest, wird man in ein Fiktionsfeld hineingestellt, das man zwar nicht selbst als solches erschaffen hat, aber doch als das hier und jetzt der fiktiven Gestalten nacherleben kann, wenn man die »Welt« der Romanpersonen als »seine Welt« empfindet, insofern man sich in dieser als Mit-Geschöpf, als repräsentiert, fühlt und erfährt. Der Prozess der Identifikation ist zu verstehen als Umweg zur Selbstdarstellung.“²⁵ Denn die Hauptfigur tastet sich durch zunächst dunkle, unbekannte Realitätsräume und kann gelegentlich (und manchmal zufällig) noch anderen Wirklichkeits- und Wahrheitsschichten auf die Spur kommen, von denen sie vorher keine Ahnung gehabt hat. Die Erkenntnis, sich im Labyrinth von potentiellen Sachlagen zu verlieren, wird vom Lesenden geteilt, da er im Realleben gleichermaßen undurchsichtigen, vielschichtigen „Wahrheiten“ gegenübersteht, die nicht immer das sind, was sie zu sein vorgeben. Dadurch wird die Wirklichkeit immer virtueller. In der Eingeschränktheit des Protagonisten sieht sich der heutige Durchschnittsleser daher selbst dargestellt.

Eine Variation des Schemas der *bekannt Person* ist wiederum die Situation, in der die Identifikationsfigur einem *zunächst nicht zu bewältigenden Gegenstand* begegnet. Die Gefahrenquelle ist hier greifbar. Der Leser kann seinen Blick auf sie fokussieren. Dennoch gibt es einen gravierenden Unterschied zu der Grundvariante: Das Materielle der Bedrohung schiebt der Doppelperspektivität von vornherein einen Riegel vor, weil keine Identifikations- bzw. Distanzierungsvorgänge in Bezug auf einen Gegenstand initiiert werden können. Der Rezipient kann zwar der Wirkungsweise des Gegenstandes Bewunderung entgegenbringen, er kann ihn aber in keiner Weise auf sich selbst beziehen oder sich durch ihn bestätigt fühlen. Er kann ihn möglicherweise ablehnen, ohne aber dabei seine emotionale Seite spielen zu las-

²⁴ Schutte, *Einführung...*, S. 178: „[...] Eigenheiten des Textes, welche [...] den Aufbau der literarischen Darstellung und die Realisierung von deren Symbol- und Modellbezügen lenken.“

²⁵ Wolfgang R. Langenbucher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zu Geschichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur*, Bonn ²1974, S. 225.

sen. Seine affektive Leistung bleibt einzig und allein auf die Person und die Handlungen der Identifikationsfigur bezogen.

Das Modell der anfangs *unerklärlichen* (also nicht rational fassbaren situativen) *Bedrohungen* schließlich suspendiert eo ipso die Doppelperspektivität, da in diesem Fall nur eine Seite des Konflikts projektionsfähig ist – der fiktionale Agens, der in zunächst mysteriöse Vorfälle hineingezogen wird, die erst später entsprechend der Autorenintention konkrete Gestalt annehmen können. Ist die Variante *unbekannte Räume* ex definitio raumbezogen, so gestaltet sich dieses situative Schema eher zeitorientiert. Im Übrigen treten unübersehbare strukturelle Similaritäten in Erscheinung, die den Rezipienten faktisch in identischen emotionalen Kontext stellen.

Dieser emotionale Kontext ist, in allen oben genannten Fällen, die Funktion der durch die Dialektik von Sicherheitsgefühl und Affektbedürfnis bedingten Kodierungsrelevanz²⁶ und stellt nur ein Surrogaterlebnis dar, das auf der Konsequenzlosigkeit fiktionaler Texte fundiert wird. Solange der Leser sich dessen bewusst ist und sich auf das durch den Text mittels handlungsbedingter Spannungserzeugung inaugurierte Spiel distanziert einlässt²⁷, solange schwebt er in keiner „Gefahr“, wirkungsästhetische Programme unterhaltungsliterarischer Texte dahin gehend zu emotionalisieren, dass er sich von deren wirkungsintentionalen Strukturkomponenten, den leserverhaltenssteuernden Darstellungsschemata, zu starken emotiven Reaktionen hin manipulieren lässt. Wenn dieser Fall dennoch eintritt, dann hört er auf, ein Problem der Literatur zu sein, und wirft ein Schlaglicht auf die psychische und rezeptive Disposition des Lesers selbst.

²⁶ Günter Waldmann, *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*, München 1973, S. 115: „Kodierungsrelevanz ist nicht für sich ein Wert, sondern hat Wert nur als Gebrauchswert, also wie sie sich »im Gebrauch oder in der Nutzung« verwirklicht durch die konkrete, mit ihr geleistete Bedürfnisbefriedigung.“

²⁷ Hienger, „Spannungsliteratur und Spiel...“, S. 32: Spiele „sind leidenschaftlich betriebene, aber nutzlose, sehr ernst genommene, aber nicht dem Ernst des Lebens zugeschlagene Unternehmungen. Zu den paradoxen Konsequenzen dieses Sachverhalts gehört die nützliche Möglichkeit, dass ich als Leser von Dichtung mich auf Dinge einzulassen bereit bin, die sich im Ernstfall missbillige oder fürchte und deshalb mir fern zu halten suche.“ Diese Definition lässt sich ohne weiteres auf die Lektüre eines Textes applizieren.